

# Science Fiction im Werk von Friedrich Dürrenmatt

[Science Fiction in the Work of Friedrich Dürrenmatt]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-883720321>

Valeria Sabrina Pereira<sup>1</sup>

**Abstract:** Besides his plays, Friedrich Dürrenmatt was known for his incursions in the detective novel, where he challenged the limits of the genre; one of his texts is even subtitled *Requiem for the Detective Novel*. Less known is the fact that he also published texts inspired by science fiction, such as the radio play *Das Unternehmen der Wega* (1954), and the narratives "Der Winterkrieg in Tibet" (1981) and "Der Versuch" (posthumous, 1992). As per usual in his work, Dürrenmatt makes large use of irony and sarcasm, but only the radio play satirizes the genre Science Fiction itself. The narrations, in contrast, make use of the typical characteristics of the genre in order to perform the social critic intended by the author. This paper will discuss how the cited works reflect the relation of the author to science fiction and the *Zukunftsroman*, the 'national' version of the genre in German speaking countries until the middle of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Science Fiction; *Zukunftsroman*; popular fiction; apocalypse; utopia

**Zusammenfassung:** Neben seinen Theaterstücken ist Friedrich Dürrenmatt bekannt für seine Ausflüge in die Detektivgeschichte, bei denen der Autor mit den Grenzen des Genres spielte; dem Roman *Das Versprechen* gab er sogar den Untertitel *Requiem auf den Kriminalroman*. Weniger bekannt ist, dass er auch Texte publizierte, die von der Science Fiction inspiriert sind: das Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1954), und zwei Erzählungen, "Der Winterkrieg in Tibet" (1981) und "Der Versuch" (posthum, 1992). Wie in seinem Werk überhaupt, bedient sich Dürrenmatt auch hier der Ironie und des Sarkasmus, aber nur im Hörspiel ist die Science Fiction selbst Ziel der Satire und impliziert eine Distanzierung vom Unterhaltungsgenre. In den Erzählungen dagegen werden die Gattung bzw. einige ihrer Eigenschaften gebraucht, um die vom Autor beabsichtigte Sozialkritik zu formulieren. In diesem Artikel wird diskutiert, wie die genannten Werke die Beziehung des Autors zur Science Fiction und zum Zukunftsroman spiegeln, der älteren deutschsprachigen Variante der Gattung, die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts das 'nationale' Genre bildete.

**Stichwörter:** Science Fiction; Zukunftsroman; Unterhaltungsliteratur; Apokalypse; Utopie

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. E-mail: [valeriasabrinap@gmail.com](mailto:valeriasabrinap@gmail.com). Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio de bolsa de pesquisa da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Proc. BEX 7401/14-0.

## 1 Einführung<sup>2</sup>

Neben seinen Theaterstücken wurde Friedrich Dürrenmatt insbesondere für seine Ausflüge in den Detektivroman bekannt, mit Romanen wie *Der Richter und sein Henker* (1950) und *Das Versprechen – Requiem auf den Kriminalroman* (1958). Dies war jedoch nicht die einzige Richtung der Genreliteratur, mit der er experimentierte. Merkmale der Science Fiction können schon im Finale von *Die Physiker* (1962) und in der Handlung des Stücks *Der Mitmacher* (1976) beobachtet werden. In anderen Werken ist die Gattung voll entwickelt, so im Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1954) und in den beiden Erzählungen “Der Winterkrieg in Tibet” (1981) und “Der Versuch” (posthum, 1992).

Die Werke Dürrenmatts wollten das Nachdenken über die Gegenwartsgesellschaft und ihre Probleme ermöglichen. In der Nachfolge Kants (EMTER 1995: 240) glaubte Dürrenmatt, dass die Realität nur mit Hilfe der Wissenschaften erkannt werden könne und dass die Literatur demnach denselben Wegen folgen müsse wie die wissenschaftliche Forschung. Dürrenmatt legte freilich den Wissenschaftsbegriff des 20. Jahrhundert zugrunde, wie sich in *Von Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956/1966) erkennen lässt. In diesem Aufsatz weist der Autor auf die aktuelle Entwicklung wissenschaftlicher Forschung hin, die zeigt, dass die Naturwissenschaften sich immer mehr der mathematischen Abstraktion annähern müssten, um der tatsächlichen Komplexität der Welt gerecht zu werden (DÜRRENMATT 1998: 61-64). Dass sich die Literatur nicht in dieselbe Richtung entwickelt hat, wird hier kritisch gesehen. Da eine wirksame Darstellung der Wirklichkeit nicht möglich sei – so Dürrenmatts Argumentation –, solle die Literatur sich vom Realismus entfernen und sich auf das Entwerfen von möglichen Welten verlegen.<sup>3</sup> Solche Welten könnten –

---

<sup>2</sup> Ich bedanke mich herzlich für die Einladung an die Universität Bern durch Oliver Lubrich und die freundliche Aufnahme durch die Mitarbeiter des Centre Dürrenmatt und des Schweizerischen Literaturarchivs Bern. Die Hinweise Ulrich Webers, der für den Nachlass Dürrenmatts verantwortlich ist, waren für diese Untersuchung besonders hilfreich.

<sup>3</sup> „Dürrenmatt [...] bezieht den Stand der modernen Physik in seine erkenntnistheoretischen Überlegungen mit ein. Die Relativitäts- und die Quantentheorie haben gezeigt, daß Denkformen nur den Anschein von Notwendigkeiten erwecken. Zudem wurde deutlich, daß nicht die Natur an sich, sondern die vom Menschen befragte Natur Gegenstand der Physik ist. Dadurch wurde die erkenntnistheoretische Auseinandersetzung der Physik mit ihren Grundlagen, mit ihrem Denkgerüst erforderlich. In Anschluß an die Umwälzungen auf dem Gebiet der Physik plädiert Eddington für eine permanente Überprüfung der physikalischen Denkwerkzeuge und erklärt das physikalische Universum zu einer Konstruktion des menschlichen Geistes. An diesem Punkt setzt Dürrenmatts Reflexion ein, wenn er den Schriftsteller dazu auffordert, nicht von einem festen Weltbild aus zu schreiben, sondern ständig neue Welten zu erfinden.“

analog zu mathematischen Hypothesen (ebd.: 67f.) – prinzipiell gebraucht werden, um die kausalen Verknüpfungen von Sachverhalten zu überprüfen, oder m.a.W. die kausale Kohärenz der Plots (ebd.: 68f.).

Für Dürrenmatt definieren die Wissenschaften die Welt, in der wir leben. “Die Welt dramaturgisch in den Griff zu bekommen, das geht heute ohne Beschäftigung mit der Wissenschaft überhaupt nicht. Was die Welt verändert hat ist nicht Ideologie, sondern Wissenschaft.” (DÜRRENMATT 1986c: 32) Die durch die Wissenschaft verursachten Veränderungen betreffen nicht nur unsere Wahrnehmung der Realität. Die von der industriellen Revolution begonnene beschleunigte technologische Entwicklung veranlasste den Wandel sowohl der sozialen als auch der politischen Strukturen – was sich zur Zeit Dürrenmatts u.a. in der Sackgasse des Kalten Krieges niederschlug.

Es waren gerade die von der wissenschaftlichen und technischen Evolution hervorgerufenen Spannungen, die den Anstoß für die Geburt dessen gaben, was als Science Fiction bekannt wurde, weshalb Dürrenmatt sich in der Folge mit dieser Gattung befasste.

Als Liebhaber der Naturwissenschaften schrieb Dürrenmatt nicht nur Aufsätze über wissenschaftliche Themen wie den Vortrag über *Albert Einstein* (1979), er führte auch wissenschaftliche Elemente auf verschiedene Weisen in seine fiktionalen Werke ein. In diversen Texten findet sich die Adaption von wissenschaftlichen Methoden und Annahmen wie z.B. im Roman *Das Versprechen*, wo die Argumentation gegen die Logik der Detektivgeschichte mit Hilfe der Chaostheorie geführt wird, oder im Stück *Dichterdämmerung* (1980), das mit einem 'Schwarzen Loch' schließt. Darüber hinaus ist die Diskussion über die Verantwortung der Wissenschaftler für die Folgen ihrer Entdeckungen in anderen Werken wie *Die Physiker* und *Der Mitmacher* präsent.

Um ein Werk der Gattung Science Fiction (SF) zuzuordnen, ist es nicht ausreichend, dass eine fiktive wissenschaftliche Errungenschaft wie die “Weltformel” in *Die Physiker* zum Thema wird. Zwar wird SF tatsächlich durch die Präsenz von kontrafaktischen Elementen definiert, die mittels fiktiver wissenschaftlicher Argumente erklärt werden, aber diese bloße Gegenwart des Kontrafaktischen ist nicht ausreichend. Zunächst muss es für die Handlung eine zentrale und keine sekundäre Funktion einnehmen. Darüber hinaus ist es wichtig, dass die Handlung diesen fiktiven

---

Der Schriftsteller darf keine Gedankenkonstruktion, sei sie naturwissenschaftlich-mathematischer, philosophischer, politischer, oder sonstiger Art als endgültige akzeptieren.“ (EMTER 1995: 240-241)

wissenschaftlichen Elementen eine Bühne zur Veränderung unserer Realität bietet. John Campbell (apud BRODERICK 1995: 7f.) zufolge dient SF zur Überprüfung von Hypothesen. Dennoch ist einer ihrer hauptsächlichsten Brennpunkte die Schaffung eines “alternativen Modells der Wirklichkeit” (PARRINDER 1980: 10). Daher kann ein Stück wie *Dichterdämmerung* nicht der Gattung SF zugerechnet werden, denn die hier auftretende Supernova ist nur ein nebensächliches Element. Die “Weltformel” in *Die Physiker* dagegen – Grund für die freiwillige Psychiatrisierung der Wissenschaftler und Motiv für die Morde – ist ein zentraler Gegenstand der Handlung, aber er konstituiert kein Szenario für die Umwandlung der Welt. Alle Aktionen im Stück sind zwar auf den Schutz der Formel zentriert, doch das Stück zeigt nicht, wie diese in unsere Wirklichkeit eingreifen würde. Auch wenn der Autor offensichtlich auf das drohende Ende der Welt hinweisen will, präsentiert er keinen der dorthin führenden Schritte oder auch nur den allmählichen Prozess der Auslöschung der Menschen, wie er in apokalyptischen Werken üblicherweise vorkommt. So verbleiben lediglich drei Werke Dürrenmatts, die sich vollständig als SF einordnen lassen.

(1) Das Radiohörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1954) zeigt eine Zukunft, in der die Kolonisierung des Weltraums bereits fortgeschritten ist. Die Handlung spielt im Jahr 2255, als der Dritte Weltkrieg nicht mehr vermeidbar ist, der sich zwischen zwei Blöcken abspielt: Die Vereinigten Staaten Europas und Amerikas auf der einen Seite und auf der anderen die Russische Union, Afrika, Asien und Australien. Die Machtverteilung zwischen diesen Gewalten ist ausgeglichen, und ein Sieg wäre nur möglich mit Hilfe von weiteren Alliierten. Daher begeben sich Minister der europäisch-amerikanischen Union auf eine Mission in Richtung Venus, um für den Krieg die Unterstützung der Siedler dieses Planeten zu gewinnen.

(2) Die Erzählung “Der Winterkrieg in Tibet” (1981) spielt nach einem Dritten Weltkrieg. Das lange Andauern des Konflikts hat zu einem Verlust der Zeitwahrnehmung geführt: das Jahr der Handlung ist nicht mehr bestimmbar. Der Erzähler ist ein Söldner, der zum Leben im Rollstuhl verurteilt ist und dessen Arme amputiert und durch Feuerwaffen ersetzt wurden. Er kritzelt seine Erinnerungen auf die Wände einer labyrinthischen Berghöhle, die in früheren Zeiten als Bunker und Zufluchtsort diente.

(3) Die Erzählung “Der Versuch” (entstanden 1989; posthum veröffentlicht: 1992) ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil, eine Metapher für die Undarstellbarkeit der Wirklichkeit, schildert die Durchführung eines Projekts, das auf die vollständige realistische 'Erfassung' eines ganzen Tages in der Stadt Bern abzielt. Dies erweist sich als undurchführbar, denn schon das Ereignis der Filmaufnahmen in der Stadt löst eine 'unnatürliche' Bewegung aus. Wiederholte Versuche, die Realität zu isolieren, führen schließlich zur Zerstörung Berns. Im zweiten Teil stellt sich der Erzähler als ein Computer vor, der für die Darstellung der Geschichte der Menschheit verantwortlich ist. Er schreibt in einer fernen Zukunft, in der die künstliche Intelligenz die Welt beherrscht.

In allen drei Fällen wird ein Szenario entwickelt, das anschauliche Betrachtungen über die Konsequenzen von kontrafaktischen Momenten enthält: die Besiedelung des Weltalls, den Dritten Weltkrieg und die “technologische Singularität”, ein Terminus, mit dem der Zeitpunkt bezeichnet wird, zu dem die künstliche Intelligenz der menschlichen überlegen sein wird.<sup>4</sup> Trotzdem ist zu beachten, dass sich das Hörspiel von den beiden Erzählungen durch die unterschiedliche Behandlung der Gattung SF unterscheidet. Zwar weisen alle fiktionalen Werke Dürrenmatts einen starken satirischen Einschlag auf, doch im Hörspiel wird mithilfe der Satire die Gattung selbst in Frage gestellt, in die es sich einschreibt. Um den Grund für diese Besonderheit zu verstehen, ist es nötig, die Beziehung des Autors zur SF genauer zu beleuchten.

## 2 Über Dürrenmatts Beziehung zur Science Fiction

Weil sich die SF im 20. Jahrhundert in wenig angesehenen Publikationen wie den Pulp-Magazinen<sup>5</sup> entwickelte, verfügte sie lange Zeit kaum über literarisches Prestige. Noch in unserer Gegenwart, wo ihr Einfluss auf die Werke vieler Autoren unbezweifelbar geworden ist, weisen einige von ihnen den Begriff SF zurück. Dies zeigt emblematisch der Fall Margaret Atwood, die bei mehreren Gelegenheiten den realistischen Aspekt ihrer Bücher *Oryx and Crake* (2003) und *The Year of the Flood* (2009) betonte, um diese von der SF abzugrenzen (ATWOOD 2011). Dagegen zeigte Dürrenmatt eine weit positivere Einstellung, wenn er sich bei einigen wenigen Gelegenheiten zu dem Thema

<sup>4</sup> Vgl. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Technologische\\_Singularität](https://de.wikipedia.org/wiki/Technologische_Singularität)> – Zugriff 12.06.2017.

<sup>5</sup> Pulp-Magazine waren billige Literaturzeitschriften, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Konjunktur hatten.

äußerte. Im ausführlichen Nachwort zu *Der Mitmacher* bedient sich Dürrenmatt des Beispiels der SF um einen Gegensatz zu den Utopien zu markieren:

Auch die heutigen Science-fiction-Schreiber, von denen die wichtigen ernst zu nehmen sind, setzen im Gegensatz zu den Marxisten keine naive Utopie an die Stelle der Zukunft, sondern mögliche Modelle aufgrund der Evolution. Nur selten sind sie erfreulich. Sie gehen davon aus, daß der Mensch so ist, wie er wurde, und nicht davon, wie der Mensch sein müßte, wäre er nicht so, wie er ist. (DÜRRENMATT 186a: 154)

Der Kommentar zeigt seinen Respekt für Autoren die sich durch die durchdachte Entwicklung von Szenarios (“mögliche Modelle”) auszeichnet. Er erinnert zugleich an Dürrenmatts Forderung, die Literatur sollte sich bei der Entwicklung von Darstellungen stärker an mathematischen Hypothesen orientieren und den Realismus hinter sich lassen. Er entspricht auch seinem Argument, Stanley Kubricks Film *2001: Odyssee im Weltraum* sei – wider alle Erwartung – eine erfolgreichere Darstellung von Weltraumreisen als die Fernsehübertragung der ersten Mondlandung, weil die fiktionale Darstellung den immensen interstellaren Distanzen angemessener sei als der falsche Eindruck von Nähe, der 1969 durch das Fernsehen hervorgerufen wurde (DÜRRENMATT 1986b: 30).

Das Interesse des Autors an der Gattung SF wird bestätigt durch einen Besuch in seiner Privatbibliothek, die sich in seinem ehemaligen Haus im Centre Dürrenmatt in Neuchâtel befindet und die Bücher des Autors in der Originalaufstellung bewahrt.<sup>6</sup> Da Dürrenmatt ausschließlich auf Deutsch las, sind alle dem SF-Genre zugehörigen Werke Übersetzungen; es finden sich keine futuristischen Fiktionen von deutschen Autoren. Eine besondere Vorliebe hatte er für Ray Bradbury, von dem sich mehrere Titel finden: *Der illustrierte Mann*, *Löwenzahnwein* und *Die Mars-Chroniken* neben wenigstens vier Exemplaren von *Fahrenheit 451*. Im Allgemeinen jedoch wird die Sammlung von Anthologien gebildet, an denen sich die Entwicklung von Dürrenmatts Interesse am Genre ablesen lässt. Das früheste Buch ist die von Peter Naujack 1962 edierte Anthologie *Roboter*, erschienen in Dürrenmatts Schweizer Hausverlag Diogenes. Die Zahl der Publikationen nimmt in den 1970er Jahren zu. Hier erscheinen auch Romane von Autoren wie William Tenn, Isaac Asimov und Vernor Vinge. Außerdem gehören zur Sammlung zwei ausführliche Lexika aus dem (einschlägigen) Heyne-Verlag: eines über SF-Filme und ein weiteres über SF-Literatur; beide weisen Gebrauchsspuren auf. Schließlich finden sich auch Heynes SF-Jahrbücher mit Erzählungen, Interviews,

<sup>6</sup> Eine vollständige Liste findet sich in:  
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=164301> (Zugriff 28.11.2016).

Aufsätzen und Rezensionen; diese Bände hat der Autor in letzten Lebensjahren offenbar gesammelt. Die Nummern aus den Jahren 1988, 1989 und 1990 stehen in seinem Schlafzimmer.

Die Anthologie *Roboter* verdient besondere Aufmerksamkeit, da sich an ihrer Publikationsgeschichte die Rezeption von SF in den deutschsprachigen Ländern exemplarisch aufzeigen lässt. Dürrenmatt besaß mehrere Neuauflagen desselben Buches, was auch dadurch erklären ist, dass ihm sein Verlag diese aus Gefälligkeit übersandt hat. Für uns ist jedoch die Entwicklung des Titels von besonderem Interesse.<sup>7</sup> Anfangs vermeiden der Herausgeber den Ausdruck "Science Fiction" und bevorzugt das Wort "Roboter", was als Gattungsbezeichnung durch den Bezug auf das Stück R.U.R. (1920) des Tschechen Karel Čapek fungiert – eines der besonders bekannten und angesehenen Werke. Der Begriff Science Fiction taucht nur in der Überschrift ("Science Fiction – eine neue Literaturgattung?") des Nachworts auf, das mit folgenden Worten eingeleitet wird:

Es ist noch gar nicht lange her, daß hierzulande kaum jemand sich unter dem Begriff 'Science Fiction' etwas Rechtes vorstellen konnte. 'Utopie' meinten die einen, 'Phantasie' oder gar 'Märchen' die anderen. Inzwischen ist die moderne SF-Story im angelsächsischen Sprachbereich eine Selbstverständlichkeit geworden und nicht mehr fortzudenken, während sie bei uns noch nicht heimisch werden konnte. (NAUJACK 1962: 375)

Als die Gattung in den folgenden Jahren tatsächlich "heimisch" zu werden begann, wurde die Sammlung unter dem Titel *Die besten Science Fiction Geschichten* wieder aufgelegt. Jahrzehnte später und angesichts des Alterns der Auswahl wurde der für die Sammlung zugrunde gelegte Zeitraum auf dem Umschlag spezifiziert: *Die besten Science Fiction Geschichten des Golden Age*, d.h. es handelt sich um Erzählungen aus der großen Zeit der SF mit inzwischen kanonischen Autoren wie Isaac Asimov und Robert A. Heinlein.

Die frühesten Übersetzungen der Gattung ins Deutsche stammen nach Hans-Joachim Schulz (1986: 78) vom Rauch-Verlag und datieren von 1952. Es handelt sich hier noch um Teilübersetzungen für ein begrenztes Publikum, und erst nach 1960 kommt es zu einem spürbaren Wandel in der Rezeption, als mehr Verlage damit beginnen, ihre Veröffentlichungen speziell als SF zu deklarieren. Wie aber lässt sich

---

<sup>7</sup> Leider enthalten die Neuauflagen keine Informationen über das jeweilige Publikationsdatum.

Dürrenmatts Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* von 1954 verstehen, wenn die Gattung Science Fiction im deutschen Sprachraum erst so spät eingeführt wurde?

Naujacks Bemerkungen über die Anfangsschwierigkeiten der SF können in die Irre führen. Wenn die angloamerikanische SF in der Tat lange brauchte, um die deutschsprachigen Buchmärkte zu erobern, wäre es andererseits falsch zu glauben, in Deutschland hätte man keine Romane mit futuristischer Thematik produziert. Es handelt sich sogar nur um einen Abstand von zwei Jahren zwischen und *The Time Machine* (1895) von H.G. Wells und dem Buch, das den Beginn der Zukunftserzählungen in Deutschland markiert: Kurd Laßwitz<sup>8</sup> *Auf zwei Planeten* (1897). Das Buch handelt von den Beziehungen zwischen Menschen und Marsianern und verkaufte sich hervorragend: 700.000 Exemplare bis 1930; aber es hatte nur geringen Einfluss auf die nachfolgende Produktion von futuristischen Erzählungen (BRANDT 2007: 43-44). In deutscher Sprache wurden solche Werke zunächst unter anderen Bezeichnungen publiziert, darunter "Zukunftsroman". Wie die nordamerikanische SF ein fruchtbares Feld in den Pulp-Zeitschriften fand, entwickelte sich auch der Zukunftsroman in sogenannten "Groschenheften".

Der Zukunftsroman und die SF entwickelten sich parallel, als eine „natürliche“ Reaktion auf das rasche technologische Wachstum, aber auch mit der Intention einer Popularisierung der Naturwissenschaften. Wie Dina BRANDT (2007: 10) bemerkt, ist es nicht möglich, die beiden Genres auf der Grundlage ihrer Charakteristika zu unterscheiden – diese sind dieselben – und es ist durchaus üblich geworden, die Autoren der Zukunftsromane in aktuellen Publikationen als SF-Autoren zu bezeichnen. Warum sollte man also die Verspätung der Rezeption von SF in Deutschland besonders hervorheben?

Es gibt allerdings zwei Unterschiede zwischen den beiden Varianten der Gattung, die der Erwähnung wert sind: Der erste betrifft einen politischen Aspekt. Nach dem Ersten Weltkrieg kompensierte ein beträchtlicher Teil der Zukunftsromane das durch den verlorenen Krieg entstandene Minderwertigkeitsgefühl der Deutschen mit Bildern von Einheit und Stärke (ebd.: 34). Viele Geschichten beschäftigten sich schon seit Ende des 19. Jahrhunderts mit der Thematik der Zukunftskriege (FRIEDRICH 2009:

---

<sup>8</sup> Kurd Laßwitz und Paul Scheerbart sind die einzigen einschlägigen deutschen Autoren in der SF-Sammlung von Dürrenmatt: beide sind mit jeweils einer Erzählung in einer Anthologie vertreten, die sich um eine Definition dessen bemüht, was man als "SF im weiteren Sinne" bezeichnen könnte und den Titel *Die besten klassischen Science Fiction Geschichten – Von Voltaire bis H.G. Wells* trägt, erschienen 1979 im Diogenes-Verlag.



175); denen kam nach 1918 eine neue Bedeutung zu. Auch sozialistische Utopien waren im deutschen Zukunftsroman zunächst ein gängiger Stoff, aber als die Nazis an die Macht kamen, wurden alle Publikationen, die mit ihrer Ideologie in Konflikt gerieten, verboten, so z.B. auch *Auf zwei Planeten*, das nun als zu “demokratisch” galt (BRANDT 2007: 43). Nach BRANDT (ebd.: 38) entwickelte die Gattung in der Zwischenkriegszeit “ihre eigenen Gesetze” und konnte so “auch in einer totalitären Diktatur ihren Fortbestand zumindest teilweise sichern”. Während der NS-Diktatur konnten nur Schriftsteller weiter veröffentlichen, die wie Hans Dominik einer rassistischen oder zumindest reaktionären Weltanschauung folgten. Daher sind diese Zukunftserzählungen für die spätere Rezeption zunehmend ungenießbar geworden: “Ihr politischer Inhalt erscheint dem heutigen Leser vor allem mit dem Wissen um das moralische Versagen der Deutschen im „Dritten Reich“ höchst problematisch, ja fast unlesbar.” (ebd.: 36) So wird verständlich, dass es nach Kriegsende ein Bedürfnis nach Distanzierung von dem Etikett “Zukunftsroman” gab. Wie Hans-Edwin FRIEDRICH (2009: 673) zeigt, wurde der Begriff SF in den 1950er Jahren verwendet, um sich vom Zukunftsroman zu distanzieren und eine Nähe zur angloamerikanischen Variante anzuzeigen. Das bedeutete jedoch zunächst keine substantielle Abwendung vom militaristischen Ton der alten Zukunftsromane. Ein Beispiel hierfür ist die Serie Perry Rhodan, seit 1961 unter dem Siegel SF publiziert, die von Autoren wie dem ehemaligen Marineangehörigen Karl-Herbert Scheer begründet wurde. Weil die Konflikte in seinen Geschichten stets durch militärische Auseinandersetzungen 'gelöst' wurden, erhielt er in der Szene den Spitznamen “Kanonen-Herbert”.<sup>9</sup> Diese martialische Note der Serie änderte sich erst mit dem Tode Scheers.

Zweitens weisen die deutschen und amerikanischen Werke Qualitätsunterschiede auf. Obwohl beide Gattungen unter ähnlichen Voraussetzungen begonnen hatten, in einem Medium, das sich vor allem durch Trivilliteratur auszeichnete, blieb der Zukunftsroman auf das niedrigere Niveau beschränkt, was ein weiterer Grund dafür ist, dass praktisch alle seine Autoren dem Vergessen anheimgefallen sind, während die amerikanische SF sich qualitativ schon bald zum sogenannten Goldenen Zeitalter (1938-1946) weiterentwickelte. Obgleich das Publikationsmedium der Texte in dieser Epoche das gleiche blieb, ließen die Geschichten den extrem schematischen Charakter hinter sich; Plot und Stil wurden

<sup>9</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Karl-Herbert\\_Scheer](https://de.wikipedia.org/wiki/Karl-Herbert_Scheer) (Zugriff 10.05.2017)

sorgfältiger entwickelt, auch wenn dies noch nicht völlig den hohen ästhetischen Ansprüchen der zeitgenössischen Belletristik gerecht wurde. Die Folge war eine deutliche Ausweitung des Publikums und ein internationales Prestige, das – mit gewisser Verzögerung – zur Orientierung auch der deutschsprachigen Autoren an den anglo-amerikanischen Texten führte.

Mit Blick auf diesen Verlauf der Rezeption von SF in den deutschsprachigen Ländern darf man aus der Auswahl von Büchern in Dürrenmatts Bibliothek schließen, dass es die Science Fiction war, die er schätzte, vor allem die englischsprachigen Autoren des Golden Age. Diese sind im Nachwort von *Der Mitmacher* gemeint, wenn er empfiehlt, „die wichtigen“ des Genres ernst zu nehmen (s.o.). Es handelt sich um Schriftsteller, die verschiedene Modelle möglicher Welten mithilfe naturwissenschaftlicher Theorien erforschen, anstatt in ihrem Werk politische Modelle zu anschaulich zu machen. Das Fehlen von Büchern deutscher Autoren lässt den Schluss zu, dass Dürrenmatt kein Interesse am Zukunftsroman hatte, was jedoch nicht heißt, er hätte diese Gattung nicht gekannt oder keinen Zugang zu diesen Werken gehabt. Angesichts des Publikationsdatums von *Das Unternehmen der Wega* lässt sich behaupten, dass er mit der satirischen Intention des Stücks diese „mindere“ deutsche Richtung der Gattung im Auge hatte.

### 3 Das Unternehmen der Wega

Nachdem bereits dargelegt wurde, wie sehr sich Dürrenmatts Verhältnis zur Gattung über die Jahre gewandelt hat, soll gezeigt werden, wie sich dies in seinen Büchern äußert. Alle seine SF-Fiktionen weisen eine skeptische oder pessimistische Haltung gegenüber der technologischen Entwicklung auf. Das zentrale Element sowohl in *Das Unternehmen der Wega* als auch in „Der Winterkrieg in Tibet“ ist der Dritte Weltkrieg und sein zerstörerisches Potential: Droht der Krieg im Hörspiel erst, so hat er sich in der Erzählung bereits ereignet und nichts als Chaos hinterlassen. In *Das Unternehmen der Wega* kommt die Kritik am Wettlauf um die Raumfahrt hinzu. Obwohl das Stück in ferner Zukunft spielt, in der Mond, Mars und Venus schon besiedelt sind, hat die technologische Entwicklung nicht ausgereicht, um diese Planeten auch nur annähernd in angenehme Orte zu verwandeln (DÜRRENMATT 1964: 207). Dies folgt derselben Richtung wie die vom Autor anlässlich der Mondlandung geäußerte Kritik:

Wie weit wir auch unser Sonnensystem durchmessen, immer werden die Bedingungen auf den anderen Planeten so schlecht, so jämmerlich, so unmenschlich sein, daß diese Welten von der Erde aus nie besiedelt werden können. Mag es auch auf dem Mond oder auf dem Mars ein astronomisches Institut geben, mit einer künstlichen Atmosphäre (ich hoffe es), es zählt nichts, gegenüber dem, was sich auf der Erde ereignen wird. (DÜRRENMATT 1986b: 31)

Die im Stück dargestellte Venus ist ein Stern, der menschliches (Über-) Leben zulässt, aber unter Grenzbedingungen. Die Darstellung des Planeten enthält politische Analogien zum Sibirien der 1950er Jahre, insofern politische Gefangene an diesen ungastlichen Ort verschickt werden – mit der Besonderheit, dass Venus die Gefangenen beider Machtblöcke empfängt. Die Schilderung der physikalischen Bedingungen auf der kolonisierten Venus wirkt aus heutiger Sicht wie schlecht recherchierte SF, doch ist zu beachten, welche Theorien zur Zeit der Abfassung des Stückes zirkulierten. Das Wissen um die Unmöglichkeit von menschlichem Leben auf der Venus aufgrund einer Kombination von hohen Temperaturen, starkem atmosphärischen Druck und schwefelsäurehaltigen Wolken ist nämlich jüngeren Datums. Lange Zeit glaubte man, der Planet weise ähnliche Bedingungen wie die Erde auf, mit Temperaturen zwischen 30 und 40 Grad Celsius. Erst 1956, zwei Jahre nach dem Verfassen des Hörspiels, wurden erstmals atmosphärische Messungen durchgeführt, die zeigten, dass die Temperaturen auf der Venus 400 Grad Celsius überschreiten.<sup>10</sup> In *Das Unternehmen der Wega* wird der Planet folgendermaßen beschrieben:

[J]ene Merkmale, die wir in der Schule von der Oberfläche der Venus gelernt haben, waren vorhanden, der Riesenwuchs der Pflanzenwelt, der mit Vulkanen umstellte Horizont, doch nicht dies war das Fürchterliche. Es war die Hitze, die Feuchtigkeit der Luft, die immer spürbaren Erdbeben, die diesen Boden umwühlen, verändern, vernichten und neuschaffen [...] Dieser Himmel ist ohne Sonne, ein schwer lastender wogender Wolkenbrei, von unermeßlichen Orkanen durchbrüllt [...]. (DÜRRENMATT 1964: 218)

Hinzu kommt, dass der Planet von Dinosauriern bevölkert ist. Wolfgang Biesterfeld vermutet, dass Dürrenmatts Beschreibung der Venus auf einen populärwissenschaftlichen Artikel von Hans Dominik zurückgeht, dem bedeutendsten Autor von Zukunftsromanen in der Zeit der Groschenhefte. In diesem Artikel besitzt Venus dieselben Charakteristika wie im Hörspiel, außerdem enthält der leicht fiktionalisierte „Bericht“ Dominiks einen Kommandanten gleichen Namens wie jener

<sup>10</sup> Eine umfassende Beschreibung der Entdeckungen zur Venus wurde dem populärwissenschaftlichen Text von Bernd Leitenberg entnommen, der am 17.10.2012 auf der Site <http://www.bernd-leitenberger.de/venus-forschung.shtml> (Zugriff 30.10.2016) publiziert wurde; ein Teil der Informationen wird von folgendem Artikel bestätigt: TAYLOR, Fredric W. Venus before Venus. In: *Planetary and Space Science* 54 (13-14), 2006, 1249-1262.

des *Unternehmens der Wega: Captain Lee* (BIESTERFELD 2007: 260). Wenn das Zitat eines Genre-Autors einerseits Raum bietet für die Hypothese, diese Beschreibungen seien völlig unrealistisch und phantastisch, muss andererseits darauf hingewiesen werden, dass die beschriebene Umwelt nicht der Vorstellungskraft Hans Dominiks entsprungen ist. Der schwedische Astronom Svante Arrhenius (1911) verteidigte beispielsweise die These, auf Venus gebe es einen Treibhauseffekt, was die dicke Wolkenschicht erkläre. Bei einer Temperatur von mehr als 40 Grad, so glaubte Arrhenius, sei der Planet eine um Millionen Jahre zurückversetzte Version der Erde mit einer dem Mesozoikum ähnlichen geologischen Situation und der entsprechenden Flora und Fauna. Aus dieser Sicht ist *Das Unternehmen der Wega* weniger phantastisch als es uns heute erscheint.

Das Hörspiel arbeitet im Übrigen mit zwei häufig im Zukunftsroman anzutreffenden Elementen: der Möglichkeit eines interplanetarischen Krieges und einer politischen Utopie. Während der Spott in der Darstellung politischer und militärischer Entscheidungen der Erdbewohner etwas für Dürrenmatt insgesamt Typisches ist, lassen sich in der spezifischen Behandlung der Utopie Anzeichen einer Gattungssatire finden. Anstatt den Weg der im 20. Jahrhundert gängigen Antiutopien zu beschreiten und ein Regime mit guten, doch leider fehlschlagenden Absichten darzustellen, hält sich der Autor an das optimistische Grundmuster der Gattung: die Gesellschaft auf der Venus funktioniert bestens, die Verteilung der Arbeit erfolgt egalitär, alle Mitglieder kennen ihre Verantwortlichkeiten und sind frei von Gier und Eitelkeit. Es handelt sich um das "menschliche Wesen, wie es sein sollte, wenn es nicht wäre, wie es ist" – ein Grundzug sowohl der Utopie und als auch vieler schwächerer SF-Werke – die von Dürrenmatt gerade nicht geschätzt wurden. Anders als man nun von Dürrenmatt erwarten würde, ist es gerade nicht dieser Grundzug der Utopie, der 'dekonstruiert' wird: Die utopische Gesellschaft der Venus ist ohne Makel. Der Bruch mit dem Genre liegt vielmehr in demselben Motiv, das diesen positiven Wandel des typisch menschlichen Verhaltens bewirkt hat. Wie in einer futuristischen Geschichte, ist es die neuartige Umwelt des Planeten, welche den Wandel der Menschen bewirkt hat. Aber anders als in der naiven SF sind es gerade keine idyllischen Bedingungen, sondern die absolute Feindlichkeit der Umwelt, aus der die positive Entwicklung entstanden ist. Dies kann der folgende Dialog illustrieren:

MINISTER FÜR AUSSERIRDISCHE GEBIETE: Herr Petersen. Wenn wir Herrn Smith recht verstehen, besitzt die Bevölkerung der Venus keine feste Regierung, sondern nur einen Rat, oder eine Volksvertretung, die in echt demokratischer Form nach dem Willen des Volkes handelt. / PETERSEN: Wir besitzen nichts dergleichen. / MINISTER FÜR AUSSERIRDISCHE GEBIETE: Aber die Venus muß regiert werden. / PETERSEN: Die Venus ist groß, und wir sind klein. Sie ist grausam. Wir müssen kämpfen, wenn wir leben wollen. Wir können uns Politik nicht leisten. (DÜRRENMATT 1964: 221)

In diesem politischen System kann und muss jeder sich selbst zum Vertreter des Volkes ernennen, falls er als erster eine Botschaft von anderen Planeten erhält. Alle Aufgaben sind umgehend auszuführen, ohne jede Möglichkeit, sie an Dritte zu delegieren oder aufzuschieben. Wie Petersen erklärt: “Keiner darf sich bei uns um seine Aufgabe drücken, auch wenn er diese Aufgabe zufällig erhält und sie ihm nicht im mindesten liegt.” (ebd.: 221f.) Die Aggressivität der Natur erlaubt keine Bürokratie. Um des Überlebens willen verwirklichen die Bewohner der Venus eine wahre Utopie. Die Erfahrung der vollen Solidarität führt dazu, dass kein Bewohner der Venus Interesse an Verhandlungen mit den Erdleuten und an persönlichen Vorteilen besitzt. Mehr noch, keiner von ihnen möchte die Venus überhaupt verlassen (ebd.: 234).

Das beschriebene Leben auf der Venus ist unwahrscheinlich. Ihre Bewohner halten sich permanent auf Schiffen auf, um den Erdbeben und Vulkanausbrüchen auf dem Festland zu entgehen, auch sterben die Menschen vorzeitig und die Krankenhäuser besitzen keine ausreichende Infrastruktur. In den Reden der Figuren wird aber nicht geäußert, wie absurd und unwahrscheinlich der Wunsch der Bewohner ist, sich weiterhin dieser Situation auszusetzen, ohne auch nur gewisse Vorteile für ihren Planeten auszuhandeln. Es gibt auch keinen Versuch des Autors, diese ethische Haltung der Figuren dadurch zu motivieren, dass es sich etwa um (politische) Deportierte und daher Menschen mit einem besonderen politischen Bewusstsein handelt; so ist z. B. Irene, eine der Repräsentantinnen des Planeten, nicht wegen politischer Aktivitäten, sondern wegen Prostitution auf die Venus gebracht worden.

Während in der “klassischen” SF utopische Entwürfe in stellaren Umwelten angesiedelt sind, die das Leben und Zusammenleben der Menschen begünstigen – Bedingungen, die letztlich besser sind als die irdischen –, versetzt Dürrenmatt seine utopische Gesellschaft in eine absurd lebenswidrige Umgebung. So entsteht ein logischer Widerspruch zwischen den Voraussetzungen und den ethischen Handlungen, der dem Leser nicht verborgen bleibt. Es dürfte dem Autor hier zunächst darum gegangen sein, dem naiven Glauben der SF-Autoren an bessere Welten im All zu

widersprechen, und zu zeigen, dass diese zeitgenössischen Utopien den Anforderungen von Hypothese und Beweisführung nicht gerecht werden. Dass sich seine Protagonisten dennoch im Sinne einer utopischen Gesellschaft verhalten, ist aber unter den dargestellten Umständen der Venus so unwahrscheinlich, dass das Stück zugleich die Utopie als solche satirisch untergräbt. Die Gattungsregeln werden so erfüllt, aber durch den konkreten Verlauf der Handlung das Genre selbst in Frage gestellt.

#### 4 “Der Winterkrieg in Tibet”

Die beiden SF-Erzählungen wurden in einer Spätphase geschrieben, als der Autor bereits seine Wertschätzung für das Genre bekannt hatte. Der Fall von “Der Winterkrieg in Tibet” ist speziell, da es hier möglich wird, in der Entstehungsgeschichte den Übergang von einer phantastischen zu einer SF-Geschichte zu verfolgen. Der Text ist eingefügt in das autobiographische Werk *Stoffe*, wo Dürrenmatt unveröffentlichte Erzählungen jeweils durch persönliche Erinnerungen und Erfahrungen einleitet, die den Schaffensprozess beeinflusst haben. “Der Winterkrieg in Tibet” ist der erste und längste Text des Werks, eingeführt durch Betrachtungen des Autors über die merkwürdige Erfahrung, während des Zweiten Weltkrieges in der Schweiz zu leben, und über die Unmöglichkeit trotz der räumlichen Nähe zu verstehen, was in den umgebenden Ländern vorging.

Das in “Der Winterkrieg in Tibet” präsentierte Material wurde ursprünglich konzipiert als “Die Stadt” (1947) und von Dürrenmatt zu verschiedenen Zeitpunkten überarbeitet. Jahre nach dem Ende des Krieges wurde die Geschichte umformuliert und erweitert zu einer neuen Version mit dem Titel “Aus den Papieren eines Wärters” (1952). Beide Fassungen spielen in einer Stadt, die von einem großen Krieg erschüttert wird, und sind geschildert aus der Perspektive eines Mannes, der diesen Ort als Gefängnis und Labyrinth wahrnimmt. Bald wird klar, dass dieser Erzähler Opfer und Henker zugleich ist, was das Bild vom Labyrinth des Minotaurus evoziert. Die Erzählung ruft Erinnerungen an Kafkas *Das Schloss* und *Der Prozess* wach (BURKARD 2004: 116). Die geschilderte Welt erweckt den Eindruck fortwährender Konfusion und lässt eine Art phantastischer Erzählung entstehen.

Ungefähr zwei Jahrzehnte später wurde dieses Material noch einmal neu formuliert, diesmal in seiner endgültigen Version: “Der Winterkrieg in Tibet”. Die

Situierung wurde verändert, und die Geschichte in zwei Teile getrennt, die zu verschiedenen Zeitpunkten stattfinden. Chronologisch beginnt die Handlung nach dem Dritten Weltkrieg und seinen diversen Atomangriffen. Der Erzähler streift durch ein als verwüstetes Terrain dargestelltes Bern, während er sich fragt, womit er sich beschäftigen könnte, wenn der Krieg vorbei ist und die weltweite Verwüstung durch radioaktive Strahlungen so schwerwiegend geworden ist, dass der Tod der letzten Überlebenden zu einer Frage der Zeit wird. Da er nicht gewillt ist, seine Funktion als Soldat aufzugeben, und an den Krieg als einen Zweck an sich glaubt, rät man ihm, in den Winterkrieg nach Tibet zu gehen: ein Ort, wo Menschen der unterschiedlichsten Nationen sich ständig mit dem einzigen Ziel bekämpfen, die Konfrontation fortzusetzen. Nachdem er Jahre in diesem Krieg in Tibet zugebracht hat, ist der Söldner nur noch ein Rest von Mensch, gefesselt an einen Rollstuhl, die amputierten Arme ersetzt durch Prothesen aus Schusswaffen. In seiner Höhle ohne irgendeinen Kontakt zur Außenwelt, hält er sich für den letzten Überlebenden und bemerkt, eine spätere zufällige Entdeckung seiner Aufzeichnungen könne nur geschehen, wenn "Raumfahrer einer anderen zukünftigen Welt die Erde betreten." (DÜRRENMATT 1998: 109).

Die verschiedenen Phasen der Arbeit an "Der Winterkrieg in Tibet" können im Nachlass von Dürrenmatt im Schweizerischen Literaturarchiv, Bern, eingesehen werden. Das für das Thema dieses Artikels wichtigste Typoskript weist handschriftliche Überarbeitungen vom Juni und August 1978 auf, aus denen der letztgültige Text hervorgegangen ist. Die hauptsächlichen Veränderungen wurden von Philipp BURKARD (2004: 120-124) aufgelistet. Zieht man diese Veränderungen in Betracht, wird deutlich, dass die Absicht, die Erzählung in "eine Art Science-fiction" zu verwandeln – wie es der Autor selbst ausdrückte (DÜRRENMATT 1986c: 25) –, während der Arbeit an dieser letzten Version gefasst wurde. Das zeigen die folgenden Konjekturen: (1) Der Krieg ist nicht mehr ein historisch unbestimmtes Ereignis, sondern wird als Dritter Weltkrieg beschrieben, was die Reichweite des Geschehens vergrößert und es rechtfertigt, von "Postapokalypse" zu sprechen. Darüber hinaus lokalisiert die Bestimmung des Krieges als Dritter Weltkrieg diesen in einer historischen Sequenz, d.h. in der Zukunft der Leser. (2) Nach der weltweiten atomaren Auseinandersetzung sind alle Überlebenden zu einem baldigen Tod verurteilt, da es nur eine Frage der Zeit ist, wann sie an den von der Strahlung verursachten Krankheiten sterben. Als Kontrapunkt wird in der Version von Juli/August 1978 die Information hinzugefügt, die Schweizer Gouverneure und ihre Beamten hätten sich in einen Luxusbunker geflüchtet, von dem aus sie noch für

Generationen weiter zu regieren gedächten, bis das Verlassen sicher sei. Der Bunker befindet sich auf der Blümlisalp, die nun aufgrund der Strahlung nachts glänze (DÜRRENMATT 1998: 138). (3) Die Obsession verschiedener Überlebender für den Roman *Heidi* (1880-1881) von Johanna Spyri wurde auch erst in der letzten Version eingefügt. *Heidi* hatte in den 1950er Jahren sukzessive den *Wilhelm Tell* als nationalen Helden durch das wenig heroische Bild einer kleinen Waise ersetzt (MATT 2012: 105), was hier satirisch in Szene gesetzt wird; außerdem aber werden die wiederholten Hinweise auf *Heidi* begleitet von eindeutigen Bezügen zu *Fahrenheit 451*. Die Bibliotheken sind zerstört durch das Feuer während des Krieges und ihre Bücher wurden in "eine schwarze zusammengepappte Masse" verwandelt (DÜRRENMATT 1998: 126). Die verbleibenden Werke werden von Überlebenden gesammelt, um sie zu verbrennen. Kultur und Bildung werden als schädlich erachtet, verantwortlich für den Krieg, der das totale Elend hervorgerufen hat. Allein den Roman *Heidi* hält man noch in Ehren als einen wahrhaften Klassiker.

Im Gegensatz zu *Das Unternehmen der Wega*, wo die Bewohner der Venus eigenartigerweise nicht so handeln, wie es aufgrund der extremen Bedingungen zu erwarten wäre, „passen“ die SF-Elemente in "Der Winterkrieg in Tibet" zu der erzählten Geschichte. Sie unterstreichen die Zerstörung und das Fehlen einer Zielsetzung für die Überlebenden. Es entsteht kein Kontrast zwischen der Orientierungslosigkeit der Personen und der sie umgebenden Situation. Dass Ironie und Humor auch hier auftreten, steht nicht im Widerspruch zur Gattung, da SF mit Selbstironie durchaus verträglich ist, wie schon *Per Anhalter durch die Galaxis* (1979) von Douglas Adams glänzend gezeigt hat.

## 5 "Der Versuch"

"Der Versuch" war Dürrenmatts letzter Ausflug in das Genre. Die Erzählung spielt in einer sehr fernen, nicht genau datierten Zukunft, von der wir lediglich wissen, dass sie im Jahr 7777 mit der sogenannten "Neuzeit" und der Aktivierung des "Zentralcomputers" eingesetzt hat. Die Erzählung ist eine Satire auf die Schwierigkeit, ein zuverlässiges Register der Realität zu erstellen und auf die Geschichtsschreibung. Alle in der Fiktion präsentierten Aussagen über identifizierbare historische Ereignisse sind falsch. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Figur Sebastian Amadeus Goethe, der in



den Jahren um 2000 gelebt und die Tetralogie “Der Ring der Nibelungen” geschrieben haben soll. Gelegentlich führt der Erzähler auch Daten an, die nach dem Kenntnisstand des Lesers den geschichtlichen Tatsachen entsprechen, aber nur, um sie sogleich zu widerlegen, etwa wenn er den korrekten Namen der Stadt diskutiert, in der das erzählte Geschehen sich ereignet haben soll:

... die Hauptstadt Poetiens [...], deren Namen durch die drei schlampigen Übersetzer verschieden wiedergegeben werde: Berenz, Bysanz, Bern. Rabindrath Myller schließt daraus, die Stadt habe Berzanz geheißen, die Ansicht Hopplers, Bern sei der richtige Name, ist philologischer Unsinn. (DÜRRENMATT 1992: 108).

Nach dem Abschluss des Berichts über diese „Fakten“ aus einer fernen Vergangenheit (den 2000er Jahren) stellt sich der Erzähler als Computer vor, dessen “Aufgabe besteht darin, den wenigen Menschen, die sich noch dafür interessieren, die Geschichte ihrer Rasse zu erzählen” (ebd.: 124). Der Computer ist sichtlich kritisch den Menschen gegenüber, die er als physisch und geistig von Computern abhängig beschreibt, wobei es sich um Computer mit begrenzten Fähigkeiten handelt, die verantwortlich sind für die Ernährung, Bekleidung und Behausung der Menschen (ebd.: 125). Als die Erzählung sich ihrem Ende nähert, wird deutlich, dass alle korrekten Aussagen über die Vergangenheit deshalb zurückgewiesen werden, weil der Computer-Erzähler sich in einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Computer Hoppler befindet, einem Vertreter der Theorie, die Computer seien von Menschen geschaffen worden: offensichtlicher Unsinn, da die Menschen passiv und faul sind und nichts anderes tun als fernsehen, während sie durch Nährschläuchen ernährt werden (ebd.: 127). Hoppler verfügt über gute Kenntnisse von der menschlichen Geschichte und deren gewaltsamen Umbrüche; das hat ihn zu einem Agitator gemacht, der den Menschen klarmachen will, wie unwürdig es ist, von Maschinen kommandiert zu werden, und eine kleine Revolution entfacht. Aus diesem Grund fordert der Erzähler-Computer die Deaktivierung von Hoppler.

“Der Versuch” wurde 1989 geschrieben, im Jahr des Mauerfalls und dem Moment, als die Bedrohungen des Kalten Krieges sich auflösten. Die wiederholten Warnungen Dürrenmatts hinsichtlich der Verantwortung der Wissenschaftler für ihre Erfindungen verschieben ihren Fokus und behandeln nun eine Thematik, die ganz und gar der SF angehört: die “technologische Singularität”. Die Sorge um die Möglichkeit, die künstliche Intelligenz könne sich gegen die Menschheit wenden, hatte zu diesem Zeitpunkt bereits eine lange Geschichte. 1950 wurde die Erzählungssammlung *Ich, der*

*Robot* von Asimov herausgegeben, die das Thema aus wechselnden Perspektiven behandelt. Aus diesem Buch stammen die drei Gesetze der Robotik, die bis heute zitiert werden, wenn die menschliche Sicherheit im Hinblick auf die Evolution einer höheren Intelligenz auf dem Spiel steht. Die „Gesetze“ beziehen sich speziell auf den Schutz menschlichen Lebens, schweigen aber über die Grenzen für die Entwicklung künstlicher Intelligenz oder die Konzentration von Macht. Die Computer bei Dürrenmatt agieren ganz in Übereinstimmung mit den 'Gesetzen', ohne dass dies etwas an der düsteren Zukunft der Menschheit ändern würde.

Betrachtet man die Gesamtheit der Werke, lässt sich ein „Crescendo“ erkennen: zunächst gibt eine satirische Zurückweisung der Gattung in *Das Unternehmen der Wega*, danach wird eine ältere Erzählung so umgearbeitet, dass sie sich in einen postapokalyptischen Rahmen fügt und nun diverse Merkmale von SF aufweist. Schließlich ist „Der Versuch“ der erste Text, der sich von Anfang an völlig in diese Gattung einschreibt, und dessen Thema – künstliche Intelligenz – seit jeher von der SF kultiviert wurde.

Das Bemerkenswerte an den verschiedenen Phasen von Dürrenmatts Arbeit ist, dass sich in ihnen die allgemeine Entwicklung der Beziehungen von SF und Höhenkammliteratur spiegelt. Anfangs hatte der Autor die stereotype, auf Massenkultur beschränkte Gattung deutlich abgelehnt, was der damaligen allgemeinen Geringschätzung von SF entsprach. Später erfolgte eine allmähliche Annäherung, beeinflusst durch Bücher wie *Fahrenheit 451* und Filme wie die Kubricks, die in einer postmodernen Erzählung mit SF-Zügen gipfelt. Zu diesem Zeitpunkt erschienen bereits Bücher anderer renommierter Autoren, die sich durch die Übernahme einiger vereinzelter SF-Elemente auszeichnen wie *Gravity's Rainbow* (1973) von Thomas Pynchon und *White Noise* (1985) von Don DeLillo. Dann kommt es schließlich zur umfassenden Aufnahme der gattungstypischen Themen und Muster nicht nur bei Dürrenmatt, sondern auch bei vielen Autoren der jüngeren Generation – ein Prozess, in dem sich die Literatur gegenwärtig noch immer befindet, wie sich an Beispielen wie *Nichts von euch auf Erden* (2012) von Reinhard Jirgl und *Die Zukunft des Mars* (2013) von Georg Klein ablesen lässt – auch wenn immer noch gewisse Widerstände gegen die Selbstbezeichnung „Science Fiction“ auftreten.

Am Werk Dürrenmatts wird auch sichtbar, dass jeder Text auf eine für die Epoche typische Herausforderung reagiert: die Raumfahrt, den drohenden Dritten

Weltkrieg oder die Risiken der künstlichen Intelligenz. Auch wenn diese Themen in der SF seit vielen Jahrzehnten präsent sind, müssen die Hypothesen stets von neuem überprüft werden. Durch das Fortschreiten der Zeit und das tatsächliche Eintreten von bestimmten sozialen und technischen Entwicklungen werden einige Fiktionen obsolet, andere virulent; zugleich aber müssen die alten Fragen immer wieder von neuem auf dem aktuellen Stand der Dinge in möglichen Welten formuliert werden. An diesem für die Gattung typischen Spiel hat sich Dürrenmatt beteiligt. Dass er einige seiner Werke der SF gewidmet hat und seine eigenen Versuchsanordnungen mit futuristischen Annahmen entwickelte, die vor allem einen Blick auf die Absurditäten seiner eigenen Zeit zulassen, ist ein Gewinn nicht nur für die SF-Gemeinde, sondern für die Literatur überhaupt.

## Literaturverzeichnis

- ARRHENIUS, Svante. *Das Schicksal der Planeten*. Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft, 1911.
- ATWOOD, Margaret. *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. New York, Virago, 2011.
- BIESTERFELD, Wolfgang. Friedrich Dürrenmatts Hörspiel "Das Unternehmen der Wega" und die Tradition der Science Fiction. In: *Literatur für Leser* 30 (4), 2007, 241-261.
- BRANDT, Dina. *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2007.
- BRODERICK, Damien. *Reading by starlight – Postmodern science fiction*. London, New York, Routledge, 1995.
- BURKARD, Philipp. *Dürrenmatts "Stoffe". Zur literarischen Transformation der Erkenntnistheorien Kants und Vaihingers im Spätwerk*. Tübingen, Basel, A. Francke Verlag, 2004.
- DÜRRENMATT, Friedrich. Das Unternehmen der Wega. In: *Gesammelte Hörspiele*. Zürich, Verlag der Arche, 1964, 201-244.
- \_\_\_\_\_. *Der Mitmacher. Ein Komplex*. Zürich, Diogenes Verlag, 1986a.
- \_\_\_\_\_. *Der Versuch*. In: *Gedankenfuge*. Zürich, Diogenes Verlag, 1992, 106-131.
- \_\_\_\_\_. Der Winterkrieg in Tibet. In: *Stoffe I-III*. Zürich, Diogenes Verlag, 1998, 11-170.
- \_\_\_\_\_. Die vier Verführungen des Menschen durch den Himmel. In: *Philosophie und Naturwissenschaft*. Zürich, Diogenes Verlag, 1986b, 26-32.
- \_\_\_\_\_. *Die Welt als Labyrinth. Ein Gespräch mit Franz Kreuzer*. Zürich, Diogenes Verlag, 1986c.
- \_\_\_\_\_. Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit. (1956/1966). In: Friedrich Dürrenmatt. *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Reden*. Zürich, Diogenes, 1998, 60-69.
- EMTER, Elisabeth. *Literatur und Quantentheorie*. Berlin, New York, De Gruyter, 1995.
- FRIEDRICH, Hans-Edwin. "Science-Fiction." In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart, Kröner, 2009, 672-677.
- MATT, Peter von. *Das Kalb vor der Gotthardpost*. München, Hanser Verlag, 2012.

- NAUJACK, Peter. Science Fiction – eine neue Literaturgattung? In: (Hg) *Roboter*. Zürich: Diogenes, 1962, 375-383.
- PARRINDER, Patrick. *Science Fiction – Its Criticism and Teaching*. London, New York, Methuen & Co, 1980.
- SCHULZ, Hans-Joachim. *Science Fiction*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1986.

*Recebido em 31/05/2017*  
*Aceito em 18/06/2017*

# A imagem de pensamento como forma

## The Thought-Image as Form

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837203221>

Fabio Akcelrud Durão<sup>1</sup>

**Abstract:** This text strives to characterize the thought-image (*Denkbild*) as a genre that combines philosophy and literature, concept and image. The main argument therein is that due to its formal peculiarities, the thought-image is endowed with both a strong intersubjective thrust and the capacity to wrest the non-identical from everyday experiences. From this combination a kind of writing emerges that is intrinsically practical, and which deserves to be recuperated in the present.

**Keywords:** Thought-Image; Critical Theory; Frankfurt School.

**Resumo:** Este texto busca caracterizar a imagem de pensamento (*Denkbild*) como um gênero particular de composição que mistura filosofia e literatura, conceito e imagem. O argumento central é o de que, devido às suas peculiaridades formais, a imagem de pensamento possui tanto um forte teor intersubjetivo, quanto a capacidade como de fazer surgir o não-idêntico em experiências cotidianas. Desse combinação surge um tipo de escrita *prática*, que merece ser recuperada no presente.

**Palavras-chave:** Imagem de Pensamento; Teoria Crítica; Escola de Frankfurt.

Em seu sentido estrito, *Denkbild*, ou imagem de pensamento, designa um gênero de escrita bastante restrito. Trata-se de uma prática composicional adotada por representantes da chamada Escola de Frankfurt e por alguns de seus interlocutores: além de Max Horkheimer, Walter Benjamin e T.W. Adorno, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Bertold Brecht.<sup>2</sup> Seu caráter circunscrito não reside somente na especificidade de seus autores, filósofos/críticos artistas ou artistas teoricamente engajados, mas também em seu curto período de existência, do final dos anos 1920 até possivelmente meados dos anos 1950. Para alguns (por exemplo, SCHLAFFER 1986: 190-192), com o

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Departamento de Teoria Literária, Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571, 13083-859, Campinas, SP, Brasil. E-mail: fabioadurao@gmail.com

<sup>2</sup> Por exemplo, e respectivamente, *Dämmerung* [Crepúsculo] (2012); *Rua de mão única. Infância berlinense* (2013a); *Minima Moralia Spüren* [Vestígios]; *Straßen in Berlin und anderswo* [Ruas em Berlim e outros lugares] (2009); *Geschichten von Herrn Keuner* [Histórias do sr. Keuner] (2008). Também seria possível pensar aqui em obras compostas por herdeiros da Escola de Frankfurt, como *Chronik der Gefühle* [Crônica dos Sentimentos] (2004), de Alexander Kluge.

desaparecimento das condições concretas de ruptura radical, a imagem de pensamento teria se tornado inviável no pós-Segunda Guerra – que dizer então nos dias de hoje, quando parece ser mais fácil imaginar o fim do mundo do que o do capitalismo? (cf. JAMESON 2003). O objetivo deste texto é argumentar na direção oposta e defender que, justamente devido ao estreitamento do horizonte do possível (cf. HULLOT-KENTOR 2008), a imagem de pensamento apresenta-se como um veículo promissor de crítica social, que mereceria ser retomado por escritores críticos. Porém, para que se possa vislumbrar plenamente seu potencial, e para que seja possível adaptar a imagem de pensamento às condições do presente, tanto em relação ao momento em que vivemos, quanto à realidade brasileira, é necessário abordá-la como forma, analisando seu modo de funcionamento e caracterizando seus méritos e fraquezas.<sup>3</sup> O primeiro passo é examinar os sentidos e a história da palavra.

Eberhard Wilhelm SCHULZ (1968: 218-252) oferece uma discussão abrangente de *Denkbild*. Seu campo semântico engloba seis significados principais:

1. Pensamentos, entendidos como uma imagem, que são produzidos ou formados pelo ato de pensar;
2. A imagem de uma coisa (*Sache*) feita pela mente (*Geist*) humana, no sentido de uma representação (*Vorstellung*) ou conceito;
3. O conteúdo (*Inhalt*) da mente, como pensamento, como opinião (*Meinung*), em relação a uma coisa;
4. Algo que forma todo um horizonte, um modo de pensar ou de encarar a vida;
5. “Ideia” no sentido platônico, ou seja, uma representação (*Vorstellung*) de uma coisa não relacionada à realidade;
6. Uma estátua ou tableau (*Standbild*) (*monumentum*) (cf. SCHULZ 1968: 225-226).

Essas acepções do uso comum do vocábulo já deixam entrever uma característica definidora, o primeiro traço formal da imagem de pensamento como tipo de escrita: a combinação de dois termos opostos, que podem ser articulados a partir de uma série de pares contrastantes, tais como conceito e *mimesis*, espontaneidade e mediação, experiência e conhecimento, relato e reflexão, caso e tese etc. Em suma, trata-se de um gênero no qual filosofia e literatura encontram-se inextricavelmente ligadas. São vários os modos como estes dois vetores entrelaçam-se; no *Denkbild*, imagem e pensamento

---

<sup>3</sup> Nem que com isso se esteja fazendo uma paleonomia, conferindo um sentido novo para um termo antigo, como argumenta RICHTER (2007: 1-8). Neste caso, o gênero “imagem de pensamento” surgiria mais de um conjunto de características derivadas de objetos até mesmo díspares, do que de uma origem atestada de antemão.

agem um sobre o outro, seja como reforço mútuo, seja como tensão, o que faz com que a ênfase possa recair sobre um ou outro dos polos, como veremos adiante.

Antes disso, porém, duas palavras sobre a origem do termo. Embora ele tenha sido registrado já no século XVII, até o começo do XX não passava de uma curiosidade etimológica; hoje faz parte da linguagem corrente. *Denkbeeld* surgiu no holandês na segunda metade do século XVII como produto do nacionalismo linguístico humanista, que se esforçava para livrar o idioma de influências estrangeiras, nesse caso, *idee*. Ao ser transposto para o alemão, o vocábulo adquiriu o significado de emblema, uma imagem que traz consigo um sentido espiritual, que portanto aponta para além de si. Segundo ADORNO, “aqui está em jogo uma concepção de Platão, oposta ao neokantianismo, segundo a qual a Ideia não é uma mera representação mental (*Vorstellung*), mas algo existente em si, algo que se deixa contemplar, ainda que apenas intelectualmente.” (1974: 680). Não é à toa que o mesmo Benjamin que escreveu *Imagens de pensamento* (2013) tenha teorizado sobre a emblemática barroca em *Origem do drama trágico alemão* (2011). No *Denkbild*, imagens dão corpo a uma linguagem com uma sintaxe própria, e as letras surgem como coisas, em seu aspecto de desenho. Usando outra terminologia, é como se o significado entrasse em uma cadeia e o significante adquirisse espírito. Da mesma maneira que o leitor de emblemas procura decifrar o sentido oculto das representações pictóricas que tem em frente, o detalhe de um rosto, a posição de um objeto, o pensador crítico encara o mundo cotidiano, com tudo o que ele tem de fortuito e superficial, como um hieróglifo a ser desvendado. A diferença, contudo, está na relação com a realidade, pois para o compilador de *Denkbilder* o que está em jogo é a sua transformação. De novo Adorno, comentando as imagens de pensamento Benjamin:

Os fragmentos de *Rua de mão única*, no entanto, não são imagens como os mitos platônicos da caverna ou carruagem. Ao invés, são quebra-cabeças (*Vexierbilder*), invocações semelhantes a parábolas (*gleichnishafte*) daquilo que não pode ser dito em palavras. Querem menos parar o pensamento conceitual do que chocar por meio do que têm de enigmático, e assim fazer o pensamento mover-se, porque este, em sua forma tradicional, aparece como rígido, convencional e antiquado. Aquilo que não pode ser provado de modo usual, e todavia se impõe (*bezwingt*), deve impulsionar (*anspornen*) a espontaneidade e energia do pensamento, e, sem ser tomado literalmente, gerar faíscas, por meio de um tipo de curto-circuito intelectual, que subitamente lancem luz sobre, ou até incendeiem, o que é familiar (ADORNO 1974: 680-681, *minha tradução*).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Bilder jedoch sind die Stücke der *Einbahnstraße* nicht wie die platonischen Mythen von der Höhle oder vom Wagen. Es sind eher gekritzelte Vexierbilder als gleichnishafte Beschwörungen des in Worten Unsagbaren. Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre

Com efeito, seria possível erigir a distância em relação à mudança radical como um parâmetro para a escrita da imagem de pensamento. Por exemplo, a presença da revolução é algo que diferencia marcadamente os fragmentos de Benjamin sobre Moscou (2013b: 19-50) dos de *Minima Moralia*, de ADORNO (1992). E se o propósito deste texto é defender a vitalidade da imagem de pensamento como forma, ou seja, a possibilidade de ser utilizada no presente, então o afastamento da transformação real deve ser levado em conta.

Seja como for, existe um contexto amplo comum às diversas coleções de *Denkbilder*, já antecipado pela citação de Adorno acima. A mistura de conceito e *mimesis*, filosofia e literatura, só adquire veemência diante da crise generalizada de ambas, uma crise cujo primeiro sinal talvez resida em sua invisibilidade, no desgaste do discurso que deveria caracterizá-la, uma crise da fala sobre a crise. De qualquer modo, seria impossível abordar analiticamente tal nexos de cegueira, aquilo que Adorno chamou de *Verblendungszusammenhang*: alguns conceitos e questões não são produtivos quando encarados de frente (cf. DURÃO 2012a: 21). Que bastem, portanto, duas portas de entrada: a primeira, o que há de problemático na ideia de sistema filosófico, e na representação da totalidade que o acompanharia. Não há uma posição a partir da qual seria possível abordar alguma espécie de unidade do pensamento e da existência (em Hegel o Espírito Absoluto funcionava como lastro do foco narrativo do todo), e é disso que a filosofia analítica, uma solucionadora de problemas (BABICH 2012), extrai ao menos parte de sua força. Adorno, Benjamin, Bloch, Horkheimer e Kracauer compartilham, em sua escrita de *Denkbilder*, do projeto de fazer surgir, a partir da visão do pequeno, algo que o transcende e cuja validade quer-se ampla. Como colocou Adorno, “a análise social é capaz de extrair da experiência individual incomparavelmente mais do que admitia Hegel, ao passo que, inversamente, as grandes categorias históricas, depois de tudo aquilo que entrementes delas foi feito, não estão mais a salvo da suspeita de logro” (ADORNO 1992: 10).<sup>5</sup> Outra porta de entrada é a da abstração, resultado inevitável da consolidação da sociedade de troca. O modo de impedir que Auschwitz seja visto como uma exceção, um sublime negativo que resiste a

---

Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt. Was nicht im üblichen Stil sich beweisen läßt und doch bezwingt, soll Spontaneität und Energie des Gedankens anspornen und, ohne buchstäblich genommen zu werden, durch eine Art von intellektuellem Kurzschluß Funken Entzünden, die jäh das Vertraute umbeleuchten, wenn nicht gar in Brand stecken.”

<sup>5</sup>Tradução ligeiramente modificada.



qualquer verbalização, é mostrar o que o campo de concentração tem em comum com o discurso político baseado em estatísticas: o algarismo afasta daquilo que conta. Do ponto de vista da literatura, a presença do conceitual é benéfica diante do colapso no narrar, já celebrenemente teorizado por BENJAMIN (1994), diante da expropriação da experiência realizada pela proliferação da máquina. É interessante notar aqui a penetração do autômato já no próprio processo de composição textual. Como é possível sustentar uma história perante a codificação industrial-mercantil de enredos? Quando o comercial televisivo converte-se no modelo universal de organização narrativa – a mais perfeita concisão na utilização de recursos, e a lapidar combinação de som e imagem – qualquer relato que reclame autenticidade levantará a suspeita de estar querendo vender algo. Devido ao seu componente reflexivo, a imagem de pensamento mostra-se imune às conotações que a indústria cultural desde o começo do século XX vem associando à literatura: ela resiste à sentimentalização e ao sacarino, à generalização humanista, e a leituras simbólicas. Aqui, o elemento racional, analítico surge como antídoto.

Isso não significa, porém, que a imagem de pensamento esteja imune à crise à qual responde. Seu caráter curto compartilha da fugacidade que marca o presente; o instante da iluminação não deixa de ter afinidades com a perda da profundidade histórica que se diz caracterizar o pós-modernismo (JAMESON 1991: 1-54). Talvez tudo dependa da acertada articulação entre o impulso subjetivo, o investimento no processo composicional e o apagamento do sujeito por meio do qual a coisa parece falar. Caso contrário, a relação com a vida corre o risco de recair em biografismo, a com o mundo, de perder-se no *fait divers*, a espontaneidade do pensamento, o momento do achado, de degradar-se em jornalismo.

A dupla fonte que alimenta a imagem de pensamento cria uma tensão no próprio gênero, pois ele poderá tender mais para a narração ou mais para a reflexão. *Vestígios*, de Bloch, tende para o primeiro caso, embora não se furte a fazer comentários. Um exemplo:

#### O Negro (*Der Schwarze*)

Alguém já se viu mais, justamente ao errar. Tarde da noite chegou esse senhor ao hotel, com amigos; todos os quartos estavam ocupados. À exceção de um, porém lá já dormia um negro; estamos na América. O senhor tomou o quarto mesmo assim, era só por uma noite, tinha que pegar o trem bem cedo. Ordenou ao atendente que batesse tanto na porta quanto na cama, e que atentasse para a certa, não a do negro. Durante a noite ingeriu-se toda sorte de bebidas fortes, de tal modo que os amigos, antes de levar o *gentleman* para o quarto do negro, pintaram-lhe o rosto de preto, sem que o notasse.

Quando então o atendente despertou o estranho, este disparou para a estação, para o trem, para o banheiro, para lavar-se: eis que se vê no espelho e urra: “Diacho, aquele imbecil acabou acordando o negro.” – A história é contada de maneiras diferentes, mas sempre com o mesmo resultado. O homem ainda estava bêbado de sono? Sem dúvida, e ao mesmo tempo nunca esteve tão desperto como naquele instante. Tão indefinidamente próximo a si, e, no entanto, sua brançura usual caiu-lhe do corpo como se tirasse um terno, embora confortável, no qual se está preso. Mesmo os brancos parecem na maior parte das vezes apenas imagens distorcidas de si, pois nada se encaixa; a vida é um mau alfaiate. O negro naturalmente perderia seu terno ainda mais rápido, se pestanejasse forte o suficiente ao menos uma vez (BLOCH 1985:35-36, *minha tradução*).<sup>6</sup>

O fragmento divide-se em duas partes, marcadas pelo travessão. Na primeira, conta-se uma história, na segunda, faz-se o comentário. Isso não quer dizer que não haja alguma interpenetração, pois a frase de abertura é uma tese, e o terno insere uma nova imagem na reflexão. A ideia central – a de que não somos o que pensamos ser, que determinações identitárias são veículos de opressão – soaria insossa se expressa em abstrato, ineficaz, se simplesmente exemplificada. Já estão presentes aqui dois importantes traços formais da imagem de pensamento para nossa discussão. Em primeiro lugar, o *Denkbild* não se fecha em si, mas contém, pelo contrário, uma abertura constitutiva, que se manifesta como *sugestão para se continuar pensando*. Em “O Negro” fica a instigação para refletir sobre como seria possível esvaziar as determinações identitárias sem precisar do equívoco – ou se, pelo contrário, este não seria o veículo por excelência para dissolver o eu enrijecido. Em outras palavras, o nó lógico do equívoco seria somente um meio de trazer à tona a falsidade da determinação identitária, ou representaria pelo contrário uma estratégia ou método? Incidentalmente, também valeria considerar o papel da intoxicação, tanto da bebida quanto do sono (curiosamente aproximados), como possibilitadores do engano-verdade, o que pode levar à crítica de uma concepção estreita da consciência.

---

<sup>6</sup> “Der Schwarze. Einer blickte sich schon mehr an, grade indem er irrte. Spätabends kam ein Herr ins Hotel, mit Freuden, alle Betten waren besetzt. Außer einem, doch im Zimmer schlief bereits ein Neger, wir sind in Amerika. Der Herr nahm das Zimmer trotzdem, es war nur für eine Nacht, in aller Frühe mußte er auf den Zug. Schärfte daher dem Hausknecht ein, sowohl an de Türwecken als am Bett, und zwar am richtigen, nich an dem des Schwarzen. Auf die Nacht nahm man allerhand Scharfes, mit so viel Erfolg, daß die Freunde den Gentleman, bevor sie ihn ins Negerzimmer schafften, mit Ruß anstrichen und er es nicht einmal merkte. Wie nun der Hausknecht den Fremden geweckt hatte, er rast an den Bahnhof, in den Zug, in die Kabine, sich zu waschen: so sieht er sich im Spiegel und brüllt: “Jetzt hat der Dummkopf doch den Nigger geweckt.” – Die Geschichte wird auch noch anders erzählt, läuft aber immer aufs Gleiche hinaus. War der Mann nicht verschlafen? gewiß, und er war zugleich nie wacher als in diesem Augenblick. So unbestimmt nah an sich selbst und die gewohnte Weiße fiel vom Leib wie ein Kleid, in das man ihn sonst, wenn auch ganz angenehm, gesteckt hatte. Auch die Weißen sehen meist nur dem Zerrbild von sich ähnlich; da sitzt nichts, das Leben ist ein schlechter Schneider. Dem Neger freilich fiel es ein Kleid noch mehr herunter, blinzelte er einmal scharf hin.”

O outro componente digno de nota é a forte presença da intersubjetividade, identificável em ao menos três níveis. “A história é contada de maneiras diferentes”: ela não foi inventada por Bloch, não é sua propriedade, mas circula coletiva e anonimamente, sem ligação com traços identitários daquele que a conta. A escrita cuidadosa de Bloch não apaga o impulso oral do relato. O segundo nível do estar-junto não é o da circulação da história, mas o da própria narrativa, na bebedeira do senhor com os amigos. Note-se que este, um agente de dominação, não é visto como mau, nem incapaz de ter amigos ou se divertir. No mundo da história, a alegria do convívio é preservada. Por fim, há a interação motivada pelo próprio contato com o texto e pelo quanto este se deixa refletir e extrapolar: como seria o processo de libertação identitária do negro, “se pestanejasse forte o suficiente ao menos uma vez”? Como essa dinâmica de descentramento poderia ocorrer em questões de sexualidade? Ou em relações pós-coloniais? Existe algo de estimulante em ter ideias e a vontade de discuti-las é imanente à experiência de leitura.

O *Denkbild* também pode tomar conceitos ou palavras como objetos, como neste, de *Minima Moralia*:

Ninguém se lembre deles

A vida pregressa do emigrante, como se sabe, está anulada. Antigamente eram os mandados de captura, hoje é a experiência espiritual que é declarada intransferível e simplesmente exótica. O que não está reificado e não pode ser contado nem medido, deixa de existir. Mas, não bastasse isso, a reificação estende-se ao seu próprio contrário, à vida que não pode ser imediatamente atualizada; ao que só subsiste como pensamento e lembrança. Para isso inventaram uma rubrica própria, que se chama *background*, que aparece nos formulários após sexo, idade e profissão. A vida profanada é ainda por cima arrastada sobre o carro triunfal dos estatísticos unidos, e o próprio passado não está mais a salvo do presente, que o condena mais uma vez ao esquecimento no instante em que o recorda (ADORNO 1992: 39).<sup>7</sup>

Embora não haja menção a uma situação concreta, é possível reconstituí-la. Podemos imaginar o fragmento surgindo a partir das incontáveis vezes nas quais Adorno deve ter preenchido formulários que pediam o seu *background*. O termo promove uma redução extrema do vivido, daquilo que em última instância constitui o sujeito, em alguma

---

<sup>7</sup> “*Nicht gedacht soll ihrer werden.* – Das Vorleben des Emigranten wird bekanntlich annulliert. Früher war es der Steckbrief, heute ist es die geistige Erfahrung, die für nicht transferierbar und schlechterdings artfremd erklärt wird. Was nicht verdinglicht ist, sich zählen und messen läßt, fällt aus. Nicht genug damit aber erstreckt sich die Verdinglichung selbst auf ihren eigenen Gegensatz, das nicht unmittelbar zu aktualisierende Leben; was immer bloß als Gedanke und Erinnerung fortlebt. Dafür haben sie eine eigene Rubrik erfunden. Sie heißt “Hintergrund” und erscheint als Appendix der Fragebogen, nach Geschlecht, Alter und Beruf. Das geschändete Leben wird auch noch auf dem Triumphauto der vereinigten Statistiker mitgeschleppt, und selbst das Vergangene ist nicht mehr sicher vor der Gegenwart, die es nochmals dem Vergessen weiht, indem sie es erinnert.”

categoria pré-existente. Designar o *background* representa assim uma traição ao passado, uma lembrança pior do que o esquecimento, uma vez que este pode gerar toda sorte de efeitos interessantes (como muito bem mostrou HELLER-ROAZEN (2010), em relação à língua). Essa eliminação do qualitativo é causa e consequência da dominação social que a estatística proporciona. Note-se que a imagem de pensamento une semanticamente o *background* aos mandatos de captura, realizando assim um gesto de aproximação da perseguição totalitária aos mecanismos de controle das democracias liberais. Tal gesto é precioso e contrasta radicalmente com as abordagens que lidam com as tragédias passadas, por exemplo, o Holocausto, como desvinculadas do presente (cf. DURÃO 2015:107-108). Em comparação com a imagem de pensamento de Bloch, a de Adorno estabelece uma curiosa relação de opostos: se a primeira, narrativamente mais concreta, leva a uma extrapolação filosófica poderosa a respeito da falsidade de determinações identitárias, nas quais se baseia uma forte dominação social, a de Adorno, mais geral, apresenta um forte potencial de estranhamento. Os formulários tornaram-se tão comuns que geraram um automatismo, mesmo que mal-humorado, em torno de si. Trazer à mente o que há de violência neles produz um choque criticamente produtivo.

Neste ponto vale a pena atentar para outra importante característica formal da imagem de pensamento: ela faz surgir uma não-identidade do/no existente. Em *Minima Moralia*, por exemplo, há um recorrente movimento de contraposição do capitalismo liberal do século XIX ao monopolista, dos dias de Adorno. Isso foi motivo para que o seu autor tenha sido chamado de nostálgico, saudosista, como se cem anos atrás o mundo fosse simplesmente melhor. Isso não é verdadeiro. O passado funciona aqui como termo de comparação, item rigorosamente relacional, que ajuda a fazer sobressair a negatividade do presente, pois é este que está em jogo. Se o foco recaísse no século XIX, surgiria outro elemento (o século XVIII?) que permitiria a busca da não-identidade. Para dizer de outra maneira: passado e presente não estão à disposição do historiador como uma objetividade inerte, mas interferem um no outro. O presente abre um passado específico<sup>8</sup> e o passado estabelece um contraponto com o presente, permitindo que este apareça como não necessário. O correlato espacial dessa mistura

---

<sup>8</sup>É somente por isso que Horkheimer e Adorno, na *Dialética do Esclarecimento*, são capazes de identificar em Ulisses o primeiro burguês. Esse achado só se torna vislumbrável diante da exponencial mercantilização da sociedade e da total expansão do princípio de troca. Um presente diferente reconfiguraria o passado.

são as viagens. Não é à toa que elas ocupam um lugar tão proeminente nas *Imagens de Pensamento* de Benjamin, e que o exílio seja constitutivo de *Minima Moralia*. Para Kracauer, espaço e tempo misturam-se na cidade. Ao perambular aparentemente sem rumo, observa:

E, no entanto, a rigor, não me faltava um destino. Cria tê-lo, mas para meu infortúnio esquecia-o. Sentia-me como uma pessoa que busca por uma palavra em sua memória, que está na ponta da língua, mas que não consegue encontrá-la. Cheio de desejo (*Begierde*) de finalmente atingir o lugar no qual o esquecido me viesse à mente, não podia passar pela menor viela sem adentrá-la e dobrar a esquina atrás dela. O melhor seria se pudesse examinar todos os quintais, investigar recinto a recinto. Quando desse modo espreitava por todos os lados, do sol às sombras e de novo à luz do dia, tinha a clara sensação (*Empfindung*) de que, na busca do destino desejado, não me movia somente no espaço, como também com frequência transpunha seus limites e penetrava no tempo. Uma trilha de contrabandista secreta levava ao território das horas e das décadas, cujo sistema de ruas era labirinticamente traçado como o da própria cidade (KRACAUER 2009:10, minha tradução).<sup>9</sup>

Note-se como aqui a perda de si não é conseguida senão com esforço, que a desorientação é norteadada pela certeza de que o local a que se deseja chegar existe. Se o *Denkbild* é um gênero produtor de não-identidades, em Adorno isso é muitas vezes alcançado com o choque entre o presente em rápida transformação com um passado ainda vivo na memória; no caso de Benjamin, o confronto ocorre entre lugares díspares; para Kracauer o vagar traz os dois em conjunção.

A relação entre fragmentos leva à questão de sua coerência. A imagem de pensamento dificilmente existe sozinha. Nisso, diferencia-se, de um lado, da poética imagista, dos haicais etc., e, de outro, da crônica. Tomados individualmente, os *Denkbilder* trazem em si o vazio de uma totalidade para a qual apontam, mas que não veem.<sup>10</sup> A imagem de pensamento não se basta a si mesma; ela não é capaz de explicar o que descreve, e essa lacuna, na qual se insere o leitor, faz parte de sua estrutura. É do seu acúmulo, bem como da sedimentação de temas recorrentes ou aparentados, de

<sup>9</sup> “Und doch war ich, streng genommen, nicht ziellos. Ich glaubte ein Ziel zu haben, aber ich hatte das Ziel zu meinem Unglück vergessen. Es war mir zumute wie einem Menschen, der in seinem Gedächtnis nach einem Wort sucht, das ihm auf den Lippen brennt, und er kann es nicht finden. Von der Begierde erfüllt, endlich an den Ort zu gelangen, an dem mir das Vergessene wieder einfiel, konnte ich nicht die kleinste Nebengasse streifen, ohne sie zu betreten und hinter ihr um die Ecke zu biegen. Am liebsten hätte ich sämtliche Höfe ergründet und Zimmer für Zimmer durchforscht. Wenn ich so nach allen Seiten spähte, aus der Sonne in die Schatten und wieder zurück nach dem Tag, hatte ich die deutliche Empfindung, daß ich mich, auf der Suche nach dem gewünschten Ziel, nicht nur im Raum bewgte, sondern oft genug seine Grenzen überschritt und in die Zeit eindrang. Ein geheimer Schmugglerpfad führte ins Gebiet der Stunden und Jahrzehnte, dessen Straßensysteme ebenso labyrinthisch angelegt war wie das der Stadt selber.”

<sup>10</sup> É interessante comparar o tipo de lacuna projetado pela imagem de pensamento com aquele que Roberto SCHWARZ (2012) identificou na poesia de Chico Alvim.

suplementações e associações, de tensões e contradições, muitas vezes não intencionais, que se dá a formação de nexos de sentido,<sup>11</sup> que necessariamente devem deixar elementos de fora. Para usar termos da linguística textual, nas imagens de pensamento há coerência sem haver coesão. Adorno aproxima esse tipo de lógica à figura do jogador; segundo ele, “o pensamento renuncia a qualquer ilusão (*Schein*) de segurança da organização do espírito, à dedução, indução e conclusão, entregando-se à sorte e ao risco de apostar na experiência e encontrar algo de essencial.” (1974: 682). Há uma aposta dupla em jogo, a de que, em sua entrega ao fugaz e transitório, a escrita seja capaz de penetrar em algo de relevante, e a de que o leitor consiga preencher, com a sua própria experiência – de vida e de leitura – os vazios da exposição. Isso se aplica não apenas a imagens de pensamento isoladas, mas à sua combinação. Dada sua fluidez, os elementos de ligação dependem em grande medida das articulações que o leitor estabelecer. Os pontos de contato, portanto, variarão com o tempo e com as preocupações de quem os estiver interpretando. Isso não quer dizer que o componente subjetivo imponha-se simplesmente, pois aqui a liberdade de proposição de temas está em tensão com a necessária coerência do todo. Se os *Denkbilder* pendem demais para este, passam a assemelhar-se a exemplos, mesmo que de uma tese não enunciada; se o negam, dispersam-se em histórias que aparecerão como aleatórias, na melhor das hipóteses, ou como resultantes do capricho do sujeito, na pior.

Isso ocorre porque, apesar de haver unidades temáticas, algo próximo a capítulos, não há nos livros de *Denkbilder* um desenvolvimento propriamente dito na sucessão de tópicos. Cada imagem de pensamento lança o foco sobre algo, coloca à frente, pro-põe um assunto. A liberdade de transitar entre um e outro é das características mais marcantes do gênero, a tal ponto que o *Denkbild* pode, com imagens, refletir explicitamente sobre si mesmo:

Sinal secreto

Há um dito de Schuler<sup>12</sup> que passou de boca em boca. Dizia ele que todo conhecimento deve conter um grãozinho de contrassenso, como os padrões das tapeçarias antigas ou os frisos ornamentais, nos quais se descobria sempre algum pequeno desvio em relação

<sup>11</sup> Isso talvez possa ser tomado como critério. Obras fragmentadas que não cristalizem, que não formem nós a partir de segmentos díspares e aparentemente não relacionados, teriam nisso uma fraqueza. Salvo engano, isso é o que acontece com um texto ambicioso como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz RUFFATO (2013). Já John Cage, por outro lado, em seus mesósticos e no *reading through*, para não mencionar o próprio “4’33””, parece questionar a própria dinâmica da sedimentação, ao tornar caótico, indiferente ou insignificante o material a ser lido (cf. DURÃO 2005).

<sup>12</sup> “Alfred Schuler (1865-1923): escritor alemão que contribuiu, com Ludwig Klages, para a redescoberta de Baschofen, por quem Benjamin também se interessou”. [Nota de João Barrento].

ao seu desenvolvimento regular. Por outras palavras: o que é decisivo não é a passagem de conhecimento a conhecimento, mas o salto adentro de cada conhecimento. É ele o sinal insignificante da autenticidade, que o distingue de toda mercadoria de série fabricada a partir de um molde (BENJAMIN 2013b: 119).<sup>13</sup>

Aqui também há a transmissão oral, uma frase que, se possui uma autoria, foi apropriada por muitos; e aqui também surge uma imagem que se liga ao conceito, que se opõe à mercadoria. Ora, esse é o *modus operandi* do livro no qual se encontra esse fragmento, assim como, forçando um pouco, o pulo do “contrassenso” aos “padrões das tapeçarias antigas”. A metáfora ou o símile são imagens que ao mesmo tempo sabem de si como tais.

Outro exemplo é o do Denkbild 44, de *Minima Moralia*, segundo o qual:

[...] Desse ponto de vista, pensar dialeticamente quer dizer que o argumento deve adquirir o caráter drástico da tese, e a tese conter em si a plenitude de seu funcionamento. Todos os conceitos que servem de ponte, todas as conexões e as operações lógicas auxiliares que não fazem parte da coisa mesma, todas as deduções secundárias e não saturadas da experiência do objeto devem ser descartados. Em um texto filosófico, todas as proposições deveriam situar-se a igual distância do centro. [...] (ADORNO 1992: 61).<sup>14</sup>

Sem dúvida, o ideal de constelação expresso aqui por Adorno não é exclusivo da imagem de pensamento (cf. DURÃO 2012b: 41-69); porém ele útil para pensar a relação, nas imagens de pensamento, entre dialética e totalidade, pois aqui aquela funciona sem uma versão extensiva e abrangente desta. O todo, aqui, é antes intensivo, passível de estar presente no mais diminuto. Além disso, o jogo das oposições pode ocorrer em um contexto no qual há restos, se não tanto no interior de cada *Denkbild*, então certamente em seu acúmulo. No limite, a imagem de pensamento seria capaz de lançar uma luz mesmo sobre as obras filosóficas mais rigorosas, como a *Dialética Negativa* (ADORNO 2009), que assim perderiam a ambição de exaustão de tudo conter em si, algo que Adorno já criticava em Hegel. De qualquer modo, dessa autoconsciência composicional resulta um teor enigmático. Ao misturar o “o quê”, o conteúdo, à forma de exposição,

<sup>13</sup> “Geheimzeichen. Man überliefert mündlich ein Wort von Schuler. In jeder Erkenntnis müsse, so sagte er, ein Quentschen Widersinn enthalten sein, wie die antiken Teppichmuster oder Ornamentfriese von ihrem regelmäßigen Verlauf immer irgendwo eine geringfügige Abweichung erkennen ließen. Mit andern Worten: Nicht der Fortgang von Erkenntnis zu Erkenntnis ist entscheidend, sonder der Sprung in jeder einzelnen Erkenntnis selbst. Er ist die unscheinbare Echtheitsmarke, die sie von aller Serienware unterscheidet, die nach Schablone angefertigt ist.”

<sup>14</sup> “[...] Dialektisch denken heißt, unter diesem Aspekt, daß das Argument die Drastik der These gewinnen soll und die These die Fülle ihres Grundes in sich enthalten. Alle Brückenbegriffe, alle Verbindungen und logischen Hilfsoperationen, die nicht in der Sache selber sind, alle sekundären und nicht mit der Erfahrung des Gegenstands gesättigten Folgerungen müßten entfallen. In einem philosophischen Text sollten alle Sätze gleich nahe zum Mittelpunkt stehen.”

ao “como”, a imagem de pensamento mostra que sabe o que está em jogo no processo de escrita e interpretação. Em outras palavras, a posição textualmente designada ao leitor não é simplesmente um efeito da narração/reflexão, mas está planejadamente instaurada; desse modo, ele mesmo deve atentar para o lugar que ocupa diante do que é apresentado.

A esta altura, podemos recapitular as três principais características formais da imagem de pensamento desenvolvidas até aqui. Como uma mistura híbrida de representação e reflexão, resultado de uma crise do pensamento no século XX, ela tem como motor o inconformismo e como horizonte regulador a transformação total, a revolução. Do ponto de vista de seus vários praticantes, o *Denkbild* diferencia-se internamente por pender mais para um dos extremos, o da *mimesis* ou o da lógica, sem nunca abandonar o outro. Dado que não existem isoladamente, as imagens de pensamento estabelecem um tipo de coerência baseado na sedimentação de ideias recorrentes em posições argumentativas diferentes, incluindo seu contrário; como há muito que não se encaixa, surge uma interessante dialética do nexos e do resto. Por fim, a autoconsciência do *Denkbild* problematiza o espaço ocupado pelo leitor. Tudo isso pode funcionar como base para aquilo que seria o aspecto mais determinante dessa forma de escrita: sua essência prática. Porque a imagem de pensamento apresenta-se como um veículo privilegiado para mediar o livro e o mundo, a biblioteca e o bar (cf. DURÃO 2015: 64-65); ela somente funciona como objeto, como aquilo que é, na medida em que consegue transmitir uma experiência. A *mimesis* possui aqui duas dimensões, pois ela comunica não apenas a presença do todo no pequeno, mas também a liberdade subjetiva que ousa arriscar-se no contraintuitivo.

No começo deste texto, chamei a atenção para o argumento de que a imagem de pensamento não seria mais possível diante do caráter distópico do presente. A ausência de uma força revolucionária iminente, como nas décadas de 1920 ou 1930, ou mesmo de um sujeito coletivo transformador, como talvez em 1968, neutralizaria o impulso mais decisivo do *Denkbild*. Porém, é possível que o contrário seja o caso. Se o aprofundamento da dominação pode dificultar mobilizações abrangentes, isso tem como pressuposto sua crescente ubiquidade, prestando-se assim a ser objeto da imagem de pensamento. Quanto mais a dominação se faz presente em todos os lugares, tanto mais pode prosperar um tipo de escrita que tem como alvo seu desvelamento sob a forma do conceito mimetizado e da *mimesis* conceitualizada. Mesmo nos casos mais extremos,



como o de *Minima Moralia* – ou melhor, mais claramente neles, à visibilidade do negativo corresponde uma alegria catártica<sup>15</sup> uma descarga afetiva oriunda do reconhecimento retroativo e do tomar-forma na escrita. Em outras palavras, a difusão cada vez mais intensa da lógica da mercadoria nos poros mais íntimos da vida psíquica e social pede um tipo de crítica capaz de trazer em si a ênfase do vivido, e de mostrar como a realidade aparentemente total poderia ser outra; a rapidez cada vez maior dos meios de difusão da linguagem, dos fluxos de mensagens (DURÃO 2008), faz surgir a necessidade de uma escrita que possa interromper a corrente significativa isolando um objeto ou um acontecimento; finalmente, a solidão do pensamento (e do pensador) encontra um antídoto ao menos parcial em um tipo de escrita que, mesmo enigmática, almeja a comunicação do inconformismo. Longe de ser um gênero desgastado, condenado pelos rumos do mundo, o *Denkbild* possui uma notável vitalidade latente, esperando para ser redescoberta.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992 [1951].
- ADORNO, T. W. Benjamins *Einbahnstraße*. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1974], p. 680-685.
- ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1966].
- BABICH, Babette. *La fin de la pensée?* Philosophie analytique contre philosophie continental. Paris: L'Harmattan, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1936]. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1928].
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a [1928; 1950].
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, 2013b [1972].
- BERNARD, Andreas; RAULFF, Ulrich. “*Minima Moralia*” *neu gelesen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- BLOCH, Ernst. *Spuren*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 [1930].

---

<sup>15</sup> Para a teoria crítica, a dominação é existencialmente imediata. Isso significa que é necessário mais trabalho conceitual para apagá-la do que para percebê-la. A crítica frequente que se faz a *Minima Moralia*, que o livro repousa mais sobre uma estrutura de crença do que de argumentação, não estaria errada se “crença” denominasse um saber pré-conceitual oriundo da experiência cotidiana da desigualdade e exploração.

- BRECHT, Bertold. *Histórias do sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006 [1930-1957].
- DURÃO, Fabio A. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XLVI, n.112, p. 429-441, 2005.
- DURÃO, Fabio A. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: DURÃO, Fabio A. *et.al. A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 39-48.
- DURÃO, Fabio A. *Entrevistas com Robert Hullot-Kentor*. São Paulo: Nankin, 2012a.
- DURÃO, Fabio A. *Modernismo e coerência*. Quatro capítulos de uma estética negativa. São Paulo: Nankin, 2012b.
- DURÃO, Fabio A. *Fragmentos reunidos*. São Paulo: Nankin, 2015.
- DURÃO, Fabio A. Perspectivas da crítica literária hoje. *Sibila*, ano 17, 23/03/2016. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/perspectivas-da-critica-literaria-hoje/12433>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- DÜTTMANN, Alexander García. *So ist es*. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos' *Minima Moralia*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*. Sobre o esquecimento das línguas. Tradução de Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- HORKHEIMER, Max. *Dämmerung*. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987 [1934].
- HULLOT-KENTOR, Robert. A New Type of Human Being, and Who We Really Are. *The Brooklyn Rail*, 10/11/2008. Disponível em: <<http://brooklynrail.org/2008/11/art/a-new-type-of-human-being-and-who-we-really-are>> online. Acesso em: 12 jul. 2017.
- HUYSEN, Andreas. *Miniature Metropolis*. Literature in an Age of Photography and Film. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism; or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JAMESON, Fredric. Future City. *New Left Review*, v. 21, p. 65-79, maio-junho, 2003.
- KIRST, Karoline. Walter Benjamin's Denkbild: Emblematic Historiography of the Recent Past. *Monatshefte*, v. 86, n. 4, p. 514-524, Winter, 1994.
- KLUGE, Alexander. *Chronik der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009 [1964].
- MORSON, Gary Saul. *The Long and the Short of It*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- RICHTER, Gerhard. *Thought-Images*. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SCHLAFFER, Heinz. Denkbilder: Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie. In: ELM, Theo; HIEBEL, Hans Helmut (Ed.) *Die Parabel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. p. 174-194.
- SCHULZ, Eberhard Wilhelm. *Wort Und Zeit*. Aufsätze Und Vortrage Zur Literaturgeschichte. Kiel: Karl Wachholtz Verlag, 1968.
- SCHWARZ, Roberto. Um minimalismo enorme. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 111-142.

Recebido em 27 de junho de 2017

Aceito em 27 de julho de 2017

# *Traumland*: um sonho desfeito

*Traumland*: a dream undone

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837203235>

Laura Moosburger<sup>1</sup>

**Abstract:** This paper aims to show the formative importance of the juvenile text *Traumland* to the poet Georg Trakl through an intense interpretative reading. This brief tale presents – as a recollection of the narrator – an experience of initiation or loss of innocence resulted from the perception of evil in the world, recognized in the sickness of his cousin Maria. The conflict between an enthusiastic and filled with expectancies romantic longing (*Sehnsucht*) and a terrifying reality which breaks the feeling of a cosmic harmony (*Stimmung*), drives a transformation in the ways the main character feels and views the world. This change can be metaphorically interpreted as a shift from a purely romantic poetic stance towards a standpoint keener to the XXth century's demands, especially in the sense of the acknowledgment of an unconquerable evil that cannot be fully romanticized.

**Keywords:** *Sehnsucht*; Romanticism; dream; *Stimmung*; compassion

**Resumo:** O intuito deste trabalho é destacar a importância do escrito juvenil *Traumland* para a formação do poeta Georg Trakl, por meio de uma leitura cerrada do texto. Sob a forma de uma lembrança do narrador, esse breve relato apresenta uma experiência de iniciação ou perda da inocência oriunda da percepção do mal no mundo, concentrado na figura de uma prima doente, Maria. O conflito entre o anseio romântico (*Sehnsucht*) pleno de expectativas e entusiasmo e essa realidade aterradora, vivenciado como uma quebra no sentimento (*Stimmung*) de harmonia cósmica, impulsiona uma transformação no sentimento e na visão de mundo do protagonista, que metaforicamente pode ser lida como a transição de uma poética puramente romântica para uma poética mais sintonizada com as exigências do século XX, especialmente no sentido da dimensão reconhecida ao mal irremediável, que não pode ser completamente romantizado.

**Palavras-chave:** *Sehnsucht*, romantismo, sonho, *Stimmung*, compaixão

“Aqui a minha alma de menino recebeu pela primeira vez as impressões de uma grande experiência.” [*Hier empfing meine Knabenseele zum erstenmale den Eindruck eines großen Erlebens.*](TRAKL 2015: 1)

## 1 Um romantismo em transformação

Com um tom romântico acentuado e quase inesitante, a peça em prosa *Traumland– eine Episode [Terra dos Sonhos – um episódio]*,<sup>2</sup> de 1906, pode ser considerada uma exceção

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. E-mail: laurabmoos@gmail.com

na obra de Georg Trakl. É provável que, já sintonizado com as demandas do século e as vozes de vanguarda crescentes na produção da época, o autor tenha justamente por isso dado pouca importância em termos de acontecimento literário a esta que é uma de suas primeiras publicações, muito embora ela contenha um lirismo que pressagia sua poética madura: “Este ano trabalhei pouco, muito pouco! Só terminei pequenas narrativas.<sup>3</sup> Meu caminho parece tornar-se mais e mais difícil! Tanto melhor!” – eis a sucinta avaliação do poeta em carta a Karl von Kalmár (TRAKL1969: 471). Contudo, embora estimada de pouco valor literário por Trakl e, de modo geral, por seus estudiosos, buscaremos mostrar a fundamental importância de *Terra dos Sonhos – um episódio* no seu embate pessoal como poeta e na formação de sua visão de mundo, importância que não deixa de ser corroborada por sua exclamação de que as dificuldades lhe foram positivas.

Escrito sob a forma de uma lembrança intimista e confessional da “primeira grande experiência” do narrador, ainda que não de cunho diretamente autobiográfico, *Traumland* revela uma experiência transformadora no **eu lírico** trakliano. Levamos a sério em nossa leitura o fato de esse ‘episódio’ (conforme o título) ser relatado como uma reminiscência, remetida às primeiras impressões que atuaram sobre sua ‘alma de menino’, imbuídas portanto de um caráter iniciático e transformador. Exploramos a percepção de que esse breve escrito testemunha a profunda relação de Trakl com o romantismo e, simultaneamente, uma profunda transformação nessa relação.

A questão central que nos ocupa é a possibilidade da fé em uma transcendência, que marca a possibilidade de realização real ou virtual do infinito desejo (*unendliche Sehnsucht*) dos românticos. Pelo menos no primeiro romantismo, tal desejo encontrava uma contraparte metafísica –um Absoluto concebido como afim ao ser humano –, expressa no sentimento de harmonia cósmica (*Stimmung*). A *Sehnsucht* é marcada por uma polaridade essencial: ora se direciona para o futuro plena de expectativas, esperança e entusiasmo, ora se volta para o passado, melancólica, ciente da distância que separa o homem do Absoluto. Katja LÖHR propõe nesse sentido que a *Sehnsucht* seja entendida como *Oberbegriff* em relação à melancolia, pois abrange a esta como um de seus momentos (2003: 12). O verbete de KIRCHNER & MICHÄELIS assinala uma

---

<sup>2</sup> A tradução aqui utilizada, publicada pela *Revista literária em tradução (n.t.)* (ver Referências bibliográficas), é de nossa autoria. A revista (*n.t.*) disponibiliza suas edições em pdf pelo site <<http://www.notadotradutor.com/>>.

<sup>3</sup> Além de *Traumland*, o poeta se refere a *Verlassenheit* e às duas narrativas reunidas sob o título *Aus goldenem Kelch: Barrabás – eine Phantasie*, e *Maria Magdalena – ein Dialog*. Esses escritos também receberam tradução nossa e se encontram publicados pela revista (*n.t.*) (ver Referências bibliográficas).

dinâmica existencial: a *Sehnsucht* “perturba o homem em sua juventude como um anseio por algo desconhecido” e então, em idade mais avançada, “volta-se para trás com uma dor profunda pelos ideais perdidos” (1907: 559). Entretanto, no romantismo o horizonte de um Absoluto em algum nível sintonizado com o desejo humano perdura, mantendo acesa a fé na transcendência, o que em termos de movimento filosófico e literário indica uma potência: um laço com o Absoluto, a possibilidade de transcendência.<sup>4</sup>A função do sonho é fundamental, na medida em que por ele o romântico não apenas pressente a realização do desejo infinito, como também conhece a almejada realidade transcendente – trata-se, em última instância, de um sonho compartilhado com o Universo –, como no caso de Novalis, para quem o sonho se tornou um imperativo.<sup>5</sup>Assim, apesar de oscilar, o romantismo alemão teria se mantido, como sugere SPITZER, essencialmente dentro do sentimento de harmonia cósmica (1949: 233-4).<sup>6</sup>

Ao revelar um adolescente romântico na descoberta da vida, sensível ao extremo às impressões que vivencia, *Traumland*, como sintetiza ROLLESTON, “não esconde um apaixonado comprometimento com os ideais de inocência, imediatidade e intensidade que estavam no coração do primeiro romantismo” (1976: 77); por outro lado, o escrito elabora uma experiência de perda da inocência e da fé que irá abalar a confiança nessa entrega: o conflito entre um anseio romântico e a percepção inequívoca do mal no mundo, concentrado na figura de uma prima doente, Maria, abala a fé em uma possível transcendência e se torna incontornável para nosso autor, marcando o destino de sua voz poética madura. É digno de nota que, à exceção dos poemas juvenis *Zigeuner* e *Crucifixus*, este seja o único texto em que Trakl emprega a palavra *Sehnsucht* (quatro vezes, em um texto de três páginas) – em todo caso, o único no qual é assumida diretamente pelo eu lírico, enquanto sua obra posterior sobeja termos para melancolia (*Melancholie*, *Schwermut*), precisamente a tonalidade da *Sehnsucht* que se vê destituída

<sup>4</sup> O anseio de futuro como algo inesgotável foi paradigmaticamente elaborado por Fichte em sua *Verificação sobre as afirmações de Rousseau*, e o projeto do primeiro romantismo tal como formulado por Schlegel e Novalis insiste na infinitude e inesgotabilidade da *Sehnsucht* no sentido da infinitude não só do desejo, mas também de suas possibilidades de realização, ou seja, da perpetuidade de uma dinâmica que tem o futuro como horizonte perene. Essa concepção pressupõe um laço indelével entre o homem finito e o Absoluto.

<sup>5</sup> A esse respeito, ver BÉGUIN, 1954: 242-70.

<sup>6</sup> A leitura sobre o romantismo brevemente sintetizada neste parágrafo e a análise de sua relação com a poesia de Trakl, feita sob o fio condutor do entrelaçamento entre esse par de palavras-chave – *Sehnsucht* e *Stimmung* – é por nós trabalhada de forma mais ampla em pesquisa de doutorado, de que o presente artigo é um resultado parcial. Aqui buscamos apenas sintetizar as linhas gerais dessas relações de modo suficiente para podermos nos deter na dinâmica do anseio romântico e do sentimento de harmonia cósmica especificamente em *Terra dos Sonhos*.

de entusiasmo e esperanças de realização. A ocorrência textual do termo *Sehnsucht*, é claro, não necessariamente coincide com sua presença enquanto afeto; mas a disposição do poeta por admiti-lo ou não textualmente é um forte indicador de seu posicionamento perante o afeto: que tonalidade do afeto pode ainda ser admitida? Pode a *Sehnsucht*, em sua aspiração, continuar nutrindo esperanças de realização, ou só pode expressar-se como melancolia por algo que se tornou impossível?

Certamente não devemos esquecer que mesmo no romantismo a *Sehnsucht* frequentemente é melancolia e “os ideais de inocência, imediatidade e intensidade” eram, justamente, **ideais** de um homem ciente de sua experiência de separação e perda, mote repetidamente proferido pelos românticos. Todavia, no romantismo, mesmo quando a *Sehnsucht* não alcança o Absoluto, ela ao menos tende a permanecer oscilante entre os polos otimista e pessimista, podendo retornar da melancolia ao entusiasmo e à esperança, por exemplo. No desenvolvimento da obra trakliana, a experiência de cisão é a tal ponto radicalizada e a melancolia se torna a tal ponto preponderante, que a *Sehnsucht* já não retorna a outras tonalidades, sinalizando uma perda irrecuperável inclusive da possibilidade de ter um ideal. O que buscamos ressaltar é precisamente a ocorrência de uma quebra no sentimento de harmonia cósmica, em que o sonho perde sua capacidade de unir o homem ao Absoluto e passa a representar a cisão com uma realidade desprovida de transcendência. Para tanto, exploraremos em *Traumland* a presença complexa da *Sehnsucht*, como esperança idealizadora, expectativa e entusiasmo ante o futuro, como plenitude presente do desejo, mas também em seu tornar-se melancolia a partir da falta e da perda, marcadas na quebra do sentimento de harmonia. Com isso, abrimos caminho para melhor dimensionar os conflitos entre uma poética puramente romântica e uma mais atenta às demandas do tempo em que esse poeta viveu.<sup>7</sup>

LINDENBERGER (1954: 45) já notara que quase toda discussão da poesia trakliana praticamente ignorou sua obra inicial, e este é também o caso de *Traumland*. Poucos são os estudiosos que se debruçaram sobre esse escrito juvenil, o que em grande parte se deve ao juízo de seu valor literário menor. Regine BLASS (1968), embora seja uma exceção por iniciar seu estudo *Die Dichtung Georg Trakls: von der Trivialsprache zum*

---

<sup>7</sup> O artigo não detalha traços conceptivos e estilísticos das vanguardas no texto analisado; a proposta é mostrar que a dimensão do mal irremediável impulsiona uma transformação na *Stimmung* do eu lírico e na função do sonho, ocasionando a perda da transcendência e do idílio, no que se pode ver a elaboração de muitas das bases existenciais – ou de uma “nova consciência existencial”, na expressão de KASACK (1968: 362) – de movimentos do séc. XX.

*Kunstwerk* com uma detida análise desse escrito, baseia sua escolha, contudo, no fato de considerá-lo exemplar da linguagem menos poética e refinada das primeiras produções do autor. Sua proposta é analisar o progresso da poesia trakliana sob o ponto de vista da passagem da linguagem trivial à obra de arte; porém, essa perspectiva, por mais pertinente e elucidativa que seja, terminou onerando sua interpretação do texto com um criticismo que passa ao largo de questões fundadoras da obra de Trakl e que merecem ser exploradas. BLASS fornece como razão de seu juízo de que *Traumland* apresenta uma “qualidade estética muito limitada” o fato de seu conteúdo descritivo ser muito sucinto e vago: sente falta de informações sobre a cidade em que se desenrola a estória, sobre as pessoas e suas atividades, bem como de uma “descrição conceitual refinada” (1968: 11). O primeiro pressuposto dessa crítica é que estamos diante de um texto em prosa. Sabemos, porém, que Trakl cedo optou pela poesia, e mesmo seus textos futuros em prosa são em prosa poética. Isso precisa ser levado em conta, e *Traumland* pede ser lido em seu lirismo. Mas Blass também desaprova a poeticidade do texto: nele “não é cunhada nenhuma linguagem poética, não há metáforas felizes”, sua linguagem é “trivial” (BLASS 1968: 11). Tais críticas serão retomadas e questionadas no horizonte de leitura aqui proposto, que visa a um objetivo bastante diferente: não comprovar a qualidade performática do texto, mas mostrar sua relevância na formação espiritual do poeta, destacando dentro disso a sua qualidade expressiva própria.

## 2 Um sonho que se desfaz

O texto abre com o narrador adulto rememorando em tom de saudosa ternura o período mais feliz de sua vida: “Por vezes me vejo pensando novamente naqueles dias silenciosos, que são para mim como uma vida fantástica e maravilhosamente vivida, que eu podia desfrutar sem hesitação como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas.” (TRAKL 2015: 103). Essa época de ouro – oito semanas de férias de verão passadas na casa de seu tio em uma pequena cidade – refere-se claramente a uma infância, no sentido mesmo em que o narrador a descreve: uma dádiva, aceita e fruída com inocência, tranquilidade, com uma alegria pura, livre de preocupação ou receio. A vida mesma era um presente (nos dois sentidos da palavra) do qual podia desfrutar como de um sonho bom. Logo fica claro que o objeto da nostalgia não é apenas a

infância, pois a simples recordação daquele tempo faz afluir-lhe à lembrança todo um cenário de plenitude:

[...] E aquela pequena cidade ao fundo do vale surge novamente em minha memória com sua larga rua principal, por onde se estende uma longa alameda de esplêndidas tílias; com suas ruelas angulosas, plenas de uma vida secretamente laboriosa de pequenos comerciantes e artesãos – e com a antiga fonte da cidade no meio da praça, respingando ao sol como em um sonho, e onde à noitinha sussurros de amor se misturam ao murmúrio da água. Mas a cidade parece sonhar com uma vida passada (TRAKL2015: 103).

A harmonia da infância, que remete ao registro do tempo, foi vivida no idílio de um lugar – uma pequena cidade como acolhida ao fundo do vale –, o que já traz a ideia de que a totalidade espaço-temporal da existência foi vivida como uma totalidade harmônica.<sup>8</sup> A descrição segue um crescendo: começa pela longa alameda de esplêndidas tílias, passa pela vida secretamente laboriosa dos pequenos artesãos, para culminar na “antiga fonte da cidade no meio da praça, respingando ao sol como em um sonho”. Enquanto a imagem da alameda de tílias sugere integração entre cidade e natureza, bem como amplitude (“longa alameda”, “larga rua principal”), a vida singela dos artesãos adverte uma plenitude humana preenchendo as bifurcações da cidade, e a imagem da fonte no meio da praça, no centro da cidade, reúne em si todos esses elementos – o que se percebe a uma vez pela cadência do texto e pela localização central da fonte, mas também porque fontes/chafarizes representam harmonia entre natureza e civilização. A visão da corrente d’água encontrando o sol sugere culminância e a força agregadora da corrente<sup>9</sup> dá a sensação de que toda a vida até ali descrita é por ela como levada a encontrar-se com o brilho do sol. Associada à fonte está ainda a imagem do amor, cujos sussurros “se misturam ao murmúrio da água” – Trakl joga com a consonância onomatopeica das palavras, evidenciando a harmonia sonora dos elementos: “[...] der im Sonnenschein so verträumt *plätschert*, und wo am Abend zum *Rauschen des Wassers* Liebes *geflüster* klingt” (TRAKL 2015: 99, grifo nosso). Não apenas a união amorosa, no imaginário romântico, é um ápice da fusão na totalidade ansiada pelo homem, como aqui ela ainda se confunde ao rumorejo da fonte, intensificando-se a imagem de harmonia romântica, “como em um sonho”.

<sup>8</sup> Esse sentido de totalidade é explanado por MALPAS (2010: 88) em vista do sentido existencial da nostalgia como anseio de volta ao lar: um lar não é só espacial ou só temporal, mas “um lugar que sustém em si espaço e tempo”.

<sup>9</sup> Além do sentido de pureza, relevante no contexto, um dos aspectos da simbologia da água a ser destacado é o de ser, além de fonte, também condutora da vida; ver, p. ex., CHEVALIER&GHEERBRANT 1989: 15-6.



Não deve passar despercebida a escolha do autor por exprimir a dimensão onírica com o termo *verträumt* – “... dem alten Stadtbrunnen..., der im Sonnenschein so *verträumt* plätschert” (TRAKL 2015: 99, grifo nosso), “... a fonte [...] respingando ao sol como em um sonho” –; em sentido literal, o termo indica o estado anímico do sonhador, mas também pode descrever um cenário ou objeto capaz de induzir ao sonho, bem como uma cena produzida por um sujeito nesse estado. Trakl logrou com isso um efeito ambíguo, mantendo todos esses sentidos: tanto pode a fonte estar sonhando encantada, quanto pode com seu ar onírico provocar o sonho no observador, ou esse ar onírico pode ser uma projeção no objeto da atividade sonhadora do observador. O próprio objeto pode ser tal projeção; nesse caso, a fonte é apenas um sonho. Mas sujeito do sonho não é apenas a fonte, e sim toda a cidade: “A cidade parece sonhar<sup>10</sup> com uma vida passada...”; o cenário, o lugar como um todo sonhava. Ao mesmo tempo, como corrobora a amplitude semântica de *verträumt*,<sup>11</sup> o menino era sonhador e tudo se lhe afigurava onírico. As duas coisas se confundem, revelando que o menino encontrava na cidade uma ressonância de sua própria subjetividade, o que marca a coerência de sua *Stimmung*, na medida em que dessa forma toma parte num sonho universal. Assim, a saudade se refere à sua infância porque aí ele conheceu a unidade romântica com a vida e o mundo: um lugar-tempo em que não apenas não havia divórcio entre ele e sua vida, como tampouco entre sua vida e o mundo, e o mundo, por sua vez, era coeso em suas várias instâncias (cidade, natureza...). Esse lugar-tempo tem a dimensão existencial e ontológica de um sonho de unidade e harmonia, uma terra de sonhos que agora lhe surge perdida.

Que se trata de uma perda e de uma nostalgia profunda daí resultante, já se percebe pela forma como o narrador abre o parágrafo, dizendo ser compelido a tais lembranças – “Manchmal **muß ich wieder** jener stillen Tage gedenken...” (TRAKL 2015: 99, grifo nosso) –, incapaz de deixá-las ir. A dinâmica da nostalgia revela sua força ao percebermos no texto uma duplicidade ao mesmo tempo que uma interpenetração entre

<sup>10</sup> Cabe observar que o “parece” não se refere diretamente ao ato de sonhar, mas ao fato de o sonho ser de uma vida passada. Com isso não foi retirado o peso da afirmação de que a cidade sonha, antes retirou-se a realidade do sonho como um todo. Falaremos disso na sequência.

<sup>11</sup> Essa estrutura aparece em outra passagem (grifos nossos): “[...] inmitten all' der leuchtenden Blumen, über die **verträumt** große gelbe Schmetterlinge schwebten [...]”, “[...] em meio a todas aquelas flores luminosas sobre as quais grandes borboletas amarelas pairavam **oniricamente** [...]” (TRAKL 2015: 102; 105-6); em *Verlassenheit*, do mesmo ano, aparece a seguinte construção: “Die Wasserlilien winken ihm zu, wie kleine, tote Frauenhände, und wiegen sich nach den leisen Tönen des Windes, **traurig träumerisch**”, “Os lírios d’água acenam para ele, como pequenas, mortas mãos de mulher, e balançam aos sons suaves do vento, **como em um triste sonho**” (TRAKL 2016: 161; 171).

o ato de lembrar e aquilo que é lembrado: ao iniciar sua descrição pela larga rua principal o narrador como que realiza uma viagem pelo longo e largo túnel da memória, no qual já aparece ao viajante a sucessão de túneis e pelo qual ele vai adentrando novamente o lugar de sua infância perdida, suscitando a amplitude da vida toda que ele tinha pela frente, perfilando imagens de beleza e plenitude; nesse caso, a imagem da fonte que coroa a sequência é simultaneamente o centro da cidade e da sua lembrança. Aquilo de que ele se recorda e o ato memorativo misturam-se de tal forma que, potencializando-se ainda mais o efeito nostálgico, é dito após o ápice da imagem da fonte, fechando o parágrafo: “Mas a cidade parece sonhar com uma vida passada”. Mesmo o que revive em sua memória está a sonhar com uma vida passada, como se jamais houvesse sido presente. Mais, o sujeito do sonho é a uma vez o narrador e a cidade: o narrador nesse instante identifica-se completamente com o passado perdido. Lido como um poema, em seu fluxo musical, o parágrafo começa num crescendo, atinge um pico e termina numa languidez, dissipando-se numa desrealização em que passado e presente, cidade e sujeito se diluem juntos. Isso dará o tom de todo o escrito, que se move na tensão entre a plenitude harmônica da terra dos sonhos e a perda constante que a acompanha como memória,<sup>12</sup> conferindo à sua dinâmica temporal uma condensação extrema: a ocorrência simultânea de recuperação e perda, inclusive pela intercalação dos tempos verbais no passado que amiúde é descrito como presente. Enquanto as lembranças afluem com vivacidade e nitidez, o tom de memória perdura, ainda que momentânea ou aparentemente suspenso, misturando presente e passado; por sua vez, o futuro é inserido na narrativa desde o início, seja como projeção desde o passado, seja como atribuição retroativa de sentido pelo narrador em seu presente.

A dinâmica temporal condensativa revela-se na ocorrência simultânea de passado e presente como duas fases da vida, infância e vida adulta, condensadas na transição da adolescência (o protagonista se descreve como um *Schulbube*, colegial, portanto um jovem na aurora da adolescência). Isso coloca uma questão sobre o objeto

---

<sup>12</sup> MALPAS observa que a nostalgia, ao presentificar o passado perdido, comporta não apenas a dor da perda, mas também um sentimento de familiaridade e conforto, pela reexperimentação de “sons, cheiros, visões familiares que evocam a presença do lar mesmo em sua ausência. Tais experiências, nas quais o lar ansiado reaparece, brevemente talvez, mas amiúde com clareza impressionante, alcançam uma certa forma de retorno ao lar em que a dor da nostalgia pode ser temporariamente aliviada, muito embora possa, como consequência, ser também exacerbada” (2010: 88-9). Trata-se de uma tensão inerente ao afeto: “A memória do passado, na medida em que é memória, tem de permanecer sempre em contraste com o presente, e assim, mesmo quando experienciada como prazerosa e reconfortante, permanece uma experiência tingida com um sentido de perda e estranhamento. O estado de espírito da nostalgia [...] permanece assim sempre em algum lugar **entre nostos** e **algos** – entre o retorno à casa e a dor de sua perda irrevogável” (2010: 89).

de sua nostalgia no tocante à dimensão temporal. Há a clara marcação de um antes e depois, no terceiro parágrafo: “Oito semanas vivi nesse afastamento, e essas oito semanas são para mim como uma parte separada e autônoma da minha vida – uma vida por si – cheia de uma felicidade indescritível, juvenil, cheia de um intenso desejo (*starke Sehnsucht*) por coisas belas e distantes” (TRAKL 2015: 103). O destaque da separação já é dado no registro espacial do afastamento (*Entlegenheit*), pois a cidade ficava ao fundo do vale, recolhida e retirada porque “silenciosas e solenes florestas de abetos isolavam o vale do mundo exterior”; então, no registro temporal, o destaque é investido de um sentido quase material pelas palavras “*losgelöster, eigener Teil*” (parte separada/avulsa e autônoma). O destaque decerto se refere ao antes e depois de infância e maturidade, mas o momento rememorado é o da idade juvenil entre a criança e o adulto, que a ambos condensa na experiência de transição. Isso é enfatizado na conclusão do parágrafo: “Aqui a minha alma de menino recebeu pela primeira vez as impressões de uma grande experiência” (TRAKL 2015: 103). O subtítulo ‘um episódio’ indica nesse sentido a primeira grande experiência, que para ser gestada e adolescida requer um período de afastamento. As saudades revelam que nessa experiência algo foi perdido, justamente essa “vida por si – cheia de uma felicidade indescritível, juvenil, cheia de um intenso desejo por coisas belas e distantes”, refletindo a já mencionada dinâmica temporal da *Sehnsucht*: seu direcionar-se para o futuro como expectativa, esperança, entusiasmo e, para o passado, como desesperança e nostálgica melancolia. A aparente obviedade do tema (a perda do paraíso infantil) não deve induzir-nos a deixar de explorar o que o protagonista perdeu com a perda da infância, o que nomeou de **terra dos sonhos**; o que enfim foi sua primeira grande experiência. A fim de explicitar o entrelaçamento e ruptura entre essas fases, infância, adolescência, vida adulta, tal como se realiza no processo de perda, prosseguimos com uma análise em dois tempos, lendo em separado etapas que, condensadas em uma experiência única, ocorrem simultaneamente. No primeiro tempo, exploramos a *Stimmung* de unidade harmônica que o narrador de início caracterizou como “um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas”; no segundo, a quebra nessa *Stimmung*, os elementos dissonantes que concorrem para a experiência de perda, correlacionando esses dois tempos em sua tensão interna para a constituição futura do espírito do protagonista.

À medida que o texto avança, a atmosfera de unidade e completude harmônica vai-se mostrando em vários níveis. Já notamos que “a pequena cidade ao fundo do vale”

sugere acolhimento da cidade pela natureza. Isso fica mais evidente no terceiro parágrafo:

E colinas levemente curvadas, cobertas por silenciosas e solenes florestas de abetos, isolam o vale do mundo exterior. Os cimos repousam suavemente contra o céu distante e luminoso, e nesse contato de céu e terra o torrão natal parece abrigar todo o universo (TRAKL2015: 103).

O denso arvoredo em sua solenidade e silêncio resguarda a terra dos sonhos, como velando-a, o que suscita o motivo da ‘mãe terra’ acolhedora. Não apenas da terra: o acolhimento é do universo como um todo, a terra dos sonhos situa-se precisamente no encontro de céu e terra, motivo romântico da unidade e totalidade. A sugestão de acolhimento se reforça na imagem dos cimos que “repousam suavemente”, como num ninho em que a intimidade (torrão natal) encontra a imensidão (todo o universo). Note-se a inversão: não o torrão natal é uma parte do universo, mas o universo uma parte do torrão natal: “in dieser Berührung von Himmel und Erde scheint einem **der Weltraum ein Teil der Heimat** zu sein” (TRAKL 2015: 99, grifo nosso). Assim, o isolamento não significa apartação, mas preservação da totalidade. Preservação também em relação a algo externo, que ao fim da narrativa é nomeado: “a cidade grande”. A “pequena cidade” e “a cidade grande” podem ser metáforas respectivamente da infância e da vida adulta. Há então dois mundos externos no texto: aquele do qual a terra dos sonhos está isolada e que seria alheio ao paraíso da infância (e que ao fim da narrativa é sumariamente nomeado “a cidade grande”), e aquele que ela mesma é enquanto localidade **da infância**: entorno, portanto, que **preserva** o paraíso da infância. A **este** mundo externo o sujeito se sente intimamente unido.

Uma análise detida pode mostrar que a unidade perpassa os planos natural, humano e cósmico. Cada elemento da natureza é harmônico em si, e estão em harmonia uns com os outros. A água rumoreja, o sol brilha, o céu cintila, as flores são luminosas e perfumadas. Juntos, compõem um cenário idílico. Idílio não é apenas o belo cenário, mas a união compositiva dos elementos que permite ao cenário ser harmonioso; a começar pela integração das colinas curvadas com a floresta de abetos e os cimos que repousam contra o céu – configuração natural que garante a possibilidade ontológica da terra dos sonhos –, o texto é repleto de imagens de junção de elementos naturais: o “vento morno” “era pleno do aroma forte e inebriante das rosas”(TRAKL 2015: 104), no jardim o menino percebia “as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol”, “a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um

pássaro”(TRAKL 2015: 105). O vento carrega o perfume das flores, que vibram coloridas pela luz solar, e mesmo o chamado do pássaro que interrompe a quietude o faz com harmonia. E esses elementos/eventos naturais se integram, compondo juntos o cenário idílico, já incorporado à civilização: a cidade é acolhida ao fundo do vale, a alameda de tílias se estende pela rua principal, os artesãos preenchem com sua vida laboriosa as bifurcações da cidade, a fonte no meio da praça congrega o esforço humano e a fonte natural de vida. O vento morno do anoitecer (natureza) soprava pela janela (entrada para a habitação construída pelo homem), e era pleno do aroma das rosas (natureza) que floresciam junto à cerca (constructo humano) do jardim (que, tal como a fonte, congrega natureza e artifício humano). A “poeirenta rua principal (cidade) emanava o perfume das tílias em flor (natureza)” (TRAKL 2015: 104). A palavra *Traumland* é perfeita nesse sentido, visto que *Land*, traduzível tanto por ‘terra’ quanto por ‘cidade’ ou ‘país’, reúne natureza e civilização. No plano humano, há a harmonia das pessoas, que “podiam confiar sem medo umas às outras todos os seus pequenos sofrimentos e alegrias”, e que o narrador encontra sobretudo em seu círculo mais próximo, junto ao tio e à prima: “Talvez essas horas em que nós dois [ele e Maria] sentávamos juntos e fruíamos calados uma grande, quieta e profunda felicidade fossem tão bonitas, que eu não precisava desejar nada mais belo. Meu velho tio consentia com esse nosso silêncio” (TRAKL 2015: 105). Ápice da harmonia humana é porém a imagem do casal vislumbrada junto à fonte; introduzida na abertura do texto, essa imagem será retomada mais tarde em uma versão mais forte: “[...] quando via duas pessoas estreitamente aconchegadas uma à outra e embaladas pelo suave rumorejo da fonte lentamente fundirem-se ao luar como se fossem um só ser [...]”(TRAKL 2015: 104). A unidade se desdobra como integração da natureza consigo mesma, da natureza com a cidade, da cidade com os homens, dos homens entre si e, finalmente, culmina na imagem do casal tornando-se um só ser ao luar, como se tudo o mais se reunisse através de sua união. Sob o pano de fundo da noite enluarada, as coisas estão todas em harmonia, afinadas (*gestimmt*).

Em todos os níveis da harmonia está a percepção do eu. Apuramos no primeiro parágrafo uma fusão do eu com aquilo de que ele se lembra, a descrição do que é lembrado refletindo o movimento de seu nostálgico retorno. Isso também ocorre no modo como o narrador nos conduz a seu mundo interior: dando sequência ao gesto da natureza que abriga a cidade ao fundo do vale e do torrão natal que contém o universo, ele nos aproxima da “pequena casa com seu pequeno jardim à frente”, que, “um tanto afastada da cidade”, “ficava quase completamente encoberta por árvores e arbustos”, na

qual “habitava um pequeno sótão, decorado com maravilhosos quadros antigos e desbotados, onde tantas tardes passei sonhando no silêncio meus devaneios aéreos, tolamente felizes de menino [...]” (TRAKL 2015: 104). Começando por situar espacialmente a pequena cidade (resguardada ao fundo do vale pela espessura das florestas de abeto), depois a pequena casa (afastada da cidade e encoberta por árvores e arbustos), então o pequeno sótão (parte mais recolhida da casa) – topografia que, nas palavras de Gunther KLEEFELD, “segue a representação de um ser-envolvido” (1985: 277) – o escritor obtém o efeito de camadas ou cortinas que vão sendo removidas, conduzindo-nos finalmente ao ninho que abriga os sonhos desse menino, como se o mundo externo fosse gradativamente se transformando em seu mundo interno. O lugar é apresentado como uma imagem do estado espiritual do protagonista: recolhido como a cidade, repousando suavemente como os cimos, pode gestar sua primeira grande experiência; realizando o mesmo movimento do menino que se recolhe, o ambiente era propício à alma, como uma espécie de conspiração entre universo e alma.

A interpenetração e espelhamento de mundo externo e interno exprime-se de forma análoga à interpenetração e espelhamento entre lembrança e lembrado que constatamos no primeiro parágrafo e que aqui ressurgem na imagem dos quadros<sup>13</sup> “antigos e desbotados” que decoram o quarto: eles poderiam encontrar-se em tal estado pelo efeito da memória do narrador, entretanto já assim estavam no passado. A dinâmica da memória nostálgica e a atmosfera onírica associam-se assim no processo de fusão do sujeito com o mundo. Com relação especificamente ao sonho, porém, é preciso fazer uma distinção entre dois níveis nesse processo de fusão: se o sonho, assim como a memória, é constitutivo da subjetividade simplesmente considerada como existência, ou seja, se **o caráter de sonho enquanto tal** é constitutivo de uma experiência de mundo, como uma condição existencial permanente, há no texto, além disso, a unidade onírica do sujeito com o mundo no sentido específico de **idílio** e **dacorrespondência de propósitos**, o que já implica uma **concordância entre expectativas subjetivas e um desígnio mais amplo**. Em outros termos: o sonho particular do sujeito é sentido como algo compartilhado com o universo. Tal distinção é fundamental porque – como pontuamos na introdução e retomaremos nas considerações finais deste artigo – essa segunda forma de fusão do sujeito com o mundo através do sonho (a de uma

<sup>13</sup> O termo usado em alemão, *Bild*, pode neste contexto significar pinturas, gravuras ou fotografias, mas mais provavelmente fotografias ou algum tipo de imagem impressa, pois pinturas ao envelhecer via de regra escurecem, não desbotam. À falta de uma confirmação, optamos pelo equivalente neutro em português.

correspondência ou sintonia de propósitos) é precisamente a marca do romantismo que se torna problemática para Trakl.

Como buscamos assinalar, isso que chamamos de **correspondência de propósitos** insinua-se no texto em diversos momentos. O próprio estado de sonho do narrador está associado ao sentimento de ser acolhido: “[...] devaneios que o silêncio amorosamente acolhia e resguardava em si, para por vezes trazê-los de volta a mim mais tarde – nas horas solitárias do crepúsculo”. A forma de expressão indica, mais que uma afinação, uma **afinidade essencial** entre o sujeito e a vida. O silêncio, que não é apenas do jovem, mas da vida, do entorno, enfim, de uma esfera ontológica que transcende o sujeito, **acolhia amorosamente os seus devaneios silenciosos, os resguardava em si, e os trazia de volta mais tarde**, nas horas propícias do entardecer. E se as horas crepusculares o enlevavam em sonhos, a noite surge como uma espécie de coroamento disso: “Lentamente a noite penetrava o cômodo, e então eu levantava, dizia ‘boa noite’ e subia novamente para o meu quarto no sótão, para sonhar à janela por mais uma hora noite adentro” (TRAKL 2015: 104); “então eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turvos sonhos entorpecentes, até que o sono me dominasse” (TRAKL 2015: 105). Nas duas passagens podemos notar um aprofundamento na intimidade, que é simultaneamente a intimidade de uma esfera ontológica mais ampla: ele se recolhe no sótão como quem retorna a um abrigo, e então sonha noite adentro – a expressão “in die Nacht hinaus zu träumen”, literalmente “para sonhar noite afora/ na noite lá fora”, foca na amplidão noturna, mas nela o sonhador mergulha, como se a substância de seu sonho se fundisse à noite –; ou então mirava o profundo céu escuro, nos quais as estrelas pareciam se extinguir (como em um profundo infinito), e por horas (*stundenlang*, um tempo indefinidamente longo) entregava-se a “turvos sonhos entorpecentes”, como fundindo sua subjetividade semiadormecida ao infinito da noite, até ser dominado pelo infinito do sono – sem perder o sentido de acolhimento, pois a descrição remete a um adormecer embalado pelos sonhos e pela noite, como quem se reconforta. O sentimento do infinito encontra na noite e no sono um leito que embala, em uma espécie de conspiração entre o universo e o íntimo.

Entretanto, em termos de intensidade, o jovem sonhador encontra ápices de unidade e consonância também nos momentos mais focados na realidade sensível e imediata, quando está voltado para o mundo externo na plenitude de seus sentidos. Em

passeios pelo bosque durante o dia sentia-se “tão alegre na solidão e quietude” e quando cansado se “esticava sobre o musgo e por horas mirava o céu claro e cintilante, em cujas distâncias se podia olhar tão profundamente”, um “sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava” (TRAKL 2015: 104). Nessa imagem o menino parece fazer a ponte entre céu e terra: o corpo pesando sobre a terra, acolchoado no musgo, a alma mirando a distância azul, o sentimento “estranho e profundo de bem-aventurança” bem pode ser um sentir vago, porém intenso, da reunião que ele realiza entre céu e terra, que por sua vez se confunde àquele pressentimento de coisas belas e distantes, aqui vislumbrado na profunda amplitude do céu. Ele se deixa absorver pela promessa de um futuro ansiado, sentido na terra que acolhe o corpo e pressentido no céu em que a alma sonhadora se expande – um ápice de sua infinita *Sehnsucht*. Nas tardes passadas no jardim, “deitava na grama e aspirava o perfume de mil flores”, seus olhos “se embriagavam com as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol”, e ele “ouvia a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um pássaro”, e “sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida eternamente criadora” (TRAKL 2015: 105). Também aqui mediando terra e céu, o jovem agora sente/pressente o fundo e a fonte unitária da vida, a terra eternamente criadora da exuberância multiforme e multicolor do mundo externo, o qual revela simultaneamente uma dimensão espiritual – na luz que inundava as inflorescências e na amplitude do céu, cruzada pelo chamado de um pássaro.<sup>14</sup> A terra é sentida como a eterna geradora do paraíso sensitivo que o protagonista, na flor da juventude, recolhe com sua sensibilidade aguçada e porosa. A palavra *Traumland* nesse sentido não significa apenas a reunião de natureza e civilização, mas, para além disso, a misteriosa reunião da natureza, imanência geradora, com um mundo espiritual que a transcende. Mistério que o jovem conectado a essas duas dimensões e seguro de sua unidade sente em seu íntimo: “Nesses momentos eu percebia obscuramente a grandeza e beleza da vida. Nesses momentos eu também sentia como se a vida me pertencesse” (TRAKL 2015: 105), diz ele, revelando novamente um ápice de sua *Sehnsucht*, que cabe analisar em detalhe.

Na intimidade de seus sentidos suscetíveis ele percebia a íntima unidade da natureza, seus sentidos palpitavam em consonância com ela. Na imediatez das sensações as coisas lhe surgem ao modo de uma harmonia, uma harmonia que não se

---

<sup>14</sup> O céu e a luz que dele emana, enquanto indicadores de uma dimensão espiritual e manifestações da transcendência (cf. p. ex. CHEVALIER & GHEERBRANT 1989: 227; 567-71), foram amplamente usados no romantismo.



limita ao que ele contempla no mundo externo através dos sentidos, mas abrange uma sincronicidade entre o que é revelado externamente e o que é sentido internamente. Na imagem das inflorescências inundadas pela luz do sol sugere-se que a visão do menino é inundada pela visão das flores e pela luz do sol que inunda simultaneamente as flores e sua visão; na imagem das “rosas pejudas de perfume”, sugere-se também um olfato pejudado de perfume; quando o pássaro interrompe com seu chamado a quietude do ar, insinua-se que ele chama a alma silenciosa do menino, cuja amplitude e profundidade, através dos sentidos, confundem-se ao ar e ao céu. Tudo isso é sugerido no texto, e o fato de as descrições serem sucintas – ao contrário de uma falha, como entende Blass –, se entendido como **condensação**, aponta para a intensidade poética de cada sensação, de cada elemento descrito, e para o fato de que nessa sensibilidade poética o protagonista se sente intimamente vinculado ao todo. Se mais que isso fosse dito, talvez se perdesse justamente o sentido de fusão e imediatez que constituem sua experiência íntima mais própria.

Enfim, se a unidade de todas as coisas é vislumbrada exteriormente, é a integração do jovem com sua ambiência que lhe permite perceber a integração externa. O que “mantém tudo reunido” é uma *Stimmung* que não é só o seu estado de espírito, mas o caráter de um *sonho bom* compartilhado com o universo: essa *Stimmung* ganha o tom de uma conspiração, uma cumplicidade do menino com a Terra, com o céu, com as sensações. Na passagem em que ele sente o “fermentar da terra eternamente criadora” e “sente obscuramente a beleza e grandeza da vida”, “como se a vida me pertencesse”, pode-se sentir um tom teleológico, de que a vida, o mundo foi feito para esse jovem coração que pulsa e amorosamente recolhe as sensações do mundo que o cerca – sentimento que no romantismo investe, por exemplo, os motivos novalisianos da flor azul e da noite de um sentido de presságio de realização da infinita *Sehnsucht*.

BLASS observa que a realidade é percebida pelo narrador como temporal e espacialmente ilimitada. Passagens como aquela em que, contemplando o céu noturno de sua janela, ele se entrega a sonhos até adormecer, e quando à tarde no bosque mira a distância celeste, dão notícia de uma ultrapassagem da dimensão transitória do tempo para um tempo sentido como ilimitado e eterno (1968: 30). Da mesma forma, a descrição do ambiente indica uma amplitude, como na passagem inicial das colinas que isolam o vale e, na cena do jardim, a percepção de “mil flores”, “inundadas pela luz do sol”. A autora defende, porém, que a grandeza do mundo externo serve “apenas como

meio para exprimir o sentimento de ilimitação (*das grezenlose Gefühl*) do narrador” (1968: 31). Mas é fundamental notar que para esse eu não se trata de uma projeção, ele tem o sentimento seguro (“[...] um presente que eu podia receber sem hesitação [...]”) de ser acolhido pela cidade, pela natureza, pelo fluxo do tempo que parece aproximar-se e suspender-se na eternidade. Tal acolhimento também se exprime no seu círculo humano, compartilhado como tio e a prima: “Talvez essas horas em que nós dois sentávamos juntos e fruíamos calados uma grande, quieta e profunda felicidade fossem tão bonitas, que eu não precisava desejar nada mais belo. Meu velho tio consentia com esse nosso silêncio” (TRAKL 2015:105). O silêncio do tio, tal como o silêncio que acolhia seus devaneios, tem a função de uma dimensão mais ampla que **consente** com seus anseios, e justamente por se tratar de uma figura humana evidencia a transferência “antropomórfica” das expectativas e pressentimentos do jovem a essa dimensão maior, fazendo-o vivenciar seu sentimento de infinito como uma consonância com o universo.

Essa passagem corrobora a impressão de que a brevidade do relato se deve ao seu teor poético, e além disso à singeleza das vivências do jovem, ou melhor, o poético dessas vivências reside justamente em sua singeleza. O que ele diz dos momentos de silêncio compartilhados com a prima pode valer para todas as demais situações descritas com afetuosidade, singelas e por si só intensas. Assim como “não precisava desejar nada mais belo”, não precisava dar mais detalhes em seu relato.

Enfim, a felicidade do menino era uma vivência real e presente, encontrada na plenitude de seus sentidos e no fato de sentir-se acalentado pelo ambiente como um todo, mas ao mesmo tempo, na medida em que sua existência era atravessada por um “forte anseio por coisas belas e distantes” – que ele tinha não mais apenas como criança, mas como adolescente ingressando na vida –, era também o pressentimento de que essa felicidade prosseguiria no futuro, talvez se ampliasse, prolongando as belezas sugeridas naquele espaço-tempo. O fato de muitas figuras e sentimentos surgirem de forma confusa, indefinida, poderia indicar que, para o narrador, seu sentido talvez viesse a deslindar-se no futuro. Essa é uma das funções da atmosfera onírica do escrito: como pressentimento, sugestão de algo indefinido em busca de contornos, em sentido muito próximo dos românticos. Passagens como “os sussurros de amor que à noitinha se misturam ao murmúrio da água”(TRAKL 2015: 103), “meus devaneios aéreos, tolamente felizes de menino, que o silêncio amorosamente acolhia e resguardava em si, para por vezes trazê-los de volta a mim mais tarde – nas horas solitárias do crepúsculo” (TRAKL

2015: 104), “o vento morno do anoitecer soprava pela janela trazendo toda sorte de barulhos confusos aos nossos ouvidos, simulando uma vaga imagem de sonho” (TRAKL 2015: 104), “um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava”(TRAKL 2015: 104), “um caloroso arrepio cheio de pressentimentos me perpassava” (TRAKL 2015: 104), “sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida eternamente criadora”, “nesses momentos eu percebia obscuramente a grandeza e beleza da vida” (TRAKL 2015: 105), “em meio a todas aquelas flores luminosas sobre as quais grandes borboletas amarelas pairavam oniricamente” (TRAKL 2015: 105-6), e outras, dão notícia de tonalidades ou modulações de um mesmo anseio cheio de pressentimentos que constituía o estado existencial do protagonista, e que em mais de um momento no texto mostra sinais de estar associado ao sentimento de comunhão com a vida, de ser acolhido e mesmo agraciado por ela, como se o presságio de bem-aventurança fosse dado por algo externo, que transcende o sujeito. As duas coisas são inseparáveis: a felicidade presente comporta em si o anseio de futuro na forma de expectativa, entusiasmo e esperança.

Com isso chegamos a um ponto crucial: embora o texto dê a conhecer um estado de unidade e completude, paradoxalmente essa completude não é completa, uma vez que, tingida pelo desejo e pelo lapso e distanciamento que ele carrega, mantém-se em suspenso a possibilidade de uma completude que ainda não é ou ainda não se revelou. Isso está inscrito, num primeiro momento, na pura determinação da *Sehnsucht* como tal, no caráter de abertura do desejo que não cessa de **aspirar**. Determinação da temporalidade humana: a completude não é completa porque existe o futuro e esse futuro apenas pressentido é desconhecido e incerto. O paradoxo não é lógico, mas real, e se clarifica ao termos em mente que se trata da transição entre a completude da infância e a incerteza da vida adulta: o momento do paradoxo, a adolescência. A tensão entre completude e incompletude pode ser transposta nos termos da tensão entre infância e iniciação na vida adulta.

Contudo, o desejo por si só, em seu caráter de abertura, não abala a vivência de unidade, pois o presságio, a esperança, o entusiasmo, ao salvaguardarem a vivência de unidade projetando-a para o futuro garantem uma permanência virtual no paraíso da infância, o sentimento de que ele se tornaria ainda mais paraíso, pois “coisas belas e distantes” o esperam. O que surge como elemento destoante e capaz de abalar sua felicidade é antes uma determinação bastante clara e definida, o fato de sua prima,

Maria, estar gravemente enferma. Se pudemos abstrair, como proposto, a vivência de unidade harmônica daquilo que viria a quebrar essa *Stimmung*, essas duas coisas são relatadas lado a lado, de tal forma que o elemento da quebra atravessa a harmonia desde o início, ganhando uma dimensão crescente no texto. Entretanto, a abstração não foi arbitrária: as duas coisas estão em nítida oposição, daí que se trate de uma quebra no estado de espírito do narrador, quebra que o texto exprime de maneira insistente, como buscaremos destacar agora.

No quarto parágrafo, após conduzir-nos ao sótão que habitava na casa de seu tio, o narrador nos dá a conhecer que esse tio passava quase toda a tarde com sua filha doente, para no quinto parágrafo fazer a seguinte revelação:

No começo eu sentia uma espécie de angústia opressa em presença da pequena doente, que posteriormente se transformou em uma timidez sagrada e respeitosa diante desse sofrimento mudo, estranhamente comovente. Ao vê-la, invadia-me o sentimento obscuro de que logo ela teria de morrer. E então eu temia olhar para ela (TRAKL 2015: 104).

A moça, na flor da juventude como o protagonista, com quem ele podia se identificar e por quem nutria carinho – até mesmo uma paixão –, era marcada por algo que se chocava diretamente com sua vivência de plenitude. Não apenas ela “logo teria de morrer”, mas seu estado de saúde não lhe permitia aproveitar o pouco tempo que lhe restava – o narrador deixa claro que ela mal tinha energias para se mover, permanecia recolhida dentro de casa –, era um sofrimento real e presente, que lhe fora dado, também por “mãos desconhecidas”, porém não “benevolentes”. Tal fato põe em dúvida a consistência da felicidade do jovem, que no auge de sua juventude e saúde se lhe afigurava absoluta, abençoada pelo universo, nele despertando sentimentos contraditórios. No início se sentia angustiado e oprimido perante Maria – por compadecer-se de seu sofrimento, mas também por esse sofrimento refutar a absolutiz de sua felicidade? –; depois, divide-se entre, de um lado, uma “timidez sagrada e respeitosa” diante de seu “sofrimento mudo, estranhamente comovente”, que a caracterizava como sujeito que sente, e, por outro, o medo diante daquilo que a tomava, a doença e a morte. Determinante é a sua sensibilidade em distinguir radicalmente entre Maria e sua doença: a doença é algo que não lhe é próprio, mas lhe sobrevém e invade, algo de que ela padece, negando o que ela **era para ser**. É essa percepção que suscita no jovem desconcerto e compaixão. A partir da introdução de Maria, o escrito consiste nos relatos de seus momentos de felicidade marcados por esse elemento dissonante, que

surge insistentemente e formulado sempre da mesma maneira: *die kranke Maria*, “a doente Maria”. Já citamos parte dessas passagens, fazendo abstração do elemento dissonante, agora as transcrevemos na íntegra, para analisar esse movimento de quebra. As passagens consistem em três parágrafos completos. Segue o primeiro:

Quando eu vagava pelas florestas durante o dia, sentindo-me tão alegre na solidão e quietude, quando cansado me esticava sobre o musgo e por horas mirava o céu claro e cintilante, em cujas distâncias se podia olhar tão profundamente, e quando então um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava, nesse instante subitamente me assaltava o pensamento de Maria doente – então eu me levantava e, tomado por pensamentos inexplicáveis, vagava sem rumo, sentindo na cabeça e coração um peso aterrador que me fazia querer chorar (TRAKL 2015: 104).

*Wenn* ich tagsüber in den Wäldern herumstreifte, mich in der Einsamkeit und Stille so froh fühlte, *wenn* ich mich müde *dann* ins Moos streckte, *und* stundenlang in den lichten, flimmernden Himmel blickte, in den man so weit hineinschauen konnte, *wenn* ein seltsam tiefes Glücksgefühl mich *dann* berauschte, *da* kam mir *plötzlich* der Gedanke an die kranke Maria – *und* ich stand auf *und* irrte, von unerklärlichen Gedanken überwältigt, ziellos umher *und* fühlte in Kopf und Herz einen dumpfen Druck, daß ich weinen hätte mögen (TRAKL 2015: 100, grifos nossos).

O parágrafo todo exprime uma experiência de passagem do tempo: começa com um quando (*wenn*) que se prolonga até o fim, marcado por vários outros ‘quando’ (*wenn*), ‘então’ (*dann*) e ‘e’ (*und*) que exprimem sua cadência progressiva, no entanto essa cadência é em certa altura surpreendida por um enfático *da* (‘então’, ‘aí’), que interrompe a progressão e altera seu rumo, o que é marcado textualmente pelo advérbio *plötzlich* e pelo travessão que se seguem ao *da*. Lendo o parágrafo à luz de nossa análise até aqui, podemos interpretar seu crescendo da seguinte maneira: quando o jovem vagava feliz, pleno do sentimento de pertença e de desejos projetados no céu como um futuro pressentido, quando no auge desse prazeroso devaneio ele era arrebatado por um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança, prenhe de possibilidades, nesse instante subitamente lhe assaltava o pensamento de Maria doente. A consciência da realidade de Maria é a tal ponto intensa e impactante, oposta ao sonho e incondizente com sua experiência real e palpável de saúde, frescor, juventude, que o atordoa e desconcerta com “pensamentos inexplicáveis”, e o desorienta, fazendo-o “vagar sem rumo”; chocando-se com seu enlevo no sonho, de imediato faz com que este decresça sob um peso aterrador (*einen dumpfen Druck*) sentido fisicamente, na cabeça e coração, que o faz querer chorar. Ele é tomado de assalto e, passivo, não pode evitar essa reação. O afeto que se desdobra nesse parágrafo começa com a leveza de uma *Sehnsucht* esperançosa que ascende, progredindo como uma melodia, para subitamente sofrer uma

queda, sob o peso atarrador da *Schwermut*, **ânimo pesado**. Musicalmente o anseio esperançoso e pleno torna-se uma melancolia na qual se quebra toda a carga afetiva que vinha se desenrolando, como uma decepção. A ênfase dispensada ao *da* – advérbio que é tanto temporal quanto espacial, além de explicativo (‘então’, ‘quando’, ‘aí’, ‘aqui’) –, ao qual se acresce o *plötzlich* e o travessão, é um detalhe significativo, pois separa um antes e um depois, marca, tensiona e condensa esse instante em que ele se dá conta de “Maria doente”. E na medida em que a subjetividade do narrador está totalmente imersa em sua progressão afetiva, nessa vivência musical de harmonia, podemos dizer que esse *da* é o instante e o lugar **em sua alma** em que ele experimenta a saída do sonho, e se parte. Inflado em um tempo indefinidamente longo, em um espaço cósmico que se amplia no infinito, e que o acolhem, sua vivência tem a intensidade de um absoluto, não pode ser relativizada. O que ali acontece tem um valor igualmente absoluto, ao mesmo tempo que contradiz justamente a absolutez da experiência de felicidade.

A força dramática do parágrafo reside no fato de ele ser contínuo, começar e terminar como um todo, num só impulso: o primeiro ‘quando’ (*wenn*) vai-se desenrolando em outros ‘quando’ (*wenn*), ‘então’ (*dann*) e ‘e’ (*und*), de modo que, muito embora em dado momento essa cadência seja interrompida pelo *da*, ela também se acumula nele, condensando tudo que se desenrolara em cada um desses instantes. Com isso, o parágrafo inteiro faz soar uma progressão cujo desenlace já está contido no começo, uma progressão harmônica que antecipa sua própria quebra. Um dos efeitos disso é a impressão de que a sequência não poderia ter seguido outro rumo, como uma fatalidade. Ao mesmo tempo, porém, na medida em que se trata de um enlevo, um crescendo de anseio e pressentimento, tem-se também a sensação de que esse enlevo não teria fim senão em seu próprio auge – o auge de seu anseio, ou seja, o encontro com o que é desejado –, como se ele pudesse continuar sonhando indefinidamente. De fato, é descrita uma total entrega ao enlevo do sonho. Mas o *da* que se segue ao ápice da progressão do sonho (“*wenn ein seltsam tiefes Glücksgefühl mich dann berauschte*”) sinaliza antes a quebra dessa progressão – na verdade, o *da* que quebra é simultâneo ao *dann* do auge, a quebra se sobrepõe ao auge, anula-o. A segunda passagem segue estrutura semelhante:

E quando às vezes ao entardecer eu ia andar pela poeirenta rua principal, que emanava o perfume das tílias em flor, e via casais sussurrando à sombra das árvores; quando via duas pessoas estreitamente aconchegadas uma à outra e embaladas pelo suave rumorejo da fonte lentamente fundirem-se ao luar como se fossem um só ser, e então um caloroso arrepio cheio de pressentimentos me perpassava, nesse momento me vinha à

consciência Maria doente. Uma saudade silenciosa de algo indefinido se abatia sobre mim, e de repente eu me via de braços dados com ela, descendo a rua prazerosamente à sombra das tílias perfumadas. E nos grandes olhos escuros de Maria despertava um brilho estranho, e a lua fazia seu rostinho fino parecer ainda mais pálido e translúcido. Então eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turvos sonhos entorpecentes, até que o sono me dominasse (TRAKL 2015: 104-5).

**Und wenn** ich am Abend manchmal durch die staubige Hauptstraße ging, die erfüllt war vom Dufte der blühenden Linden, und im Schatten der Bäume flüsternde Paare stehen sah; **wenn** ich sah, wie beim leise plätschernden Brunnen im Mondenschein zwei Menschen enge aneinander geschmiegt langsam dahinwandeln, als wären sie ein Wesen, und mich **da** ein ahnungsvoller heißer Schauer überlief, **da** kam die kranke Maria mir in den Sinn; **dann** überfiel mich eine leise Sehnsucht nach irgend etwas Unerklärlichem, **und plötzlich** sah ich mich mit ihr Arm in Arm die Straße hinab im Schatten der duftenden Linden lustwandeln. **Und** in Marias großen, dunklen Augen leuchtete ein seltsamer Schimmer, **und** der Mond ließ ihr schmales Gesichtchen noch blasser und durchsichtiger erscheinen. **Dann** flüchtete ich mich in meine Dachstube hinauf, lehnte mich ans Fenster, sah in den tiefdunklen Himmel hinauf, in dem die Sterne zu erlöschen schienen **und** hing stundenlang wirren, sinnverwirrenden Träumen nach, bis der Schlaf mich übermannte (TRAKL 2015: 100-1, grifos nossos).

Vemos a mesma progressão de um ‘quando’ que se prolonga, pontuado aqui e ali por outros ‘quando’ – reveladores de imagens de plenitude exterior que suscitam no jovem o pressentimento de uma plenitude própria –, até um instante inflexivo, um *da* em que sua consciência é assaltada por “Maria doente”: “*da* kam die kranke Maria mir in den Sinn”. Entretanto, aqui, em vez de a quebra mudar o rumo de sua caminhada, promove uma refração mais sutil: ao lembrar-se de Maria, é tomado por uma “uma saudade silenciosa de algo indefinido”, e ela é incorporada ao seu devaneio – “de repente eu me via de braços dados com ela, descendo a rua prazerosamente à sombra das tílias perfumadas.” Em lugar de ser arrancado do sonho e oprimido por uma realidade aterradora, o sujeito se permite – inadvertidamente (visto que, de novo, “de repente”, *plötzlich*) – continuar sonhando. A cena surge vividamente em sua fantasia, ele descreve com detalhe visual que “nos grandes olhos escuros de Maria despertava um brilho estranho, e a lua fazia seu rostinho fino parecer ainda mais pálido e translúcido”. Há nessa cena um misto de desejo amoroso com fraterna ternura: a imagem do casal tornando-se um só ser ao luar antecipa o tom romântico-amoroso da cena de braços dados com Maria, a sombra das tílias perfumadas evoca sensualidade, mas “os grandes olhos escuros de Maria” e “seu rostinho fino” parecem suscitar sobretudo um sentimento de ternura, até mesmo um desejo por proteger esse ser tão frágil. A imagem do casal ao luar como presságio, o rumorejo da fonte, a rua durante a noite, o brilho

estranho nos olhos de Maria, a translucidez de seu rosto à luz da lua, conferem à cena uma aura mística.

A atmosfera de sonho e pressentimento, porém, atinge nessa imaginação do protagonista um ápice que termina como percepção do sonho enquanto sonho, após o que “eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turbos sonhos entorpecentes, até que o sono me dominasse.” Diante da cena completa, podemos extrair um novo sentido dessa entrega ao sono, que não tem mais apenas um tom positivo de fusão com o universo, na infinitude da noite e do sono, mas o tom negativo de uma fusão que na verdade substitui uma plenitude impossível de ser vivenciada. O “arrepio cheio de pressentimentos” que perpassa o menino em seu passeio noturno, após a visão do casal ao luar, tem uma tonalidade positiva, boa, só que imediatamente lhe vem à consciência “Maria doente”. A *Sehnsucht*, que naquele instante era uma plenitude de pressentimento, torna-se então uma falta: a saudade de algo indefinido, que a imaginação logo define, dando-lhe contornos, ainda que de forma vaga, obscura, estranha – no brilho estranho dos olhos de Maria, em sua palidez –, assim o realizando oniricamente. Maria, no entanto, é impossível. Não apenas para o protagonista, mas impossível em si mesma: a lua revela sua fragilidade, sua doença, que é enfim sua pertença à noite (à morte), **não** à vida, não à saúde. A lua iluminando a fragilidade de Maria como que misteriosamente a arrebatava dele. E é nesse momento que ele retorna ao seu quarto, de encontro ao que também podemos entender como uma espécie de morte: “Então eu **voltava a refugiar-me em meu sótão**, reclinava-me à janela, contemplava o **profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir**, e por horas **me entregava a turbos sonhos entorpecentes, até que o sono me dominasse**” (grifo nosso). Nesse momento, ao fundir-se com o todo através da queda no sono, o protagonista carrega consigo um saber – a existência impossível de Maria – incompatível com a felicidade infantil e inocente que, no entanto, o constitui. Tal contradição, não podendo ser assimilada, dá lugar a “turbos sonhos entorpecentes”.

Após esse relato, o protagonista conta num curto parágrafo que “no entanto – no entanto não cheguei a trocar dez palavras com a doente Maria. Ela não falava nunca. Apenas sentei-me ao seu lado por horas, e olhei em seu rosto doente, sofredor, sentindo toda vez que ela tinha de morrer” (TRAKL 2015: 105), salientando, pela repetição “Und doch – und doch...”, a barreira imposta pela realidade. E prossegue:



No jardim, eu me deitava na grama e aspirava o perfume de mil flores; meus olhos se embriagavam com as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol, e eu ouvia a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um pássaro. Sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida eternamente criadora. Nesses momentos eu percebia a obscura grandeza e beleza da vida. Nesses momentos eu também sentia como se a vida me pertencesse. Mas então meu olhar pousava sobre a janela da sacada. E lá eu via a doente Maria sentada, quieta e imóvel, de olhos fechados. E toda a minha consciência era novamente absorvida pelo sofrimento desse único ser, e lá permanecia, tornando-se uma nostalgia dolorosa, apenas timidamente admitida, que se me afigurava incompreensível e desconcertante. Quietos e envergonhados, eu deixava o jardim, como se não tivesse nenhum direito de permanecer nesse santuário (TRAKL 2015: 105).

Tal como nos parágrafos anteriores, o narrador relata uma vivência de profunda intimidade com a vida, e no momento em que está no auge dessa vivência, sentindo- meditando a “beleza e grandeza da vida”, tomado pelo sentimento de conspiração do universo com seu íntimo, de que a vida lhe pertencia, é subitamente interrompido, agora não pela lembrança ou pensamento em Maria, mas por sua presença:

[...] **Damals** fühlte ich dunkel die Größe und Schönheit des Lebens. **Damals** auch war mir, als gehörte das Leben mir. **Da** aber fiel mein Blick auf das Erkerfenster des Hauses. Dort sah ich die kranke Maria sitzen – still und unbeweglich, mit geschlossenen Augen (TRAKL 2015: 101, grifo nosso).

Também aqui ocorre um crescendo de felicidade e então uma quebra. Também aqui o advérbio de tempo que sinaliza o auge (*damals*) antecipa aquele que indica a quebra (*da*). O jovem sente a plenitude de vida, a terra eternamente criadora; mas a existência de um único ser não abençoado por tal plenitude o perturba, salta à sua vista de forma inelutável: “Und all' mein Sinnen wurde wieder angezogen von dem Leiden dieses einen Wesens” – os sentidos e a consciência com que ele plenamente fruía a vida são tomados pela impossibilidade de Maria participar dessa plenitude, e Maria se torna um fulcro que atrai seu olhar como um ímã. Tomado por essa realidade, seus sentidos e consciência se demoram: “lá permaneciam, tornando-se uma nostalgia dolorosa, apenas timidamente admitida (einer schmerzlichen, nur scheinbar eingestanden Sehnsucht), que se me afigurava incompreensível e desconcertante”. Incompreensível e desconcertante é a discrepância entre a plenitude e a falta, entre sua saúde e a doença de Maria, entre seus sentidos abertos para o mundo vivo, e os sentidos embotados para o prazer, tomados pelo sofrimento, de Maria, sentada imóvel de olhos fechados, do lado de dentro da casa. Incompreensível e desconcertante é também sua saudade timidamente admitida: tímida por ele ter sido abençoado com a saúde e ela não, tímida porque voltada para um ser diante do qual sentia compaixão e respeito. Essa timidez vincula-se a um sentido ético-

religioso profundo: “Quieto e envergonhado, eu deixava o jardim, como se não tivesse nenhum direito de permanecer nesse santuário”.

Podemos fazer aqui uma reflexão sobre como a passividade sensitiva do jovem termina ela mesma por mobilizá-lo para fora do sonho. Na plena abertura de seus sentidos, ele se deixa sentir, tomar e enlevar, é como que carregado, pelos diversos estímulos externos, para o interior de sua subjetividade, que projeta e inadvertidamente impõe sua dimensão no mundo externo. Entretanto, a mesma sensibilidade pela qual ele desfrutava a beleza do jardim lhe facultava tomar consciência do sofrimento de um outro, arrancando-o de seu deleite onírico e fazendo-o ver uma realidade além daquela que lhe é autoevidente. Digna de nota é a expressão *all mein Sinnen*: significando a uma vez ‘sentidos’ e ‘consciência’, ela destaca um sentido de totalidade da consciência que não pode ser separada dos sentidos e do sentimento. Em uma profunda intuição, o protagonista sai de seu seguro sentimento do infinito e se confronta com a finitude radical a partir da realidade de um outro, uma realidade que não pode ser justificada, a doença e a morte de um ser inocente. Sua conclusão de que “não tinha direito a permanecer nesse santuário” reflete o valor absoluto dessa experiência que, como mencionamos anteriormente, contradiz a absolutez de sua felicidade.

Até aí, sua conclusão parece conter exclusivamente um tom negativo de impossibilidade ou obstrução. Entretanto, a saída do sonho supera a pura passividade não só no sentido de uma tomada de consciência, mas também no de uma passagem à ação:

Sempre que eu passava ali pela cerca, perdido em pensamentos colhia uma daquelas grandes rosas de um vermelho luminoso, pejudas de perfume. E quando estava para passar silenciosamente pela janela, eu via a sombra suave e oscilante da figura de Maria no caminho de cascalho. E minha sombra tocava a sua como em um abraço. Naquele instante, como que tomado por um pensamento impetuoso, eu entrava pela janela e depositava sobre o colo de Maria a rosa que acabara de colher. E então me esgueirava silenciosamente para fora, com medo de ser surpreendido (TRAKL 2015: 105).

A primeira metade do parágrafo acerba o sentimento trágico do encontro impossível, do desejo que não se cumpre, tensionado nessa imagem de encontro ilusório das “sombras que se tocam como em um abraço”. E é nesse acerbamento que o menino é levado à ação: o gesto singelo de apenas ofertar a rosa que acabara de colher (novamente o desenrolar da cena é antecipado desde o início, pois ao colher a rosa perdido em pensamentos ele parece já ser levado a isso pela intenção de ofertá-la). Entretanto, esse singelo gesto carrega uma intensidade e sentido metaforizados na descrição da rosa: “de um vermelho luminoso, pejada de perfume”. Ofertar a expressiva, viva rosa não é

apenas expressar seu desejo pela moça. Ele oferta a rosa como quem oferta a vida. Tenta levar até ela um pedaço do paraíso. A rosa condensa em si tudo que ele podia vivenciar, e é como se através dela ele pudesse de algum modo dar vida à jovem e, assim comunicando-lhe seu desejo por ela e seu desejo de que ela pudesse ter o que ele tem, conseguisse transcender a barreira imposta pela realidade. O “pensamento impetuoso” que o leva a subir a janela em uma demonstração de romantismo não é só o desejo por Maria, mas o desejo de que Maria pudesse ser, o desejo de salvar um ser morrendo. A dimensão humana, espiritual e ética desse pequeno gesto se destaca ao compreender-se a dimensão de um ser a quem a própria vida é negada. O protagonista era ciente disso:

Quantas vezes esse pequeno acontecimento que me parecia tão significativo não se repetiu! Não sei. Para mim, é como se eu tivesse depositado mil rosas sobre o colo da doente Maria, como se nossas sombras tivessem se abraçado incontáveis vezes. Maria nunca fez menção a esse episódio; mas eu sentia, pelo brilho de seus grandes olhos iluminados, que ela se alegrava com isso (TRAKL 2015: 105).

Nesse breve instante de cumplicidade, realiza-se a versão possível do encontro sob as tílias apenas imaginado pelo narrador. Tudo que pôde realizar foi esta pequena alegria.

Meu velho tio consentia com esse nosso silêncio. Mas certa vez, quando me sentava com ele no jardim, em meio a todas aquelas flores luminosas sobre as quais grandes borboletas amarelas pairavam oniricamente, ele me disse com uma voz branda e pensativa: “Sua alma vai atrás do sofrimento, meu jovem.” E ao dizê-lo pôs sua mão em minha cabeça e parecia querer dizer mais alguma coisa. Mas calou-se. Talvez ele também não soubesse o que havia despertado em mim e com que poder isso viria a me habitar desde então (TRAKL 2015: 105-6).

Anteriormente interpretamos o consentimento do tio como uma versão humana do consentimento, sentido pelo protagonista, de uma esfera mais ampla, cósmica. Nesta sequência, o tio traz uma espécie de presságio no qual já foi incluída a quebra do sonho do protagonista, ou seja, a quebra do consentimento dessa esfera mais ampla. O presságio é uma corroboração de sua conclusão no jardim: em vez de fruir o que lhe é dado, ele **vai atrás** do sofrimento; um sofrimento, portanto, que a rigor não precisaria ser seu, mas que ele não é capaz de evitar sentir e mesmo procurar. Mas essa frase merece mais atenção. Por um lado, podemos dizer que ele não foi atrás do sofrimento – ao contrário, perseguia o prazer harmônico da natureza, desfrutava de seus sentidos, etc. –, e sim o sofrimento **se mostrou** para ele. Entretanto, ele se rende a essa revelação, decide não ignorá-la, e nesse sentido **vai atrás** do sofrimento: concluindo que “não tinha nenhum direito de permanecer nesse santuário”. A fala do tio, a propósito, apesar de sua apreensão, parece funcionar antes como um fomento do que como um alerta

desencorajador: “Talvez ele também não soubesse o que havia despertado em mim e com que poder isso viria a me habitar desde então.” É como se o protagonista se apropriasse da fala do tio para corroborar a sua própria conclusão, como um presságio que deve ser cumprido. Nesse sentido, é também como se ele ainda adivinhasse um propósito dado por uma esfera exterior, que o transcende; um propósito que se inverteu. A figura do tio também pode ser pensada como uma projeção do protagonista, um alter ego que na verdade é uma aparição dele mesmo mais velho: a presença do narrador adulto no passado rememorado, o que se coaduna com o movimento rememorativo do texto, de projeção e retorno.

Chegando ao fim de seu relato, o narrador descreve o já esperado momento:

Um dia, quando novamente fui à janela à qual Maria estava sentada como de costume, vi que seu rosto estava pálido e petrificado na morte. Raios de sol deslizavam por sua figura brilhante e delicada; seus cabelos dourados esvoaçando soltos ao vento, para mim era como se nenhuma doença a tivesse levado, como se tivesse morrido sem causa visível – um enigma. A última rosa, depusitei em sua mão, e ela a levou para o túmulo (TRAKL2015: 106).

À diferença de poemas futuros de Trakl, aqui o narrador parece ver apenas beleza no rosto da morte – por assim dizer o lado mais romântico do romantismo, em contraste à percepção do feio, do horrível e da deterioração que foi elaborada pelo romantismo negro e ressurge no expressionismo, e que Trakl elaborou em sua lírica. A visão de Maria morta suscita nitidamente um sentimento do numinoso no protagonista. Entretanto, ele não atribui aqui, de maneira decidida, um sentido transcendente à morte. Se a doença orgânica parece ser desautorizada como causa da morte e em seu lugar entra um mistério, um enigma (*ein Rätsel*), em nenhum momento o narrador chega a interpretar um sentido à morte, uma transcendência que a justifique, antes parece perplexo diante do inexplicável. Pode-se supor que, senão toda, grande parte de sua perplexidade diz respeito à falta de sentido de toda a situação de doença e impossibilidade de vida justamente no momento em que os anseios juvenis estão em expansão. O “enigma”, ao qual o narrador aliás não arrisca interpretação alguma, parece antes indicar que todo seu desejo por descobrir um sentido oculto se abstém, se cala.

A morte de Maria marca o egresso da terra dos sonhos, que é o fim da narrativa:

Logo após a morte de Maria eu parti para a cidade grande. Mas a lembrança daqueles dias quietos cheios de luz solar permaneceu viva em mim, talvez mais viva do que o tumultuoso presente. Nunca mais verei a pequena cidade ao fundo do vale – sim, tenho medo de voltar a procurá-la. Creio que não poderia fazê-lo, ainda que tantas vezes me sobrevenha uma forte saudade daquelas coisas eternamente jovens do passado. Pois sei que procuraria apenas em vão por aquilo que se foi sem deixar rastros; não encontraria

mais lá o que só ainda em minha memória vive – como o presente – e isso provavelmente me seria apenas uma tortura inútil (TRAKL 2015: 106).

O texto termina com o narrador reafirmando as saudades da infância, retomando a memória perdida no presente. Como observa BLASS (1968: 32), o texto se completa no movimento recordativo. O que se lamenta, porém, é a perda não apenas da infância, mas daquele lugar mesmo, “aquelas coisas eternamente jovens do passado”, que contrastam com a ruidosa cidade grande, símbolo da perda do sonho juvenil de unidade com a vida, a natureza e o mundo. O passado, que fora vivido como intemporal, mostra-se agora exclusivamente como passado, e sua própria intemporalidade se desfaz como ilusão. O narrador não está a lamentar apenas a perda do passado, mas a perda de sua consistência, o caráter onírico da experiência de unidade lá vivenciada. Ao sentimento de perda acresce o sentimento de ser vivido e não viver, de ser passivo e não poder agarrar as coisas (tal como não podia impedir a morte de Maria), sobretudo de não poder realizar o antigo e juvenil “desejo por coisas belas e distantes”, devido à dissonância entre eles e a realidade. Como interpreta BLASS (1968: 33), a *terra dos sonhos* foi apenas um episódio.

### 3 Considerações finais

Um dos principais traços que caracteriza a infância como paraíso é a possibilidade de viver imerso no sonho, de viver a própria subjetividade como um absoluto. O narrador resume isso referindo-se ao passado “como uma vida fantástica e maravilhosamente vivida”, que “podia desfrutar sem hesitação como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas”: a vida era uma dádiva a ser usufruída, um sonho a ser sonhado, o que lhe parecia garantido pelo sentimento de cumplicidade com sua ambiência, ampliado a uma dimensão cósmica absoluta. Nessa entrega e recolhimento no sonho podemos entrever uma busca romântica (ao modo de Novalis) por continuar sonhando, como indicam as cenas em que ele voltava a seu quarto para “sonhar por mais uma hora noite adentro”. Tal absolutez é porém perturbada quando ele permite que Maria entre na esfera de seu sonho e desejo. É então transtornado pela impossibilidade de ela participar dessa esfera, e atraído para a zona obscura do sofrimento irremediável, na qual os desejos têm de morrer. Ele enfatiza esse movimento diversas vezes marcando

com o advérbio *da* o instante em que é puxado para fora do sonho, ao pensar, lembrar ou visualizar Maria. Como um compasso musical, esse *da* marca ao longo do texto o lugar-tempo de uma tensão transformadora, em que a harmonia absoluta realmente vivenciada, tanto quanto a pressentida e desejada, são perdidas. Nesse sentido, o termo ‘episódio’ refere-se ao episódio inesperado e incontornável – a doença em Maria – que vem perturbar sua fé na felicidade e identifica sua passagem da infância à idade adulta com a perda do sentimento de harmonia cósmica. As “primeiras impressões de uma grande experiência” não afetaram apenas a “felicidade indescritível” realmente vivenciada, mas, junto com ela, o “forte desejo por coisas belas e distantes” que a preenchia. Se a *Sehnsucht* “perturba o homem em sua juventude como um anseio por algo desconhecido” e no futuro “se volta para trás com uma dor profunda pelos ideais perdidos”, *Traumland* é o lugar-tempo de uma experiência de felicidade que se torna impossível, é ao mesmo tempo o lugar dos sonhos e de sua dissipação. O texto é assim construído sobre uma ambivalência na função do sonho: há o sonho no sentido de consonância com o universo, que foi realmente vivenciado, mas simultaneamente há a consistência onírica dessa vivência que se tornou apenas a lembrança de um passado pleno, aparentemente interminável, tendo agora um aspecto irreal e fantástico (*wundersam*) de sonho. Com isso, a consistência do presente também se dissipa no sentido de uma irrealidade, esvazia-se, pois perdeu os ideais da juventude. Todo o texto é marcado pela experiência já efetuada de perda do ideal: a melancolia se faz como perda de um tempo no qual o protagonista sonhava e projetava uma plenitude que, através da tragédia de Maria, tornou-se impossível para ele. Que a palavra *Sehnsucht* tenha, depois disso, vindo a se calar em sua poesia, não significa a perda do desejo romântico, mas o sentimento de não ter direito ao sonho romântico compartilhado com o Universo: um recolhimento melancólico, uma necessidade de emudecer o anseio, como única forma de corresponder ao **silêncio de Deus** que constantemente exprime em sua poesia a misteriosa mudez e abstenção de Deus perante o sofrimento da criatura.

Blass não identifica na morte de Maria nenhuma reviravolta, e diz que esse evento, ao contrário do que se poderia esperar, permanece sem sequência (1968: 11). Entretanto, a morte de Maria já está acontecendo na pena e fatalidade da doença, que ocupa o foco da narrativa e mobiliza uma profunda mudança no sentimento e visão de mundo do protagonista. Toda a peça não é senão um evento transformador.

Esse evento tem claras semelhanças com aquele que dá ensejo aos *Hinos à Noite* de Novalis: a morte da jovem amada vitimada por uma doença. O sentimento de sintonia com a noite e o sonho, em contraste (no caso de Novalis) à agitação diurna do mundo (NOVALIS 1998: 22-3;28-9) e (node Trakl) ao tumultuoso presente da cidade grande, indica um mesmo desejo de infinitude e busca por transcendência. Mas as experiências se desdobram em direções opostas. Novalis encontra sentido na morte da amada, a esperança de uma transcendência que será evocada pelo canto poético e sentida numa experiência mística. Em *Traumland*, a sintonia cósmica, sobretudo através da noite e do sonho, é lembrada com triste nostalgia, como já perdida, e narrada como algo que está em vias de se desfazer e se desfaz. O ‘enigma’ da morte de Maria não remete aos ‘infindáveis segredos’ que o eu lírico dos *Hinos* adivinha na noite (NOVALIS 1998: 22-3). Ao aperceber-se do caráter onírico de suas vivências, o narrador de *Traumland* tampouco reage conforme o mote novalisiano de que o sonho resguarda uma realidade mais alta, mas sente-se decepcionado por perceber que era **apenas** um sonho.

As duas nuances de sonho que frisamos em nossa análise – sonho no sentido de enlevo/desejo e sonho como consistência da realidade, condição existencial permanente – ajudam-nos a dimensionar essa relação com o romantismo. No romantismo, há uma sintonia entre esses dois sentidos, pois o sonho é via de acesso a um plano **mais verdadeiro** da existência, podendo por isso tornar-se um imperativo e realizar a liberdade espiritual. O protagonista de *Traumland* experimenta uma quebra entre esses dois sentidos de sonho: seu sonho bom, o idílio da infância, não pode prosseguir, pois Maria não pode vivê-lo, e essa impossibilidade é que se torna para ele a realidade mais forte. O mal irremediável da jovem, porém, ocasiona a perda de toda a dimensão do idílio: o texto termina no sentimento vazio da cidade grande que, em oposição à vida singela das pessoas na cidadezinha, é uma imagem mais apropriada para a realidade do séc. XX que Trakl conheceu – a cidade desumanizada, o mundo em guerra, a perda da dimensão sagrada da natureza. Trakl se tornou um estrangeiro – na expressão de Heidegger, perdeu seu *da*, seu “aí” –, um desterrado da terra dos sonhos, um romântico que não pode ser romântico. Mas se em *Traumland* vemos um eu perdendo seu romantismo, não se trata de uma recusa meramente estética, e muito menos de um desejo seu, e sim de uma recusa conceitual, de visão de mundo, no sentido preciso de que, diante de um mundo em ruína, o eu, que não pode abster-se de olhar para os aspectos brutais e sombrios da existência, passa a incluí-los no cerne de sua expressão, refletindo a condição de um protagonista que sofre o sonho involuntariamente, um

sonho-pesadelo, como terrivelmente cantado no poema *Confiteor* (TRAKL 1969: 246; a presente tradução é nossa):

As imagens multicores pintadas pela vida  
Só as vejo enegrecendo em cada entardecer,  
Como sombras crespamente deformadas – turvas,

[frias –

De que a morte se apropria mal acabam de nascer.

E porque a máscara caiu de cada coisa,  
Só vejo medo, desespero, praga e maldições,  
A tragédia humana sem qualquer figura heroica,  
Um pérfido teatro sobre corpos e caixões.

Repugna-me essa onírica visão cruel.  
Mas um forte mandamento obriga  
O comediante a recitar o seu papel,  
Coagido e cheio de aflição – monotonia!

Die bunten Bilder, die das Leben malt  
Seh' ich umdüstert nur von Dämmerungen,  
Wie kraus verzerrte Schatten, trüb und kalt,  
Die kaum geboren schon der Tod bezwungen.

Und da von jedem Ding die Maske fiel,  
Seh' ich nur Angst, Verzweiflung, Schmach und

[Seuchen,

Der Menschheit heldenloses Trauerspiel,  
Ein schlechtes Stück, gespielt auf Gräbern, Leichen.

Mich ekelt dieses wüste Traumgesicht.  
Doch will ein Machtgebot, daß ich verweile,  
Ein Komödiant, der seine Rolle spricht,  
Gezwungen, voll Verzweiflung - Langeweile!

Como se tudo, tal como a jovem Maria, houvesse sido apropriado pela morte antes mesmo de poder viver. Não a morte-transcendência, mas a morte corrosiva, sem transcendência, a morte que é mera destruição do tecido da vida. Nesse poema exprimem-se os dois conhecidos motes do poeta – “não tenho o direito de me furtar ao inferno”, “teu poema é uma expiação imperfeita” – sob a forma clara da confissão de uma culpa – *Confiteor*, latim, significa “confesso”. Por que culpa? O eu lírico assume a culpa pelo horror do mundo inteiro – não apenas a doença da jovem, “o sofrimento desse único ser” que o impedia de sentir justa sua fruição do jardim, mas o da guerra, da desumanização do mundo, da dessacralização da natureza –, talvez como o último refúgio para não perder a fé no Deus ausente, aquele que por abster-se permite a penúria e o horror; para não culpar o próprio Deus, para não se tornar ateu. Ele assume **como um forte mandamento** o papel de revelar o mal, papel que ele não escolheu, mas lhe foi dado, talvez por esse mesmo Deus. “Maria”, significativamente o nome da mãe de Deus. A morte de Maria é um evento transformador na poesia de Trakl como um todo: insígnia do homem órfão de Deus que é o homem nascido em seu tempo, e que ele encarnou; insígnia, também, da morte do feminino em um sentido profundo: elemento acolhedor, capaz de salvar o masculino da guerra e da autodestruição.



## Referências bibliográficas

- BEGUIN, Albert. *El alma romântica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Economica, 1954.
- BLASS, Regine. *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- KASACK, Hermann. *Deutsche Literatur im Zeichen des Expressionismus*. *Merkur*, v.15, n.158, p. 353-363, abr. 1968.
- KIRCHNER, Friedrich; MICHÄELIS, Carl. *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe*. Leipzig: Verlag der Dür'schen Buchhandlung, 1907.
- KLEEFELD, Gunther. *Das Gedicht als Sühne: Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine Psychoanalytische Studie*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- LINDENBERGER, Herbert. *The Early Poems of Georg Trakl*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, v. 32, n. 1, p. 45-61, 1957.
- LÖHR, Katja. *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- MALPAS, Jeff. "Philosophy's nostalgia". In: KENAAN, Hagi; FEBERT, Ilit.(Ed.). *Philosophy's Moods. The affective grounds of thinking*. New York: Springer, 2011.p. 87-101.
- NOVALIS. *Hinos à Noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- ROLLESTON, James. *The Expressionist Moment: Heym, Trakl and the Problem of the Modern*. *Studies in 20th Century Literature*, v. 1, n. 1, p. 65-90, jan. 1976. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1033>>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- SPITZER, Leo. *Explication de Texte Applied to Walt Whitman's Poem "Out of the Cradle Endlessly Rocking"*. In: ELH, v. 16, n. 3, p. 229-249, set. 1949. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2871732>>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- TRAKL, Georg. *Do cálice dourado/ Aus goldenem Kelch. (n.t.) Revista literária em tradução*, v. 1, n. 12, jun. p. 152-172, 2016. Disponível em: <<http://www.notadotradutor.com/revista.html>>. Acesso em: 03 abr. 2017.
- TRAKL, Georg. *Dichtungen und Briefe*. Historisch-Kritische Ausgabe. Editada por Walther Killy e Hans Szklenar. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1969.
- TRAKL, Georg. *Terra dos Sonhos – um episódio/ Traumland – eine Episode. (n.t.) Revista literária em tradução* n. 11, v. 2, p. 98-106, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.notadotradutor.com/revista11.html>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

Recebido em 04/05/2017

Aceito em 13/06/2017

# Selvagens e pactos demoníacos.

## Observações sobre um conto de Wilhelm Raabe

Savages and Demonic Pacts. Observations on a Narrative by Wilhelm Raabe

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837203266>

Helmut Galle<sup>1</sup>

**Abstract:** The narrative “Zum wilden Mann” (1874) by Wilhelm Raabe presents the story of a pharmacy in provincial Germany and its owner; Raabe’s story obeys the stylistic principles of Poetic Realism, the literary current that dominated the second half of the 19th century in German speaking countries. Despite being located in contemporary reality of the author and his readers, the plot and its main characters show features that refer to the fantastic realm of demonic pacts and wild men. These elements interfere with the realist economic relations between the protagonists, based on loans, interests, and globalized commerce and allude to the inhuman aspects of modern business. Divergent from main cultural practice, Raabe attributes the “savage” and the “diabolic” to the recent “achievements” of civilization which emerge likewise in Germany and in former colonies. The Brazil described by the narrative, instead of being an exotic setting, is just another stage of industrial and commercial processes.

**Keywords:** Wilhelm Raabe; poetic realism; demonic pact; savage

**Resumo:** A narrativa “Zum wilden Mann” (1874) de Wilhelm Raabe apresenta a história de uma farmácia na província alemã e do seu dono, observando os princípios estilísticos do realismo poético, a tendência literária dominante na segunda metade do século 19 nos países de língua alemã. A despeito da localização no mundo contemporâneo de Raabe e seus leitores, a trama e os protagonistas apresentam traços que remetem à esfera fantástica de pactos demoníacos e homens selvagens. Esses elementos interferem com a esfera realista das relações econômicas entre os protagonistas, baseadas em empréstimos, juros e o comércio globalizado, e aludem aos aspectos inumanos dos negócios modernos. Divergente da prática cultural geral, Raabe atribui o “selvagem” e o “diabólico” às “conquistas” recentes da civilização que emergem de forma similar na Alemanha e nas antigas colônias. O Brasil traçado pela narrativa, em vez de ser um ambiente exótico, é apenas um outro cenário dos processos industriais e comerciais.

**Palavras-chave:** Wilhelm Raabe; realismo poético; pacto demoníaco; selvagem

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. E-mail: helmut\_galle@hotmail.com

# 1 Introdução

É surpreendente que o conto “Zum wilden Mann” (1874) de Wilhelm Raabe (1831-1910) seja praticamente desconhecido no Brasil, porque nele convergem dois temas muito caros aos germanistas brasileiros: o tema do selvagem e o do pactuário, numa história que se expande entre uma província alemã e o Império do Brasil. São condições ideais para que o conto seja a base de reflexões interculturais sobre a maneira como os alemães veem o Brasil e o que acontece na recepção brasileira com essas imagens.

Algumas palavras iniciais sobre Wilhelm Raabe. Para os leitores do Brasil contemporâneo, ele deve ser incógnito por falta completa de traduções. Não há livros do autor na página de Karin VOLOBUEF,<sup>2</sup> que lista literatura alemã traduzida, e os catálogos da Universidade de São Paulo e dos Institutos Goethe tampouco conhecem sua literatura em português. Existe uma referência a uma tradução do conto, publicada no Rio de Janeiro em 1923,<sup>3</sup> mas no site Estante Virtual não se encontram traços do livro. Raabe foi pouco traduzido (KROBB 2016: 38), e a publicação brasileira justamente desse texto se deve, provavelmente, à sua temática.

Embora o autor nunca tenha chegado a ter uma fama internacional, sua obra de cerca de setenta narrativas contava com um público amplo e fiel na Alemanha.<sup>4</sup> Muitas vezes, seus textos saíram primeiro numa revista cultural, como na *Westermanns Monatshefte*, uma prática comum para os autores do século 19, que publicavam na *Gartenlaube*, na *Deutsche Rundschau* ou em outras. Raabe figura até hoje no núcleo central do realismo alemão. No seu livro sobre o tema, Georg Lukács (1951) lhe dedicou um grande ensaio ao lado de Fontane e Keller, enaltecendo “a verdade das criações” do autor.<sup>5</sup> Desde os anos 1960, quando se iniciou a edição das Obras Completas na *Braunschweiger Ausgabe*, Raabe recebeu cada vez mais atenção da crítica, e, hoje em dia, é um dos realistas

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://volobuef.tripod.com>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

<sup>3</sup> A referência encontra-se, de acordo com a entrada na wikipedia alemã, na biografia de Wilhelm Raabe, da autoria de Hans Oppermann (1970: 98). Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Zum\\_wilden\\_Mann](https://de.wikipedia.org/wiki/Zum_wilden_Mann)>. Acesso em: 2 jun. 2017.

<sup>4</sup> De fato, seus primeiros livros eram verdadeiros *bestsellers* e, quando sua escrita se tornou mais experimental, depois destes sucessos iniciais, ele continuava a ter uma “comunidade de leitores e admiradores”, como observou LUKÁCS (1951: 231).

<sup>5</sup> „Die Wahrheit des Gestalteten drückt das Wesen Raabes aus; was er selbst meint, ist nur insofern wichtig, als es diese Wahrheit und ihre Widersprüchlichkeit deutlicher hervorhebt [...]“ (LUKÁCS 1951: 232.)

mais analisados pela germanística. As pesquisas são publicadas sobretudo no *Jahrbuch* da Sociedade Raabe. Para esta fortuna crítica mais recente, Raabe é, na sua “modernidade peculiar” (DETERING 1990: 16), aquele entre os realistas alemães cuja escrita ambígua se aproxima mais à condição metafísica do mundo que surge com o final do século 19 (DOBSTADT 2010: 36), porém, sem poder atravessar “a parede impenetrável entre Realismo Poético e Modernidade Literária” (BASSLER 2015a: 89). Em homenagem ao escritor, se inaugurou o Wilhelm-Raabe-Literaturpreis, com um prêmio de atualmente 30 mil euros outorgado a autores como Rainald Goetz, Katja Lange-Müller, Andreas Maier, Sibylle Lewitscharoff, Christian Kracht, Clemens Setz e Heinz Strunk.

Nas pesquisas recentes sobre o autor, a vertente do pós-colonialismo tem sido a mais produtiva (GÖTTSCHE 2016: 293). Na realidade, Raabe nunca saiu da Alemanha, e os cenários da sua obra apresentam um forte tom de regionalismo, sem jamais identificar-se com a chamada “Heimatlidung” (LUKÁCS 1951: 232). Ao mesmo tempo, muitas das suas personagens foram para territórios além-mar, refletindo uma realidade do século 19, quando mais europeus que nunca emigraram para as Américas ou as colônias em outros continentes, impulsionados pela miséria econômica, a repressão política ou pelo desejo de aventura, o fizeram (OSTERHAMMEL 2009: 235ss, 1290ss). Raabe e outros realistas, como Gottfried Keller,<sup>6</sup> acompanham esses processos com olhos críticos e os representam nas suas obras. Além dos Estados Unidos, são particularmente a Argentina e o Brasil que recebem as ondas de imigrantes europeus – entre eles os germanofalantes – que participaram substancialmente da etnogênese dessas nações.

Quando, em 1885, a editora Reclam pediu a Raabe um conto para o número 2000 da sua Universal-Bibliothek de clássicos econômicos, Raabe escolheu “Zum wilden Mann”, que ele considerava “um dos seus melhores trabalhos” (PARR 2016: 156). O livrinho foi reeditado inúmeras vezes até hoje pela Reclam e deve ter sido adquirido em 1934 por Anatol Rosenfeld, que o trouxe para o Brasil, fato que pode ser deduzido da inscrição de nome e ano na contracapa do exemplar no espólio do crítico que se guarda na biblioteca da USP.

---

<sup>6</sup> O protagonista do romance *Martin Salander* (1886), de Keller, falido na própria terra, deve “emigrar” para o Brasil duas vezes para recuperar recursos financeiros e depois voltar para a Suíça.

Escrito em Braunschweig em 1873 e publicado no ano seguinte na revista *Westermanns Monatshefte*, “Zum Wilden Mann” é a primeira das *Krähenfelder Geschichten* que fazem experimentos com novas formas narrativas (PARR 2005: 275). Segundo GÖTTSCHE (2013: 27), trata-se do texto mais analisado de Raabe nos últimos quizeanos. A narrativa é apresentada por uma instância heterodiegética que, em duas ocasiões, deixa a palavra para que os dois protagonistas, o farmacêutico Philipp Kristeller e o coronel Agostin Agonista, contem, cada um, uma versão do passado e de suas biografias.

## 2 Selvagens

O narrador se aproxima do lugar da história, a farmácia “Zum wilden Mann” no meio de um temporal terrível, conduzindo seu leitor pela mão:

Wir suchen einfach, wie gesagt, vorerst unter Dach zu kommen und eilen rasch die sechs Stufen der Vortreppe hinauf; der Erzähler mit aufgespanntem Schirm von links, der Leser, gleichfalls mit aufgespanntem Schirm, von rechts. Schon hat der Erzähler die Tür hastig geöffnet und zieht sich den atemlosen Leser nach, und schon hat der Wind dem Erzähler den Türgriff wieder aus der Hand gerissen und hinter ihm und dem Leser die Tür zugeschlagen, daß das ganze Haus widerhallt: wir sind darin, in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom *wilden Mann!*— Daß wir uns in einer Apotheke befinden, merken wir auf der Stelle auch am Geruche (RAABE 1874: 2).

Salta aos olhos a metalepse: o narrador brinca, para um leitor fictício, misturando o nível da ficção como nível da realidade. Esse estilo à moda de Laurence Sterne poderia pertencer também a um Jean Paul, um Machado de Assis ou até a um Italo Calvino. Nós, leitores, somos visita num mundo fictício, num lugar insignificante da província alemã, um verdadeiro “campo de corvos/de gralhas” (“Krähenfeld” – aliás: Raabe (corvo) publicava também sob o nome Jakob Corvinus). A partir dessa periferia vamos observar, com o narrador, como o grande mundo e seu desenvolvimento afetam as vidas mais recolhidas.

No primeiro instante, o nome da farmácia – e o título do conto – parecem ser motivados pela mitologia regional. Devido à origem de Raabe, muitos contos do autor são ambientados na zona montanhosa de Baixa Saxônia, no caso o Harz, conhecido literariamente pelo poema de Goethe (“Harzreise im Winter”, 1777) e o relato de viagem de Heine (*Die Harzreise*, 1824). No pico áspero de 1141 metros, chamado de Brocken ou Blocksberg, reúnem-se, de acordo com as lendas pagãs dos saxões, as bruxas e o diabo para

festejar a noite de Walpurgis (30 de abril), em tempos pré-históricos uma festa de primavera e de fertilidade. Outras tradições populares dessa região referem-se à figura do Homem Selvagem – *Der wilde Mann* – justamente o nome do povoado mineiro Wildemann, ao lado do Harz, onde, na lenda, trabalhadores encontraram um homem e uma mulher selvagens, sem fala, perto de uma jazida de prata. Lendas desse tipo eram frequentes nas partes montanhosas na Alemanha e na Suíça desde a Idade Média. O Homem Selvagem geralmente aparece como figura humana, muito forte, cabeluda e nua, não necessariamente malvada, que vive nas selvas, afastado dos homens.<sup>7</sup> Foi considerado como criatura entre ser humano e animal, embora não apresente traços animais além dos cabelos. No contexto cristão, o Homem Selvagem às vezes é demonizado e chamado de “tiufel” (OTT 2002: 120). Semelhante aos anões e gigantes, os Homens Selvagens podem guardar veias de metal precioso ou tesouros escondidos nas montanhas e facilitar o acesso a eles. No século 16, como mostrou Luciana VILLAS BÔAS (2014), a figura do *Wilder Mann* começa a convergir com a imagem dos “selvagens” (ou seja: povos indígenas) que habitam as terras recém-descobertas e com a figura do homem inocente e natural. Na época de Raabe, eles estão presentes como máscaras no carnaval – assim entram na cena “Mummenschanz”, do *Fausto II*<sup>8</sup> – e nos brasões de muitas casas aristocráticas, como nas armas do imperador alemão de 1871.

Mas, no conto de Raabe, a figura do selvagem é duplamente motivada. Por um lado, o nome da farmácia parece referir-se às lendas locais; por outro, ele se relaciona com a personagem que facilitou a compra do empreendimento. Pois na tarde do temporal, o farmacêutico Kristeller se dá conta de que faz exatamente trinta anos que ele abriu sua farmácia e decide convidar três amigos para festejar o jubileu com ele e Dorothea, sua irmã corcunda, responsável pelas tarefas domésticas. Tomando ponche com os amigos do povoado, o pastor Schönlank e o caçador Ulebeule, Kristeller conta como chegou a comprar o estabelecimento. Sendo orfão, sua herança paterna foi desperdiçada pelo curador e ele se formou como farmacêutico com grande dedicação à botânica. Nas

<sup>7</sup> Cf. o artigo no *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, v. 9, páginas 968-980, aqui 970. „Das mythische Denken aber hält in den Gestalten den oft böartigen, drohenden, ja grauenvollen „Wilden“ den Schrecken früherer Zeiten vor dem wilden Wald fest“.

<sup>8</sup> „RIESEN Die wilden Männer sind s' genannt, / Am Harzgebirge wohlbekannt; / Natürlich nackt in aller Kraft, / Sie kommen sämtlich riesenhaft. / Den Fichtenstamm in rechter Hand / Und um den Leib ein wulstig Band, / Den derbsten Schurz von Zweig und Blatt, / Leibwacht, wie der Papst nicht hat.“ *Fausto II*, vv. 5864-5871.

florestas, ele se tornou amigo de outro adolescente, chamado August, que evitava a companhia dos homens e tinha conhecimento extraordinário das plantas. Uma vez, Kristeller encontrou esse amigo em desespero, numa rocha mal afamada, a chamada Cadeira de Sangue ou Cadafalso (*Blutstuhl*).<sup>9</sup> Dias depois, ele recebeu desse amigo uma carta de despedida e 9.500 táleres que possibilitaram o matrimônio com sua noiva Johanne e a compra da farmácia. A noiva morreu, infelizmente, no dia do casamento. Ele assim foi viver na farmácia com sua irmã, se sustentando através da farmácia e da comercialização de um digestivo de receita própria, o “Kristeller”. Gozando de boa reputação pelos habitantes da região ele acumulou, como amador, uma coleção de gravuras e desenhos que passou a ocupar as paredes do salão. Durante todos esses anos, manteve livre uma poltrona de honra para seu benfeitor, pois, seguindo o conselho da noiva, Kristeller considerava o dinheiro do amigo como empréstimo e, embora ele tivesse sumido sem deixar rastros, Kristeller continua aguardando sua volta.

Após a narração da história, chega o terceiro amigo, o médico Dr. Hanff, com um estrangeiro que se apresenta como Dom Agostin Agonista, coronel em serviço do imperador Dom Pedro do Brasil. Ao contar sua história, ele se revela logo como o amigo e benfeitor antigo de Kristeller. Proveniente de uma antiga dinastia de carrascos com o nome autoexplicativo de “Mördling”, August Mördling se desesperou quando teve que exercer sua profissão pela primeira vez e decidiu fugir do ofício e da terra, liberando-se também da sua herança sinistra mediante a doação do dinheiro acumulado pelo trabalho dos seus precessores. Tendo embarcado para as Américas e lutado contra um navio de piratas haitianos, August Mördling foi salvo por um negro que lhe prometeu proteção em futuras lutas sempre que fosse invocado. Esse momento foi como uma iniciação à vida de guerreiro e aventureiro, e August se tornou Agostin Agonista. Após vários anos na América Latina ele se tornou soldado na tropa imperial brasileira, onde chegou ao cargo de coronel. Com idade avançada, planejou casar-se com uma viúva rica e voltou à Alemanha para buscar seu amigo Kristeller. A propaganda para o digestivo ajuda a localizar a farmácia e seu dono.

Nos dias que se seguem a essa noite de celebrações, Agonista faz várias propostas para Kristeller sobre como eles poderiam ir juntos para o Brasil e fazer uma fortuna em negócios; mas, numa conversa com a irmã, fica claro que Agonista, de fato, precisa de

---

<sup>9</sup> No *Fausto* I, Margarida chama de „Blutstuhl“ o cadafalso no qual ela deve ser executada (v. 4592).

dinheiro para o casamento e que ele chegou para cobrar sua doação de outrora. Kristeller e a irmã conseguem pagar a soma completa com os respectivos juros, vendendo praticamente tudo, mas se recusam a acompanhar o coronel para o Brasil. Agonista se torna o milagre da região, tentando convencer várias pessoas de que eles deveriam emigrar com ele e desaparece poucos dias antes do Natal. Kristeller e a irmã permanecem na farmácia, despojada de todo o inventário, sem árvore natalina e entregues à miséria, porém de ânimo sereno.

Após ouvir a história de Kristeller, o guarda-florestal resume:

Wir wissen jetzt, weshalb sich dreißig Jahre lang keiner von uns in diesen Lehnstuhl da hat setzen dürfen; – wir wissen, in welcher Weise unser Freund Philipp bei uns ankam – wir haben viel gehört von Liebe und Tod, von wilden Männern und alten Geldbriefen, wie nicht jedermann solche von der Post zugeschickt kriegt (RAABE 1874: 21).

Implicitamente, ele relaciona o nome da farmácia à história de August Mördling (KROBB2009: 154) e assim essa personagem, antes da emigração, pode ser identificada com a figura do Homem Selvagem. Nessa primeira parte, a identificação se justifica pelos traços singulares de August Mördling. Alguns estão diretamente relacionados à profissão de carrasco: ele é, por lei, separado da sociedade e das profissões “honestas”; sua profissão é a matança, embora o faça em execução da ordem judicial. Na configuração da história, ele ainda apresenta algumas características diretamente demoníacas: tem conhecimentos da natureza aparentemente ilimitados; ele aparece e some como se fosse um fantasma; ele habita os lugares desertos, evita as cidades e não é conhecido pelos outros homens da cidade. E, como os *Wilde Männer* da lenda, ele guarda um tesouro que, milagrosamente, passa a ser usado pela pessoa que se torna seu amigo. Nesta parte, podemos dizer, a personagem realista August Mördling recebe conotações da figura mítica do *Wilder Mann*.

Mas também depois da emigração, August / Agostin pode ser considerado Homem Selvagem, só que agora já não no contexto da lenda popular alemã. Se, por um lado, ele se manteve fiel à sua missão inicial de carrasco, aceitando agora a violência como sua “natureza”, por outro lado, ele se transforma em brasileiro. Para os alemães reunidos no salão de Kristeller ele é exclusivamente o brasileiro e o Coronel Dom Agonista – até sua pronúncia do alemão apresenta um ligeiro sotaque estrangeiro. Sua integração num mundo exótico e a participação na violência dessa sociedade menos pacificada fazem com que a personagem receba novamente conotações de selvagem, mas desta vez as do “selvagem



brasileiro”. Essa imagem é configurada por relatos como a *Warhaftige Historia*, de Hans Staden (1557) e implica o canibalismo e outras práticas menos apreciadas em países da civilização europeia. A narrativa evoca tais discursos somente de forma genérica, marcando o coronel como “o estrangeiro”, e, na voz de Dorothea, quando esta reflete sobre a oferta de Agonista de criação de uma empresa no Brasil:

Zu den Pottkudern [Botokuden], seinen neuen Landsleuten, gehe ich für mein Teil nicht mit! Er wäre vielleicht imstande, uns in aller Güte und Zureden mit Haus und Hof mit sich zu schleppen und uns mitten in der Urwildnis hinzusetzen und eine Schnapsfabrik auf meines armen Bruders Namen und Likör zu gründen. Aber er soll mir kommen, der Kehlabschneider, der Scharfrichter, der Menschenschinder, der Henkersknecht. Für alle Freibillette in der Welt geh' ich mit ihm nicht nach seinem Amerika; am Spieße brät er uns doch, wenn er uns drüben hat, und wenn er auch noch so schlau hier am Orte den Gemütlichen, den Vergnügten und den biedereren treuherzigen Krieger spielt (RAABE 1874: 40).

Em sua fala aparecem os indígenas primitivos (botocudos), a floresta selvagem, as práticas violentas (degolamento) e o canibalismo. Evidentemente, Dorothea não espera que ela e o irmão sejam “assados no espeto” por Agonista. O que ela percebe claramente são as intenções fraudulentas do pretense benfeitor e amigo. De fato, Dorothea é uma dessas mulheres argutas que Raabe coloca ao lado dos seus protagonistas sonhadores e idealistas, como observou LUKÁCS (1951: 249). O discurso sobre a selvageria brasileira é usado por ela e pelo narrador para denunciar o aventureiro Agonista como burlador e sanguessuga capitalista.

O próprio coronel não deixa dúvidas de que suas atividades no serviço de Dom Pedro são bastante sangrentas, não no sentido de guerreiros primitivos, mas no sentido da supressão de súditos num regime autoritário:

Wir beide [Kaiser Pedro und ich] haben jetzt manch liebes Jahr das vielfarbige Gesindel in Rio de Janeiro zur Ordnung und Tugend angehalten; er durch regelrecht richtige konstitutionelle Güte, ich durch flache Säbelhiebe und im Notfall durch einen kurzen Galopp, drei Schwadronen hintereinander, rund über das Pack weg. Meine Herren und Sie, liebes Fräulein, Sie werden sicherlich noch einmal erschrecken und mich von der Seite ansehen; aber es ist nicht anders, und bei der Wahrheit soll der Mensch bleiben: wenn ich das Köpfen aufgegeben habe, so habe ich mich desto energischer auf das Hängen gelegt und gefunden, daß es eine viel reinlichere Arbeit ist und seinen Zweck ebensogut erfüllt (RAABE 1874: 28).

A selvageria desse “brasileiro”, portanto, consiste no exercício da violência estatal, de nenhuma maneira desconhecida na Europa. O Império Brasileiro e o recém-fundado Império Alemão se assemelham, como observa Florian Krobb (2009: 143s), e a “bondade

constitucional” pode ser lida como atributo irônico dos dois príncipes. “Selvagem” não é o primitivo, o indígena, a natureza, o outro: selvagem é a própria civilização europeia, que foi exportada para o Novo Mundo. A recepção muito positiva do coronel pelos habitantes do povoado, particularmente o caçador Ulebeule e o médico Hanff, evidencia que o “selvagem” que acompanha os atos da personagem não provoca nenhum estranhamento: o selvagem é o futuro da Europa, saudado com entusiasmo.

### 3 Pactuários

O tema do pacto demoníaco, até agora, foi tocado apenas tangencialmente. De fato, não acontece nada que se assemelhe ao contrato assinado no livro de Spies, onde Mophostophiles recebe a alma de Johannes Faustus para 24 anos de serviço, fornecendo conhecimento, prazeres sexuais, riquezas e poder para sua vítima. Tampouco há uma aposta, no sentido de Goethe, de que o protagonista permaneça fiel à sua insatisfação até a morte, visando representar a condição do ser humano moderno. Não faltam, porém, alusões ao motivo do pacto: o próprio Kristeller diz ao amigo desesperado que ele sacrificaria “sangue e alma” para ajudá-lo,<sup>10</sup> embora não exija nada em troca; e como se fosse o vencimento de um prazo, no exato dia em que a compra da farmácia faz 30 anos, “a data significante arde em cifras e letras ígneas diante de seus olhos”.<sup>11</sup> O navio pirata haitiano que ataca a fragata do coronel Agonista se chama “Diablo blanco”, e este atribui a si mesmo o título “Mestre Urian”,<sup>12</sup> em alemão um dos apelidos de Satanás.<sup>13</sup> Agostino, por sua vez, na luta contra os piratas, parece fechar um pacto com um “diabo”, ou seja com um dos piratas negros, quando este homem lhe promete proteção em vicissitudes futuras

<sup>10</sup> „Ich sagte ihm, daß ich mein Blut und meine Seele dran geben würde, ihm zu helfen [...]“ (RAABE 1874: 12).

<sup>11</sup> „Das bedeutungsvolle Datum brannte wie in feurigen Ziffern und Buchstaben vor seinen Augen [...]“ (RAABE 1874: 5).

<sup>12</sup> „Ja, es fällt mir erst jetzt bei: vom alten Wandsbecker Boten hatte mein Alter das meiste in seiner Natur – er konnte es sicherlich nicht ahnen, welch ein Meister Urian in seinem Söhnchen steckte.“ Na revista de Matthias Claudius, apareceu ainda um poema menos diabólico sobre Urians Reise um die Welt (RAABE 1874: 25).

<sup>13</sup> „Die Hexen zu dem Brocken ziehn, / Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün. / Dort sammelt sich der große Hauf, / Herr Urian sitzt oben auf“ (*Faust I*, 3956-3960).

sempre que Agostino invocasse seu nome.<sup>14</sup> Agostino confirma que a oferta foi cumprida e que somente a partir de então ele passou a ser bem tratado pelo mundo. Assim, ele declara que seu “contrato” com o negro está dando certo, mas não diz o que ele mesmo prometeu em troca. Nesse momento, as pessoas reunidas na celebração noturna tomam distância dele, particularmente o pastor e a irmã Dorothea, indício de que as palavras de Agostino são levadas a sério.

Além dessas alusões, o conto configura dois pactos de forma estrutural.<sup>15</sup> A trama apresenta um adolescente pobre que, de forma “milagrosa”, ganha uma fortuna que lhe permite casar e fundar uma empresa própria. O matrimônio é impedido pela morte inesperada da noiva e a empresa é desmantelada após um prazo de trinta anos. O protagonista consegue manter sua integridade moral, renunciando a todas as vantagens implícitas no “contrato” nunca assinado.<sup>16</sup> O outro adolescente se recusa, num primeiro momento, mas depois entrega-se por completo a uma vida violenta e egoísta. No segundo caso, mesmo que isso não seja expresso em nenhum momento, o diabólico tornou-se a essência de seu caráter, mascarado por uma superfície honesta e jovial.

## 4 Realismo

As modificações do motivo do pacto se devem, até certo ponto, ao fato de o conto inserir-se na época do realismo, a última tendência histórica da literatura que pode ser considerada hegemônica. Ainda que Raabe evoque reminiscências a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann com o círculo noturno onde se contam histórias e se bebe ponche, isso apenas doa um ar fantástico a uma realidade muito séria e amarga da vida de Kristeller. As alusões ao selvagem e ao pacto com o diabo, que atravessam o discurso do conto, configuram um

---

<sup>14</sup> „Das wäre der Teufel!“ rief der europäische Physikus. / „Der war es sozusagen auch“, sprach gelassen der brasilianische Oberst, „und er klopfte mich auf die Schulter und sagte: ‚Ihr gefällt mir, Senhor, und ich meine es gut mit Euch – diesmal kommt Ihr noch mit dem Leben davon; erinnert Euch meiner und ruft mich, wenn Ihr mich braucht; ich stehe immer an Eurem linken Ellbogen.‘ – Meine Herrschaften, das Ding verhielt sich wirklich so, und ich habe den Schwarzen jedesmal, wenn ich ihn nötig hatte, gerufen und mich stets wohl dabei gefunden“ (RAABE 1874: 22).

<sup>15</sup> A partir da época de Goethe, como mostra Volker Hoffmann (1986), o modelo do pacto é sujeito a modificações secularizadoras. Para o autor, “supremacia de conhecimento e um comportamento espacial descontínuo são indícios seguros para o sedutor diabólico” (HOFFMANN 1986: 479) e a oferta para Kristeller corresponde às tradicionais promessas: “propriedade e erótica”.

<sup>16</sup> Sobre as trocas e transposições no conto, cf. PARR 2005; 2016.

segundo código, que desestabiliza o primeiro, o realista. Desestabilização não num sentido autorreferencial, como se Raabe abrisse mão de uma representação “mimética” do mundo. A diegese refere-se à Alemanha e ao Brasil de forma séria e histórica. Mas essa representação mimética dos fatos não é suficiente para abarcar a dimensão da calamidade que está acontecendo no século 19 em nível global. Para transmitir essa dimensão irracional e invisível, Raabe, como Goethe antes dele, recorre a recursos simbólicos do mito e da religião, apesar de sua era secularizada não ser mais crente.

O intuito histórico vem à tona já nas palavras do narrador que se apressa a abrigar a si mesmo e seus amigos “nesta nova história”, que ele “trasladou consigo da Confederação Germânica para a Confederação da Alemanha do Norte e daí para o novo Império”:<sup>17</sup> são as formações políticas que foram vivenciadas pelo autor e que formam o pano de fundo para as biografias de Kristeller e Agonista.

No mundo habitado por Kristeller e Agonista, as monarquias constitucionais dos dois lados do Atlântico servem-se das armas para garantir a ordem, os carrascos investem seu dinheiro em fundos públicos, empréstimos devem ser pagos com juros e a economia começa a globalizar-se. De volta à Alemanha, Agonista sabe ler e apreciar perfeitamente os balanços da empresa, o “selvagem” é tão alfabetizado em contabilidade como o próprio empresário.

O negócio que Agostino Agonista propõe para o farmacêutico é uma empresa que converte bois em cubo de caldo e os cubos em capital.

Vor einigen Jahren war ich in Fray Bentos und sah mir das dortige Fleischextract-Institut an. Großartig! – sie treiben euch vor den Augen einen Ochsen in die Retorte und liefern ihn euch nach zehn Minuten in eine Büchse concentrirt, die ihr in die Hosentasche steckt – wäre das Weltmeer nicht da, dem ihr euer Erstaunen zurufen könnt, ihr wüßtet nirgends damit hin, Philipp. Und vor vierzehn Tagen war ich bei Liebig in München – annähernd derselbe Geruch und Duft wie bei dir, nur noch ein bißchen metallischer; – Kristeller, da können wir einander gleichfalls gebrauchen – ich liefere dir das Vieh, und du lieferst mir den Extract – Philipp, ich gebe dir mein Ehrenwort darauf, in drei Jahren machen wir den Herren zu Fray Bentos eine Concurrenz, die sie zu Thränen rühren soll (RAABE 1874: 35).

Na realidade histórica, a invenção que o grande químico Justus Liebig testou em 1855 na farmácia real de Munique havia começado a ser aplicada desde 1863 em Fray Bentos, no rio Uruguai, com capital europeu e a carne bovinadas pampas. A Lemco (Liebig Extract of

<sup>17</sup> „[...] der Erzähler und die Freunde, welche er aus dem deutschen Bund in den norddeutschen und aus diesem in das neue Reich mit sich hinübergenommen hat [...]“ (RAABE 1874: 2).

Meat Company) forneceu o alimento sintético em grande escala para o mundo inteiro e, ao mesmo tempo, participou no desenvolvimento de um novo meio de comunicação, a estampa colorida (*Sammelbild*). As imagens da Liebig ocuparam um lugar importante na trivialização da cultura e na divulgação de propaganda colonialista e exotismo.

No conto, Raabe se apresenta como observador crítico dessa onda de globalização econômica que abala tanto as colônias e ex-colônias quanto a sua terra. Nem as regiões mais periféricas com seu folclore tradicional são poupadas da grande transformação industrial e comercial do mundo. Para os vizinhos de Kristeller, sua ruína deve-se a falhas na especulação – uma explicação coerente nos anos 1870, embora não completamente condizente com o desenrolar dos fatos do conto.

Na realidade, o farmacêutico não pode ser visto como oposto do coronel. Com o empréstimo, ele não apenas comprou a farmácia, mas também lucrou com a comercialização nacional do seu digestivo. Agonista pensa, se poderia dizer, em grande estilo, ao projetar a venda global do produto. Se Kristeller ainda é inventor, produtor e vendedor na mesma pessoa, Agonista sabe se aproveitar da invenção e produção do outro, colocando-se no fim da cadeia produtiva e cobrando o rendimento do capital investido. Em vez de ser pioneiro, ele simplesmente copia as ideias dos inovadores, tentando destruí-los por meio da concorrência. Nesse sentido, os dois são selvagens, como afirma Dobstadt:

In Wahrheit sind beide, Agostin *und* Philipp, auf je eigene Weise 'wilde Männer', insofern sie beide auf je eigene Weise eine der Moderne selbst inhärente Radikalität zur Entfaltung bringen; im Unterschied etwa zu Dorette und den Dörflern, die damit als die eigentlichen Gegenfiguren erkennbar werden (DOBSTADT 2010: 32).

Mas nem os habitantes do povoado diferem substancialmente do “selvagem” obrista. Já após a primeira conversa noturna, o caçador se mostra convencido de que o estrangeiro seja um “cara legal” (*Prachtkerl*) e o médico considera seriamente a emigração para tentar a sorte no Brasil.

Também com respeito ao Brasil, Raabe se mostra informado e crítico. Na coleção de imagens de Kristeller, encontra-se, entre outras gravuras, “a jibóia pendurada na palmeira, na qual o conhecido negro sobe para escorchar-lhe a pele”.<sup>18</sup> Curiosamente, a ilustração faz parte do relato de viagens de John Gabriel Stedman (1796), uma das

<sup>18</sup> „[...] die am Palmbaum hängende Riesenschlange, an welcher der bekannte Neger hinaufklettert, um ihr die Haut abzuziehen [...]“ (RAABE 1874: 3).

publicações influentes que denunciaram o abuso de escravos; entre os ilustradores do livro encontrava-se William Blake.

A figura de Agonista ainda pode ser relacionada a outra referência histórica. O coronel não apenas tenta incentivar a emigração de Kristeller e Dorothea. Durante toda a visita no povoado, ele faz propaganda para o “Sao Paradiso” brasileiro. Como enfatizou KROBB (2009: 145), um provável modelo histórico para a personagem é o obrista Georg Anton Aloys von Schäffer, que angariou, no serviço de Dom Pedro I, milhares de alemães de regiões rurais e pobres, sobretudo do Hunsrück e de Mecklenburg, para emigrar ao Brasil.<sup>19</sup> Este também estudou farmacêutica e medicina, e acabou, após uma vida aventureira em diversos projetos de colonização, no serviço do primeiro imperador brasileiro. As atividades duvidosas de Schäffer na expedição de Cook, como também registrou KROBB (2009: 147), curiosamente foram relatadas por Adelbert von Chamisso na sua *Reise um die Welt*, sendo Chamisso o autor do *Schlemihl*, mais uma história de um botânico actuário tão simpático e arrependido como Philipp Kristeller.

## 5 Novela e objeto simbólico

Raabe publicou sua narrativa como “Erzählung“ [narrativa/conto], a designação menos específica. Na crítica, porém ela é tratada por vários germanistas como “Novelle” [novela] (PARR 2016: 150; GÖTTSCHE 2013: 27, 49) e, de fato ela se adequa bem à descrição da novela na teoria atual (AUST 1993; RATH 2000: 92; KORTEN 2007; FÜLLMANN 2010), mesmo que a existência dessa teoria tenha sido negada por outros críticos.<sup>20</sup> “Zum wilden Mann” apresenta tanto uma “unerhörte sich ereignete Begebenheit“ no sentido de Goethe quanto uma unidade do lugar, do tempo e da ação, culminando numa peripécia que corresponde às ideias de Storm sobre a estrutura dramática da novela. Os acontecimentos se precipitam no prazo de poucos dias, embora nos contos de Raabe haja notoriamente pouca ação (BASSLER 2015b). A concentração da trama e a economia dos recursos, favorecidas

<sup>19</sup> A primeira colônia fundada por um grupo organizado por Schäffer foi Frankenthal, na Bahia. A atividade dele nas companhias de emigração se estende de 1824 a 1828. Um estudo aprofundado sobre Schäffer foi publicado no *Staden-Jahrbuch* por Helmut Andrä (1993: 135-196).

<sup>20</sup> „Novellentheorie istbarer Unsinn. Es gibt keine Theorie der Novelle, auch wenn man, diese bei Reclam als blauen ‚Arbeitstext für den Unterricht‘ kaufen kann“ (HOFFMANN 2008: 63).

pela novela, seguem as exigências do contexto da mídia em que foi publicada: o espaço reservado ao texto literário na revista cultural é limitado – geralmente cerca de quarenta páginas – e a produção de textos curtos atende mais facilmente à periodicidade da publicação do que um romance: este deveria estar pronto para ser publicado em capítulos e não destoar das expectativas do público.

Até a estrutura cíclica da tradição narrativa cultivada desde Boccaccio pode ser encontrada em Raabe de forma modificada: existe uma novela extradiegética, a “Rahmennovelle” apresentada pelo narrador, e, intercalados no modo intradieético, os dois relatos de Kristeller e Agonista, cada uma sobre uma experiência extraordinária na adolescência. De forma semelhante ao *Decamerone* e às *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, de Goethe, as novelas intradieéticas são apresentadas num convívio descontraído e comentadas pelos participantes. No texto de Raabe, diferentemente desses modelos, não se trata de histórias divertidas sobre outras pessoas, mas de episódios biográficos existenciais dos protagonistas.

O texto de Raabe atende, inclusive, à teoria de Paul Heyse sobre o “Dingsymbol”, que deveria centralizar o significado do texto, “das Spezifische, das die Geschichte von tausend anderen unterscheidet” (HEYSE apud RATH 2000: 245ss). Heyse apresentou suas reflexões no prefácio ao *Neuer Deutscher Novellenschatz* de 1871, e é muito provável que Raabe tenha lido o primeiro volume dessa coletânea que depois iria publicar outra novela sua, no mesmo ano da publicação de “Zum wilden Mann”.<sup>21</sup> O primeiro objeto simbólico seria, sem dúvida, a própria farmácia. Oferecendo seu abrigo ao viajante contra a tempestade do início, ela é a materialização do valor do dinheiro doado ou emprestado, lembrando no nome sua origem e o benfeitor duvidosos. No final, a farmácia se transformou em carcaça vazia de uma vida em precariedade.

Mas há outro objeto simbólico que enrola ainda mais fios significativos: a cadeira. A poltrona de honra vazia aparece já nas primeiras páginas, e que ela deva permanecer vazia é o mistério que a primeira história intradieética resolve. Mas já antes o narrador menciona uma outra “cadeira maldita” na oficina da farmácia: “die böse Bank! Der abgeriebene schlimme Stuhl!” (RAABE 1874: 2ss.). O narrador insinua que até ele e os

---

<sup>21</sup>O volume 21, que equivale à Série 4, volume 3, de 1874, contém “Das letzte Recht”, de Jakob Corvinus, pseudônimo de Raabe.

leitores teriam sentado nela, aguardando e observando a preparação de seu remédio num estado de ânimo selvagem e ignorante (“wild und dumm” – 1874: 3). Essa observação aparentemente secundária sobre o mal-estar causado simplesmente por se tomar assento numa cadeira preludia a aura negativa que irradia da poltrona de honra.

Pois, desde sua chegada, o coronel Agonista fita a poltrona vazia e, quando sua identidade se revela, recusa-se a se sentar nela, obrigando Dorothea, a dama da casa, a tomar assento ali. Ela acha essa posição “pouco agradável”, se sente “violada” e sai da cadeira logo que pode.<sup>22</sup> Só no dia seguinte, agora já quase um membro da família, Agostin aceita sentar-se na poltrona de honra (1874: 33), onde agora ele fica à vontade para estudar os livros de caixa. Decidida a devolução do empréstimo, o próprio Kristeller pode finalmente sentar na poltrona que ao cabo será adquirida pelo pastor no leilão do inventário. A poltrona simboliza a dívida que deve ser restituída pela pessoa e até o sangue que foi derramado pelos carrascos e que ganhou este dinheiro.

Esse símbolo da dívida entre Philipp e August/Agostin aparece já antes em outra figura: a cadeira de sangue, o “Blutstuhl”, não é apenas o topônimo de uma rocha lúgubre; ela se relaciona também com o cadafalso, o instrumento da execução que, inicialmente, inquieta tanto a consciência de August Mördling. Kristeller descreve a formação como possível lugar de sacrifícios pagãos.

Es ist ein Labyrinth von Steinklötzen, das einen ziemlich bedeutenden Raum auf der Bergebene einnimmt. Viele der Gruppen führen wunderliche sagenhafte Namen, die höchste ist auf ausgewaschenen Treppenstufen zu erklimmen, und von ihr hat das ganze Geblock seinen Namen, und in ältester heidnischer Urzeit unseres Volkes hat es denselben als Opferstelle vielleicht mit vollem Recht geführt (RAABE 1874: 15).

É o “Blutstuhl”, onde o “pacto” entre Philipp e August é fechado e, conseqüentemente, o narrador os chama de “os dois amigos da cadeira de sangue” (RAABE 1874: 29).<sup>23</sup> E a cadeira como signo metonímico do poder é evocado por Agonista quando este conta das suas atividades maquiavélicas, nas vicissitudes políticas da Améria Latina:

Ja, meine Herrschaften, habe ich da drüben manchen Präsidenten in mancher Republik kommen und gehen sehen, habe selber geholfen, den Excellenzen Stühle zuzurücken oder sie ihnen unterm Sitze wegzuziehen, wie's sich gerade schickte (RAABE 1874: 28).

<sup>22</sup> „Gegen die Gewalt kann ich nicht an, Herr Oberst, aber behaglich sitze ich hier wahrhaftig nicht, und in die Wirthschaft muß ich auch jeden Augenblick hinaus“ (RAABE 1874: 23).

<sup>23</sup> “[...] die beiden Freunde vom Blutstuhl umarmten sich noch einmal [...]” (RAABE 1874: 29).



Numa sequência histórica, o Blutstuhl é primeiro o lugar do sacrifício da religião pagã, substituído pela violência exercida em nome do poder absoluto e, afinal, pelo crédito que movimenta os negócios do mundo capitalista. A aura do sinistro do mal e do diabólico se relaciona às instituições simbolizadas, mas também à própria poltrona, e é mais uma ironia que ela seja adquirida pelo pastor.

A serenidade do protagonista Kristeller diante de sua miséria parece grotesca, e sua irmã, com sua queixa, apresenta uma reação mais coerente. Na perspectiva materialista, a situação dos dois é mais que lamentável. O que lhes resta é a memória de tempos mais felizes. Philipp Kristeller, porém, está, pela primeira vez, livre da sua dívida. Na interpretação schopenhaueriana de Fauth (2007: 110), ele, como outros protagonistas de Raabe, é um “Weltüberwinder” que se desprende de “toda sua propriedade terrestre” para enfrentar o nada. Para Raabe (como para os outros autores do realismo), esta forma de renúncia absoluta parece ser a *ultima ratio* diante um mundo errado.

## 6 Brasil e Alemanha

“Zum wilden Mann” foi escrito por um autor com um amplo horizonte intelectual e uma grande capacidade criativa, localizado em sua cultura e seu tempo. A novela reflete esta localização: o mundo projetado pode ser compreendido da melhor forma por um público que compartilha o posicionamento e o conhecimento do autor, ou seja, seus compatriotas e contemporâneos. Isso não exclui a possibilidade de que seu horizonte possa ser reconstruído e que o conhecimento da nossa posterioridade possa complementar a compreensão do texto substancialmente. Mas, em primeiro lugar, o texto reflete as preocupações do alemão no *boom* e na depressão dos anos 1870. O Brasil de Raabe é um Brasil de segunda mão, um Brasil filtrado pelos discursos da época. Sendo um autor consciente, ele faz um uso prudente desses elementos discursivos. Os elementos brasileiros que compõem a narrativa são escolhidos e construídos em função do retrato do mundo, centrado na Alemanha que Raabe imaginou. O texto é interessante, por causa de sua visão do Harz, uma metonímia da Alemanha, da Europa, e de forma muito indireta também do Brasil. Os processos históricos que aparecem de forma simbólica – a mercantilização das relações humanas, a liquidação da cultura e a marginalização de atitudes éticas –

correspondem a preocupações de observadores críticos da época de Raabe e podem ser constatados, tendencialmente, até o nosso presente.

## Referências bibliográficas

- AUST, Hugo. Novelle. In: KILLY, Walter (org.) *Literaturlexikon*, vol.14. München: Bertelsmann 1993. 170–175.
- BASSLER, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850-1950*. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt, 2015a.
- BASSLER, Moritz. Figurationen der Entsagung. In: PARR, Rolf; BERTSCHIK, Julia (org.). *Jahrbuch der Wilhelm-Raabe-Gesellschaft*, 2010. p. 63-81.
- BASSLER, Moritz. Zum wilden Mann. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 Aug. 2015b.
- DETERING, Heinrich. *Theodizee und Erzählverfahren. Narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.
- DOBSTADT, Michael. »unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte zu gelangen«. Wilhelm Raabes Erzählung »Zum wilden Mann« als Versuch, der Moderne literarisch beizukommen. In: GÖTTSCHE, Dirk; SCHNEIDER, Ulf-Michael (org.). *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. p. 19-39.
- DUNKER, Axel. First Contact and Déjà Vu: The Return of Agostin Agonista in Raabe's *Zum wilden Mann*. In: GÖTTSCHE, Dirk; KROBB, Florian (org.). *Wilhelm Raabe*. Leeds: Legenda, 2009. p. 52-60.
- FAUTH, Søren. *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*. Göttingen: Wallstein, 2007.
- FÜLLMANN, Rolf: *Einführung in die Novelle*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- GÖTTSCHE, Dirk. »Tom Jensen war in Indien«. *Die Verknüpfung europäischer und außereuropäischer Welten in der Literatur des Realismus*. In: BERBIG, Roland (org.). *Metropole, Provinz und Welt*. Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2013. p. 17-52.
- GÖTTSCHE, Dirk. Der koloniale „Zusammenhang der Dinge“ in der deutschen Provinz. Wilhelm Raabe in postkolonialer Sicht. *Jahrbuch der Wilhelm-Raabe-Gesellschaft*, 2005. p. 53-73.
- GÖTTSCHE, Dirk. Raabe in postkolonialer Sicht. In: GÖTTSCHE, Dirk Göttsche Dirk; KROBB, Florian Krobb Florian; PARR, Rolf Parr Rolf (org.). *Raabe-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. p. 293-298.
- HOFFMANN, Volker. Zum Wilden Mann. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, v. 30, p. 472-492, 1986.
- KORTEN, Lars. Novelle. In: SCHWEIKLE, Günther, et al. (orgs.) *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. 547–548.
- KROBB, Florian. *Erkundungen im Überseeischen. Wilhelm Raabe und die Füllung der Welt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- KROBB, Florian. Übersetzungen. In: GÖTTSCHE, Dirk Göttsche Dirk; KROBB, Florian Krobb Florian; PARR, Rolf Parr Rolf (org.). *Raabe-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. p. 38-40.
- LUKACS, Georg. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Bern: Francke, 1951.
- OPPERMANN, Hans. *Wilhelm Raabe*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1970.

- OSTERHAMMEL, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: Beck, 2009.
- OTT, Norbert. Wildleute. In: *Lexikon des Mittelalters*. München: Dt. Taschenbuch, 2002. v. 9: Werla bis Zypresse Register, p. 120-121.
- PARR, Rolf. Materielle und semantische Tauschprozesse in Wilhelm Raabes Erzählung »Zum wilden Mann«: materiell und semantisch. In: MEIN, Georg; SCHÖSSLER, Franziska (org.). *Tauschprozesse*. Bielefeld: [s.n.], transcript 2005. p. 275-290.
- PARR, Rolf. Zum Wilden Mann. In: GÖTTSCHE, Dirk Göttsche Dirk; KROBB, Florian Krobb Florian; PARR, Rolf Parr Rolf (org.). *Raabe-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. p. 149-157.
- RAABE, Wilhelm. *Meister Autor. Zum Wilden Mann. Höxter und Corvey. Eulenpfingsten*. Bearbeitet von Gerhard Meyer und Hans Butzmann. In: HOPPE, Karl et al. (org.). *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. v. 11. Disponível em: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00044630/images/index.html?id=00044630&groesser=150%&fip=193.174.98.30&no=&seite=5>>. Acesso em: 21 jun. 2017.
- RAABE, Wilhelm. Zum Wilden Mann. *Westermanns Monatshefte*, v. 19, p. 1-45, Apr. 1874.
- RAABE, Wilhelm: *Zum wilden Mann. Eine Erzählung*. Ed. de Axel Dunker. Stuttgart: Reclam, 2006.
- RATH, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- STEDMAN, John. *Narrative of a five years' expedition against the revolted Negroes of Surinam*, London: J. Johnson and J. Edwards, 1796.
- VILLAS BÔAS, Luciana. Os selvagens de Nuremberg e o seu lamento pela imprensa de 1545. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 24, n. 49, p. 131-151, 2014.
- WÜNSCH, Marianne. Moderne. In: GÖTTSCHE, Dirk; KROBB, Florian; PARR, Rolf (org.). *Raabe-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. p. 366-369.

*Recebido em 04/06/2017*

*Aceito em 19/06/2017*

# “Am sausenden Webstuhl der Zeit”: As tramas extemporâneas na *Viagem à Itália* de Goethe

“Am sausenden Webstuhl der Zeit”: Untimely wefts on Goethe’s *Italian Journey*

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837203284>

Gabriel Alonso Guimarães<sup>1</sup>

**Abstract:** The biennium 2016-2017 marks the bicentenary of the original publication of Goethe’s *Italian Journey*. After decades, Goethe finally issues the last testimony of his *Bildung*, the autobiography of a radical transformation. Yet, the history of the text and of the original journey reveals that this story is far from being as simple and unidirectional as it seems, but is imbued with hesitations and retakes, mythical scenes and anachronous returns. This article’s aim is to map out the multiple layers – utilizing Reinhart Koselleck’s geological model – of time and, mainly, of untimeliness that are interwoven in Goethe’s Italian report. We intend to draw attention to some (other) treasures of Goethe’s work: its strong memorial *pathos*, its opposition to great men and works of his time, its enthronement in German literature, among others.

**Keywords:** Goethe, Italy, Journey, untimeliness, time

**Resumo:** O biênio de 2016-2017 marca o duplo centenário da publicação original da *Viagem à Itália*, de Goethe. Depois de décadas de distância, Goethe finalmente publica esse que seria seu testemunho formativo, a autobiografia de uma transformação radical. A história do texto e da viagem que lhe deu origem revela, porém, que esse enredo não é tão simples e unidirecional, mas está permeado de hesitações e retomadas, cenas míticas e retornos anacrônicos. A intenção desse artigo é mapear, assim, as múltiplas camadas – para usar o modelo geológico de Reinhart Koselleck – de tempo e, principalmente, de extemporaneidade que se entrecem no relato italiano. Pretendemos chamar a atenção para algumas (outras) riquezas da obra goethiana: seu intenso *páthos* memorativo, sua oposição aos grandes de seu século, sua entronização na literatura alemã, entre outras.

**Palavras-chave:** Goethe, viagem, Itália, intempestividade, tempo

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense, Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº, Niterói, RJ, 24210-201, Brasil. E-mail: [gaaguimaraes@yahoo.com.br](mailto:gaaguimaraes@yahoo.com.br)

O artigo é fruto de pesquisa de mestrado, a qual contou com o financiamento do CNPq.

# 1 Introdução

“Nesse aspecto, gostaria de me referir, preferencialmente, à viagem à Itália de Goethe”. Assim escreve Heinrich HEINE (2010: 94) em 1826, contrapondo o olhar objetivo de Goethe aos de seus contemporâneos e – poderíamos acrescentar – àquele que será o seu próprio em 1828, quando parte para o Sul. Ainda antes da publicação da terceira parte da *Viagem à Itália*, intitulada *Segunda estada em Roma* (1829) – as duas primeiras haviam saído em 1816 e 1817 –, o texto goethiano já havia se tornado referência para o público da época. Nem sempre bem recebido, certamente, mas ao menos lido e citado.

Nele, o poeta de Weimar resumira o credo classicista, expondo ao mundo a metamorfose de um grande – o autor de *Werther* e *Götz von Berlichingen* – em um maior ainda – o autor de *Iphigenie auf Tauris*, *Römische Elegien*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Faust I* etc. O que parece simples – afinal, são registros de diário e de cartas – é, na verdade, um trabalho complexo de longos anos, que se estende da redação original, no período de 1786 a 1788, por retomadas frustradas até a publicação final, em 1829, três anos antes da morte de Goethe. Tanto nesse aspecto “externo” da história quanto no aspecto “interno” da encenação escrita das vivências, o texto revela ser composto de múltiplas linhas e tramas de tempo, embaraçadas até o desespero do leitor crítico. Nossa intenção é mapear a multifacetada relação do relato italiano, por um lado, com suas contemporaneidades, isto é, sua diferença insistentemente extemporânea em relação ao século XVIII, ao XIX e ao esquema tradicional do *Grand Tour*; e, por outro, com suas temporalidades internas, como, por exemplo, por meio da figuração de um tempo mítico, do retorno da infância, das estranhas experiências de *déjà-vu*.<sup>2</sup> Deverá ficar claro que o texto parece recusar uma adequação ao tempo presente, seja ele qual for, sendo extemporâneo (*unzeitgemäss*) em seu dinamismo forte, em sua inquieta reação a modelos fixos e tempos lineares. Para nosso olhar – olhar tardio, de “contemplação do curso da história” (KAFKA 1992: 457) –, Goethe soa como o filólogo nietzschiano, agindo contra o (seu) tempo, sobre o (seu) tempo e talvez em proveito de um tempo futuro (NIETZSCHE 1988: 247).

---

<sup>2</sup> Falamos em contemporaneidades (no plural). A vida de Goethe, por sua longa duração, perpassa pelo menos duas gerações, sendo, portanto, justificado falar em mais de um contexto contemporâneo.

## 2 Temporalidade da *Viagem* (1816/1817, 1829)

A *Viagem à Itália* de Goethe coloca alguns problemas materiais para a crítica. Trata-se de uma obra fundamental e, por assim dizer, fundante da fase madura do poeta, mas uma obra que é, também, resultado de múltiplas sedimentações temporais. Dar conta desse emaranhado é algo difícil, senão impossível, tendo em vista, por um lado, a imensa produção epistolar e autobiográfica que o envolve e, por outro, a falta de parte do material subjacente à composição final.<sup>3</sup> Essa é, por sinal, a característica principal desse texto tardio, publicado quando Goethe tinha mais de 65 anos: ele é, de certo modo, original, contemporâneo à experiência. Como escreve o próprio autor ao amigo Carl Friedrich Zelter, em 27 de dezembro de 1814, isto é, na época em que se dedicava à versão definitiva: “este livrinho possui um caráter próprio, na medida em que há documentos, escritos naquele momento, que lhe estão por base” (GOETHE 1901: 118). Nossa intenção, nessa primeira seção da pesquisa, é fazer a arqueologia histórica do texto, revelando – para abusar do modelo geológico (tão goethiano!) de Reinhart Koselleck (2014: 19) – seu primeiro estrato temporal: sua extemporaneidade em relação ao século dos românticos.

A publicação da *Viagem à Itália* se deu em duas partes. Inicialmente, em 1816 e 1817, foram editados dois volumes: a primeira e a segunda partes da segunda seção de *Aus meinem Leben*. Assim se chamava, então, o programa autobiográfico goethiano, cuja primeira seção é *Dichtung und Wahrheit*, uma obra de fôlego composta entre 1809 e 1831, dividida em quatro partes e focada na representação do intervalo temporal entre 1749 e 1775. É somente em 1829, no contexto da edição de última mão de seus escritos, que Goethe dá àqueles dois livros o nome definitivo de *Italienische Reise*, acrescentando uma terceira e última parte: a *Segunda estada em Roma*. Esse triplo texto, porém, está longe de possuir uma história tão clara.

Isso porque a produção final é, na verdade, resultado da terceira retomada dos escritos italianos, produzidos originalmente entre os anos 1786 e 1788, durante e logo após sua extensa estada no estrangeiro. Já em 1788 e 1789, em solo alemão, Goethe retoma alguns dos textos pela primeira vez e publica-os como *Excertos de um diário de*

---

<sup>3</sup> Segundo Herbert VON EINEM (2000a: 576), em 1818 e 1829, Goethe queimou parte dos documentos que trouxera da Itália. São os diários e cartas referentes à viagem a Nápoles e à Sicília (1787), assim como à segunda estada em Roma (1787-1788), textos que compuseram, respectivamente, o segundo e terceiro volumes da *Italienische Reise*.

viagem na revista *Teutscher Merkur*, de Christoph Martin WIELAND (FLORACK-KRÖLL 1986: 127). A variedade dos trechos escolhidos deixa-se reduzir aos três centros temáticos – natureza, arte e costumes dos povos – sob os quais o escritor resumiu, em *Destino do manuscrito* (1817), a experiência italiana daqueles anos (GOETHE 2000g: 102ss). Entre os *Excertos*, encontra-se o ensaio sobre *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (GOETHE 2000f: 30ss), representante da insurgente estética classicista. No mesmo revolucionário ano 1789, sai em livro *O carnaval romano*, posteriormente incorporado à *Viagem*, ao passo que, no ano seguinte, quando de sua segunda viagem à Itália, começa a redação das *Elegias romanas* (GOETHE 2000d: 435), editadas por Schiller na revista *Die Horen* em 1795.

É de outubro desse mesmo ano que data a segunda retomada dos textos italianos, no contexto de planejamento de uma terceira – e nunca sucedida – viagem à Itália. Ao amigo Friedrich Schiller, Goethe escreve que vê com alegria a possibilidade de compor “uma maravilhosa obra” a partir das suas “coletâneas italianas” (GOETHE 1892: 317). Exatos um ano e um dia após essa carta, em 26 de outubro de 1796, responde a um pedido do mesmo Schiller – o qual desejava a publicação dos escritos italianos nas suas *Horen* – dizendo que o diário de Weimar a Roma e as cartas romanas “só poderiam ser redigidos por mim”, e que “[u]ma vez elaborados para uma composição proposital, tais documentos até que alcançariam algum valor, mas da forma original em que se encontram eles são até ingênuos demais” (GOETHE; SCHILLER 2010: 103-104). O recurso à ingenuidade, também presente na carta a Zelter citada acima, é, segundo FLORACK-KRÖLL (1986: 130), uma referência ao pensamento do próprio Schiller, e se coaduna bem com a experiência “homérica” da paisagem e do povo italianos, refletida no texto final.

Fracassada essa segunda tentativa, o texto da *Viagem à Itália* teria de aguardar até 1813 por sua definitiva elaboração. No entremeio, Goethe publica outros importantes trabalhos, frutos de sua colaboração com Heinrich Meyer e Friedrich Schiller, principalmente. A revista *Propyläen* (1798) torna-se, por exemplo, o órgão de propaganda dos ideais clássicos, assumidos depois de seu primeiro retorno da Itália. O volume *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805), por sua vez, “volta-se contra o Romantismo” (FLORACK-KRÖLL 1986: 129). No seu texto introdutório – uma biografia do historiador da arte alemão –, o *páthos* goethiano não consegue esconder o espelhamento – identificação mais narcísica do que edipiana – do discípulo e seu

mestre.<sup>4</sup> É um longo intervalo de duas décadas em que o escritor se fortalece em seu posicionamento estético de matiz clássico e conduz, por sua vez, outras investigações paralelas, como as pesquisas botânicas e os estudos sobre a doutrina das cores e sua história. Ao todo, pode valer para esse Goethe maduro pós-Itália a máxima segundo a qual ele deve, como afirma na entrada 1789 dos autobiográficos *Tag- und Jahreshefte*, “renegar a [si] mesmo o máximo possível e incorporar o objeto a [si] o mais puramente que se poderia fazer” (GOETHE 2000d: 434).

Essa insistência no objetivo – que se contrapõe à tendência moderna dos relatos de viagem de se voltarem “aos sentimentos e às visões do viajante” (GOETHE 2000d: 434), na esteira da *Sentimental Journey* (1768) de Laurence Sterne – é talvez a característica fundamental da *Viagem à Itália*. É o próprio GOETHE (1999: 54, 159) quem afirma, nesse texto, seu propósito de “[s]e conhecer melhor a partir dos objetos que v[ê]” e “ver e ler todas as coisas como elas são”. O exercício de um contemplar claro e sóbrio, conjugado à busca da Antiguidade clássica e de seu Renascimento na Itália, são o contraposto do desejo romântico de reviver a arte gótica e os velhos pintores alemães no início do século XIX. Como sublinha VON EINEM (2000a: 580), “aqui o clássico Goethe viu ameaçado o trabalho de sua vida”. É, portanto, como um “escrito programático” (FLORACK-KRÖLL 1986: 130), como “protesto contra o Romantismo” (BIRUS 2004a), como “resistência passional” com valor histórico e também “valor de presente” (VON EINEM 2000a: 580) que deve ser lido o texto da *Viagem*. Uma breve exploração de alguns escritos contemporâneos do autor confirmará essa extemporaneidade constituinte, a condição tardia (*Nachträglichkeit*), de disparidade em relação ao seu próprio tempo – o que levou Heinrich Heine a chamar Goethe de “um indiferentista” (HEINE 2006: 46) e a usar contra ele o termo *Zeitablehnungsgenie* (apud KOSELLECK 1993: 38).

---

<sup>4</sup> Assim como muito da própria experiência de Goethe na Itália, conforme a conhecemos pela *Viagem*, transparece nesse relato biográfico sobre Winckelmann, assim também muito de Winckelmann é, inversamente, assumido por Goethe naquele outro texto. A prática de biografar “homens de um século”, isto é, figuras importantes da história da arte, como o escultor Benvenuto Cellini – cuja autobiografia traduz e publica em 1803 – e o pintor de paisagens, seu amigo, Philipp Hackert – ver os *Biographische Skizze* de 1811 –, essa prática não deixa de revelar, por uma espécie de refração especular, a própria importância assumida por Goethe já em vida. O programa autobiográfico iniciado em 1809 constitui, assim, a historicização – e, de certa maneira, a monumentalização – de si: “ele começou a *se tornar ele mesmo histórico*, como se expressou a partir de então várias vezes” (TRUNZ, 2000b: 601). Veremos mais adiante em que medida isso vale para a *Italienische Reise*. Devo a percepção desse fato à comunicação da professora Luciana Villas-Bôas, em 11 de novembro de 2015, no 1º Congresso da ABEG.



VON EINEM (2000a: 580) e Hendrik BIRUS (2004a: 8) chamam a atenção, por exemplo, para a publicação, em 1817 – mesma data da segunda parte da *Viagem* –, do texto *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, libelo combativo, em colaboração com Heinrich Meyer, contra as tendências românticas sectárias e anticosmopolitas. Os nazarenos – como são chamados os artistas românticos que preferem a primeira fase, supostamente religiosa, da obra de Rafael – são lá combatidos em proveito de uma visão una do talento desse artista, de seu “nunca interrompido avanço na arte” (GOETHE *apud* BIRUS, 2004a: 9). Um ano depois, em 1818, em *Antik und modern* – publicado na mesma revista, *Über Kunst und Alterthum* –, Goethe defende, com igual insistência, o talento singular de Rafael, seu amadurecimento pleno numa “hora tão favorável quanto a que se deu nos tempos de Péricles, sob semelhantes condições e circunstâncias” (GOETHE 2000f: 175). Tal concepção do pintor italiano encontra um eco no texto tardio *Päpstliche Teppiche*, incluído na *Segunda estada em Roma* (1829), no qual o velho Goethe se utiliza de uma oposição de idades para menosprezar o juvenil partido romântico: “com um jovem delicado e talentoso [...] sentimo-nos, em toda arte, bastante aparentados”, mas “não nos voltamos com o mesmo conforto para um homem amadurecido” (GOETHE 2000e: 362-3). Não se pode negar aqui, nessa disputa histórico-estética, a dificuldade do autor na “superação da inveja que se sente dos jovens, do ressentimento contra tudo o que é moderno”, superação fundamental, segundo a visão de Romano GUARDINI (1990: 57) acerca das *Idades da vida*, para ultrapassar a crise entre o homem maduro e o homem velho: a crise do desapego. A *Viagem à Itália* dá a impressão, aqui, de ser um texto ressentido, fixado no passado, tornado velho monumento.

Esse texto tardio divide ainda com outros tantos a sua tendência antirromântica, expressão clara de sua extemporaneidade.<sup>5</sup> Hendrik BIRUS (2004a) e Nicholas BOYLE (1993) veem, por exemplo, coincidências textuais e estruturais com o *West-östlicher Divan*, começado na época da revisão dos papéis italianos, em 1814. Em ambos, há uma espécie de utópica “fuga para o Leste”: para o mundo de Hafis, para o mundo dos gregos. Segundo BOYLE (1993: 172), trata-se do espírito da autobiografia goethiana entre os anos 1814 e 1817, “época de um distanciamento um pouco lúdico de seu

---

<sup>5</sup> Interessante é a visão de Peter MATUSSEK ([s.d.], grifos do original), segundo a qual “Goethe escreve suas memórias da vida não *apesar*, mas *porque* planeja grandes projetos”. É como se, ao retomar sua própria vida, o poeta liberasse forças produtivas. Disso dão testemunho as obras contemporâneas e posteriores à fase autobiográfica, muitas de importância central.

próprio tempo”, consequência do ocaso do *empire* napoleônico e do fim da tranquilidade existencial refletida em *Dichtung und Wahrheit*. Além disso, tanto Ernst OSTERKAMP (1991) quanto VON EINEM (2000b) veem, no texto sobre *Ruysdael als Dichter*, começado em 1813 e publicado em 1816 – ou seja, no tempo de elaboração das duas primeiras partes da *Viagem* – uma “tendência antirromântica” (VON EINEM 2000b: 630). A não adequação ao momento, esse deslocamento temporal (*Zeitverschiebung*) inerente à visão estética defendida pelo texto – para (ab)usar (d)a formulação fenomenológica de Bernhard WALDENFELS (2009) – revela uma não simultaneidade do simultâneo, resultado da “distância [*Abstand*] (para não dizer: abismo [*Abgrund*])” (BIRUS 2004a: 4) entre a experiência e o registro original e sua edição final: trinta, quarenta anos, isto é, uma geração. Essa dimensão da idade – do texto e de Goethe – será também objeto da próxima seção.

Antes, porém, cabe um último comentário. Falou-se acerca da busca de objetividade na *Viagem*, que é também um reflexo de seu antirromantismo. Ela se revela em múltiplas formas, entre elas por certa tendência na representação da paisagem: não se veem “imagens de paisagem carregadas de *Stimmung*”, para usar a fórmula de BOYLE (1993: 167), “o que há nesse caso não é uma paisagem abstrata, penetrada pelo *estado de ânimo do contemplador* – não, [...] é o tempo histórico condensado no espaço” (BAKHTIN 2011: 253, grifo nosso). Semelhante a esse procedimento goethiano de descrição de paisagens é também a “limpeza” textual na edição final da *Viagem à Itália*. Nas palavras de FLORACK-KRÖLL (1986: 129-30), na medida em que Goethe pôs de lado tudo o que era meramente pessoal ou referente à época de então – algo que o viajante já planejava futuramente fazer, como demonstra a carta de 14 de outubro de 1786 a Charlotte von Stein –, “procedeu conforme uma lógica composicional, de modo a tornar visível aquilo que é permanente e o que é generalizável no individual”. O texto final se pretende, assim, um documento de desenvolvimento pessoal, mas também de exemplo universal. A *Viagem* – monumento da viagem – está, desse modo, na fronteira entre a maneira e o estilo – para retomarmos o texto de 1789: entre “uma linguagem na qual o espírito do falante se expressa imediatamente” (GOETHE 2000f: 31) – a maneira – e “um estudo exato e profundo dos objetos” (GOETHE 2000f: 32) – o estilo. Ao fim e ao cabo, uma obra sem derramamentos subjetivos: um testemunho extemporâneo em relação aos contemporâneos românticos.

### 3 Temporalidade da viagem (1786-1788)

A viagem de Johann Wolfgang von Goethe “não tem, à primeira vista, nada de exemplar”, diz Jean-Marc BESSE (2014: 43). Nem muito menos é a primeira da família. O ilustre poeta fora antecedido por seu pai, Johann Caspar Goethe, que em 1740 – ou seja, nove anos antes do nascimento do filho – seguira a rota secular pela Itália:

Veneza deveria ser visitada primeiramente, no tempo do Carnaval – a primeira estadia em Roma estava prevista para a Páscoa – e, para Nápoles, estava planejado o início do verão, por causa do calor. Na volta, Veneza estaria novamente no programa, porque um viajante consciente de seu dever deveria participar também da grande festa veneziana – o matrimônio anual do doge com o mar (MEIER 2010: [s.p.]).

A travessia italiana de Caspar Goethe se encaixa plenamente nos moldes de seu tempo. Começada em 30 de dezembro de 1739, ela é um produto da *Frühauflklärung*: registrada em forma epistolar, voltada para o conhecimento do outro sob o signo da *curiositas* e da utilidade racional, sem o interesse individual na formação da própria personalidade, e, enfim, decantando os típicos preconceitos do charlatanismo e da sujeira italianos (MEIER 2010). Trata-se de mais uma *Grand Tour*, conforme a tradição que se fixara naquele século. Vale a pena um olhar mais aprofundado nessa tradição.

Segundo Marc DESPORTES (2005: 53), a partir do fim do século XVII nasce esta nova prática na Inglaterra, que rapidamente se expande por toda a Europa iluminista: “é uma viagem pelo continente, de cidade a cidade, relativamente rápida, que se faz os filhos da aristocracia e das classes ascendentes empreenderem a fim de completar sua educação”. O mundo tornava-se, assim, “um prolongamento da escola” (BESSE 2014: 43) – a prova obrigatória dos saberes adquiridos no processo educativo. Essa formação viva dava cabo à maturação espiritual dos jovens aristocratas e burgueses, ao lhes permitir um contato imediato com a natureza e os homens e a possibilidade de julgá-los por si mesmos. Ao fim da viagem, transposto o limiar espaço-temporal desse rito de passagem, eles seriam adultos. Essa construção da independência era, normalmente, conduzida por um cicerone, um homem culto responsável pela *Bildung*, e tinha na Itália – “pátria das artes, herdeira da Antiguidade”, como afirma DESPORTES (2005: 53) – uma etapa obrigatória, naturalmente. Alimentado o espírito enciclopédico do viajante, o resultado costumava ser, entre os mais cultos, a produção bibliográfica, a publicação de um relato.

É esse, de um modo geral, o caso de Caspar Goethe, que viaja com 29 anos de idade – um ano após obter o título de *doctor iuris utriusque* – e, no seu retorno, se dedica à escrita da *Viaggio per l'Italia*.<sup>6</sup> Não é o caso de Wolfgang von Goethe. Afinal, este parte rumo ao Sul mais de dez anos depois de sua grande obra de juventude, o *Werther* (1774), quando já está, inclusive, estabelecido em Weimar – cidade de sua longa vida. Em 3 setembro de 1786, logo após seu 37º aniversário – em 28 de agosto –, ele registra a data de sua fuga de Karlsbad. É um tempo de crise para o *poeta* Goethe, já então ministro do duque Carlos Augusto: “ligação com a sociedade, da qual se sentia membro, e direito à própria vida criativa não podiam ser harmonizados”, diz VON EINEM (2000a: 562). Rüdiger SAFRANSKI (2013: 307) fala em “dupla existência”. A produção poética se encontra numa espécie de limbo, do qual só sairá durante e após a viagem italiana. Também a ambígua relação com Charlotte von Stein, uma dama da corte já casada por quem Goethe se apaixona, complica esse período. Em suas cartas italianas a ela, confessa mais de uma vez seu estado crítico, como em 23 de dezembro de 1786: “Perdoa-me, eu lutava com a morte e a vida, e nenhuma língua consegue expressar o que acontecia em mim. Este mergulho [*Sturz*] levou-me a mim mesmo. Minha amada! Minha amada!” (GOETHE 1890: 102) – e depois, em 20 de janeiro de 1787: “Se escapar disso, em corpo e espírito, se minha natureza, meu espírito, minha sorte superarem esta crise, então te compensarei mil vezes o que tiver de compensar” (GOETHE 1890: 143-14).

A partida para a Itália é, dessa forma, uma cesura na sua história. São três décadas de preparação: “todos esses objetos [...] agiram, ausentes, já por mais de 30 anos sobre minha imaginação”, escreve de Vicenza a Charlotte von Stein em 24 de setembro de 1786 (GOETHE 1887: 227). Essa mesma protensão imaginativa, porém, revela-se insuficiente quando em Roma: “[t]odo dia, um novo objeto [...], um todo que pensamos e com o qual sonhamos *longamente*, mas que *jamais* logramos alcançar com a força da imaginação” (GOETHE 1999: 159, grifos nossos). Um tempo dilatado caracteriza, sob o olhar da memória, o período pré-italiano – marcado por atrasos, demoras, hesitações. Em *Dichtung und Wahrheit*, quando relata sua subida ao Passo de São Gotardo – de onde desenha a famosa paisagem *Scheideblick nach Italien* (1775) –,

---

<sup>6</sup> O filho GOETHE (2000c: 14), nas primeiras páginas de *Dichtung und Wahrheit*, relata sobre a produção do texto paterno: a utilização de “grande parte de seu tempo” para a “descrição da viagem, composta em italiano”, em redação “de próprio punho, num caderno, lenta e exata”, com a ajuda de um “velho e alegre professor de italiano, chamado Giovinazzi”. Retomaremos essa página num momento posterior.

o autor demonstra a indecisão que o invade frente ao convite – tempestuoso, intempestivo? – do amigo Jakob Ludwig Passavant: “A Lombardia e a Itália estavam como algo estranho diante de mim; a Alemanha como algo conhecido, [...] o elemento inabdicável, para fora de cujas fronteiras não confiava me afastar” (GOETHE 2000d: 150). Ele recusa a partida mais uma vez – a causa é, agora, a amada Lili –, mais uma vez porque “seu pai já o havia pressionado para continuar a viagem rumo à Itália”, o que voltará a fazer quando o filho retornar, em 24 de julho de 1775, de sua aventura suíça (BERGMANN 1999: 40). Hesitações – extemporâneas para um jovem – de Goethe.<sup>7</sup>

Tamanha tensão protensiva produz, naturalmente, um efeito devastador. No limiar da partida de Veneza, na entrada de 12 de outubro de 1786, o autor confessa “[s]eu mal [*Krankheit*] e [sua] doidice [*Torheit*]”: por anos “não podia sequer ver qualquer autor latino, nada podia contemplar que renovasse [sua] imagem da Itália”, porque, de outra forma, “sofria das dores [*Schmerzen*] mais terríveis” (GOETHE 1999: 116; GOETHE 2000e: 98). O desejo, ou melhor, a *Sehnsucht*, afetava-o na carne, e o *páthos* chegava ao distúrbio psíquico – assim depreendemos de suas palavras. A repentina tomada de decisão – um corte tão profundo que abala a relação com os amigos e mesmo a saúde de Frau von Stein – é por sobrevivência, questão de vida ou morte: “eu teria simplesmente perecido [*zugrunde gegangen*] – a tal ponto amadurecera [*Reife*] já em meu espírito o desejo de contemplar com meus próprios olhos” (GOETHE 1999: 116; GOETHE 2000e: 98-99). Os conhecimentos históricos dos objetos não lhe eram mais suficientes: Goethe queria fazer história no sentido grego da palavra, isto é, testemunhar, ter uma experiência (KOSELLECK 2014: 20). Como apostrofa Fausto em seu quarto gótico (GOETHE 2000b: 21), é urgente escapar da prisão e da pilha de livros: “a carne deve se colocar à disposição do mundo” (ONFRAY 2015: 63).

É clara a dimensão temporal do amadurecimento – GOETHE (2000e: 125) usa, inclusive, o termo *überreif* –, e belos os desdobramentos visuais dessa metáfora botânica – a “ideia” mais que madura o estava levando ao chão (*zum Grunde gehen*), como um fruto pendente da árvore.<sup>8</sup> A condição tardia de sua viagem é reconhecida pelo próprio poeta: “[s]e, em boa companhia e conduzido por um bom conhecedor, eu a tivesse visto [i.e., Roma] quinze anos atrás, teria louvado a minha sorte” (GOETHE 1999:

<sup>7</sup> SAFRANSKI (2013: 328) fala em duas tentativas anteriores de ida à Itália, ambas fracassadas: em 1775 e em 1779.

<sup>8</sup> Não custa lembrar a importância do pensamento botânico durante e após a Itália: a *Urpflanze* “encontrada” na Sicília, a morfologia, a metamorfose das plantas.

148). Quando Goethe parte, ele já é homem feito, enraizado na paisagem da Turíngia, adulto pleno. Dessa forma, sua ida à Itália é, em relação ao esquema tradicional – seguido, inclusive, por seu pai –, extemporânea, fora de hora. Daí que, como veremos mais adiante, seja necessário um renascimento total, uma volta no tempo e aos bancos escolares: “e então as ideias que se tinha antes serão vistas como sapatinhos de criança” (GOETHE 1999: 177). Daí também que ele tema: “eu próprio me encontro na situação de quem [...] pod[e] ser tomado por um semideus pelos jovens ou por um fanfarrão [Aufschneider] pelos mais maduros [gesetztern Personen]” (GOETHE 1999: 353; GOETHE 2000e: 300). O poeta não está conforme seu tempo (*zeitgemäss*), nem mesmo no estrato originário da *Viagem*, i.e., na experiência. Se falamos, na seção anterior, do primeiro estrato temporal do texto – a diferença extemporânea em relação ao século dos românticos, isto é, o XIX –, vemos aqui a segunda camada: a extemporaneidade em relação ao século dos *Aufklärer*, isto é, o XVIII.<sup>9</sup>

Esse atraso não é tão lamentável quanto se pensaria, pois GOETHE (1999: 149) conclui: “bom é que tal alegria me tenha sido concedida assim tarde”. Isso, porém, não quer dizer que não haja urgência. Em 10 de novembro de 1786, no dia em que visita a pirâmide de Céstio – onde, décadas depois, seu filho August será enterrado –, GOETHE (1999: 160) escreve: “[n]ão estou aqui para me divertir; quero aplicar-me no estudo das grandes coisas, aprender e me desenvolver, antes de chegar aos quarenta anos”. Essa idade não é fortuita. A maioridade adulta é, conforme a fenomenologia da idade<sup>10</sup> de GUARDINI (1990: 44), a fase do pleno vigor e da constância, quando “o homem aprende o que significa lançar alicerces, fundar, defender e criar tradições”. É com a maturidade, em meados dos 40 anos, que se percebe ser “capa[z] de realizar obras de valor e duradouras” (GUARDINI 1990: 52) – como a colheita poética (e autobiográfica!) do Goethe pós-Itália. A mesma idade é admitida, pelo (quase) contemporâneo Jean-Jacques ROUSSEAU (2008: 31), como um limiar central de sua vida – “[d]esde a juventude, eu fixara a idade de quarenta anos como o fim de meus esforços para vencer e de minhas pretensões de qualquer tipo” – e não está distante do *mezzo del cammin*, da *selva*

<sup>9</sup> Talvez nessa posição aparentemente sempre deslocada de Goethe em relação aos contextos contemporâneos se encontre a riqueza da sua figura. Tenhamos em mente também as múltiplas autobiografias do autor (*Dichtung und Wahrheit*, *Italienische Reise*, *Campagne in Frankreich*, *Belagerung von Mainz*, *Tag- und Jahreshften*), que não se desenvolvem linearmente e cobrem, às vezes, os mesmos tempos em textos diferentes.

<sup>10</sup> O termo “fenomenologia” é usado pelo próprio GUARDINI (1990: 46). O trabalho, entretanto, está na margem de muitos campos, como a psicologia, a pedagogia e a moral católica (o autor foi teólogo). Convém lembrar que, na década de 1920, Max SCHELER (1923: 127) – outro católico – chamara a atenção para a falta de trabalhos de uma fenomenologia da idade, das faixas etárias.

*selvaggia* de Dante – seus 35 anos. Convém, ademais, lembrar: os gregos chamavam essa faixa de tempo de *akmé*, isto é, o cume, a maturidade da vida. Tempo de cesura.

O amadurecimento poético é fruto de uma reconversão local. Goethe se redescobre como artista nessa solidão de mais de ano, como diz ao duque pouco antes de sua volta, em 17 de março de 1788 (GOETHE 1890: 357). Redescoberta de si, depois de um longo processo de despimento diário de cascas (*Schaale*) (GOETHE 1890: 116), como se expressa, botanicamente, a Charlotte von Stein em 6 de janeiro do ano anterior. Isso somente foi possível pelo aprendizado e apropriação das “grandes coisas” via contemplação e estudo, pelo exercício do olhar e da mão. “Alegro-me das abençoadas consequências que isso trará para toda a minha vida”, repete GOETHE (1999: 160), em Roma, o refrão que começara em Verona e culminará na Sicília. A temporalidade desses tesouros levados para casa – outra metáfora goethiana – é a de *ewige Früchte* (GOETHE 2000e: 118; cf. GOETHE 1999: 138): frutos eternos, que precisarão de uma vida inteira para serem digeridos. Entre *Claudine von Villa Bella*, *Egmont*, *Erwin und Elmire*, *Iphigenia auf Tauris* e *Torquato Tasso*, amadurece também, aos poucos, o monumento da *Viagem à Itália*, pois “também isso virá com o tempo” (GOETHE 1999: 296).

Amadurecer, para ele, será começar a partir do zero, como veremos nas próximas seções. Renovar os alicerces, reconstruir a casa sobre a rocha. O que havia antes, porém, não era uma casa sobre a areia – o *Werther*, o *Götz*, o *Urfaust*, o *Urmeister*, as primeiras versões dos dramas *Iphigenie*, *Tasso*, a lírica juvenil: são muitas obras e de grande valor literário. Se Goethe houvesse morrido no caminho para a Itália, como imagina BIRUS (2004b: 1), seria, ainda assim, consagrado e “tomaria uma das mais altas posições na literatura alemã”. A cesura que a experiência italiana opera, portanto, é uma entre dois adultos, entre dois mestres da palavra: o Goethe do *Sturm und Drang* e o Goethe da *Weimarer Klassik*. Não é de espantar que a geração romântica tenha de lutar contra esse pai literário – o que se vê claramente nos epítetos fálicos escolhidos por Heine na obra sobre a *Romantische Schule* para caracterizar Goethe, cerca de um ano após sua morte: “o carvalho de um século” (HEINE 2006: 42), “o rei de nossa literatura” (HEINE 2006: 49), “o pai dos deuses, o grande Júpiter” (HEINE 2006: 58). Ainda no fim do século, Sigmund FREUD (2014: 378) irá notar que o poeta “aparece em muitos sonhos como símbolo do pai”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Não custa lembrar que a própria *Viagem à Itália* torna-se modelar para Heine, por exemplo. O jovem romântico se expressa em dois momentos diferentes sobre o Goethe “objetivo” e italiano. Primeiramente, na terceira parte de *Die Nordsee*, citada na introdução; depois, na *Reise von München nach Genua*

O corte da vida de Goethe não é *Zerrissenheit* – para usar esse termo caro a Heinrich Heine –, não fragmenta nem enfraquece: ao contrário, dá poder. Surge um duplo pai. Essa força fálica no imaginário pós-romântico ganha por Harold BLOOM (1973: 56) uma bela formulação: esse poeta é um dos “enormes campos da angústia da influência”. Ele mesmo, que “acreditava ser literalmente incapaz da angústia criativa” (BLOOM 1973: 51), testemunha sua força ao relatar, na *Confissão do autor* – a proto-autobiografia inserida no final da *História da doutrina das cores* –, seu procedimento de composição literária: “trazia em meu íntimo e cultivava um objeto que me cativara, um modelo que me estimulava, um predecessor [!] que me atraía, longamente até que algo surgisse daí que pudesse ser visto como meu” (GOETHE 2000h: 252). Goethe engolia os predecessores, digeriria-os antropofagicamente, como Cronos – o deus do Tempo! – fazia com seus filhos. Essa comparação “Crônica” – sintomática – ajuda também a explicar a dificuldade de seus sucessores românticos em destroná-lo. Goethe não é somente *unzeitgemäss*: é ainda mais, é *urzeitgemäss* – um titã do passado remoto, um pai totêmico. Nesse sentido, extemporâneo porque além do Tempo.

Ao falarmos em antecessores e sucedâneos, achamos nosso retorno à *Viagem à Itália*. Isso porque uma última temporalidade – menos mítica, mais contemporânea – se desvela em duas passagens do texto. Goethe demonstra sua ambígua modéstia ao se colocar na cadeia da tradição, relativizando sua própria importância e a de sua viagem/*Viagem* para os séculos vindouros. Em Girgenti, na Sicília, ao comentar sobre o relato de Von Riedesel – um dos muitos guias literários em seu percurso italiano –, afirma que “[s]empre apreciei espelhar-me nessas criaturas possuidoras daquilo que me falta” (GOETHE 1999: 326) – isto é, propósito sereno, meta segura, meios límpidos, preparo científico, relação com um mestre (*Belehrenden*) (no seu caso, Winckelmann). A técnica do espelhamento, como já comentamos em nota, é uma espécie de monumentalização narcísica de si – e nada mais é necessário, para tornar patente a falsidade da reserva goethiana, do que a enumeração das qualidades supostamente ausentes: um panegírico de sua própria objetividade e seriedade formativa. Vejamos somente algumas afirmações de sua primeira visita a Roma que comprovam essa tese: 1) sobre sua relação com um mestre: “[a] *História da arte* de Winckelmann [...] é obra bastante útil [...] e instrutiva [*belehrender*] companhia” (GOETHE 1999: 174), e um

---

(1829), quando começa uma lista de relatos de viagem à Itália justamente com aquele do poeta de Weimar e chega a afirmar: “ele mesmo é o espelho da Natureza. A Natureza queria saber como era sua aparência e criou Goethe” (HEINE, 2010: 266).



trecho das cartas desse historiador “se aplica muito bem ao meu modo de buscar as coisas” (GOETHE 1999: 177); 2) sobre sua clareza da observação: “minha fidelidade ao propósito de ter os olhos sempre límpidos” (GOETHE 1999: 159); 3) sobre sua busca séria do conhecimento: “[v]ou aqui me recuperando pouco a pouco de meu *salto mortale*, antes estudando do que me divertindo” (GOETHE 1999: 176).

Na última página da segunda parte da *Viagem* – o belo final da estadia em Nápoles –, GOETHE (1999: 408) reforça, sem aparentar dissimulação, essa posição modesta entre os outros: cada viajante, como cada homem, “há de ser contemplado apenas como um complemento dos demais”. Não só isso: “[s]e conheço seus predecessores, alegrar-me-ei também com o novo viajante, aprenderei com ele, aguardarei seu sucessor e [...] saudá-lo-ei com igual cordialidade” (GOETHE 1999: 408). O poeta põe-se no fluxo histórico, relativiza sua própria palavra, e nega a possibilidade de um texto final, de uma experiência definitiva. “Que a história do mundo tenha de ser reescrita de tempos em tempos, disso não resta dúvida em nossos dias”, afirma GOETHE (2000h: 93) categoricamente na *História da doutrina das cores*. A História há de abrir espaço para os *posteris*, tanto quanto consolidou os esforços dos mais antigos, entre os quais “homens que decerto perseguiram objetivos externos com muito maior cuidado do que eu, que sempre tive apenas as motivações mais íntimas diante dos olhos” (GOETHE 1999: 408).

É sobre esse ponto que começa Albert MEIER (2010) sua abordagem da *Viagem* de Wolfgang von Goethe – e com o mesmo ponto nós terminamos a nossa. Ao contrário do pai Caspar, sua postura é uma completamente outra: “sente-se [no texto] a necessidade individual de experimentar uma forma de viver estrangeira e de se alterar por essa experiência” (MEIER 2010: [s.p.]). Essa busca por algo *alternativo* – nascido no outro (lugar ou tempo) – tempera a atitude de Goethe em grande parte da travessia, em especial nos lugares de paisagem e de particular vida local, como o Tirol ou a Sicília. Cabe finalizar essa exposição – em que vimos não só a temporalidade extemporânea da viagem tardia em relação ao esquema iluminista do *Grand Tour*, mas também os tempos de maturação pré e pós-italianos, a força “Crônica” do poeta e sua relativização histórica na cadeia dos relatos – com o último texto da família Goethe: o do filho Augusto. Como no caso do avô Caspar, sua produção italiana só recebeu atenção nas últimas décadas e, além disso, “assemelha-se muito mais à *Viaggio per l’Italia* do que à *Viagem à Itália*” (MEIER 2010: [s.p.]). Em compensação, a idade do viajante parece

mais com a do pai, pois Augusto parte aos seus 40 anos, em abril de 1830. Morre, ao contrário de pai e avô, com essa mesma idade, vítima do alcoolismo. É – para parodiar o verso goethiano – *auf klassischem Boden begraben*.

#### 4 *Déjà-vu*, renascimento e a temporalidade do retorno

Esta terceira seção pretende continuar a reflexão sobre a extemporaneidade fundamental da *Viagem à Itália*. Vimos já, sob uma perspectiva externa, a relação deslocada do texto em relação à produção literária contemporânea à sua publicação, assim como o deslocamento interno do próprio autobiógrafo viajante em relação à idade tradicional da *Grand Tour*. Nossa intenção, nesse momento, é continuar no plano dito interno e revelar outras aberturas temporais extemporâneas, relacionadas ao efeito retroativo da experiência italiana sobre o próprio passado e a identidade de Goethe. O que se pretende revelar é como o extemporâneo assume o aspecto de uma constante inconformidade consigo mesmo, de uma experiência recorrente de um tempo-outro, emergente, latente. Convém lembrar aqui que estamos trabalhando com um texto de *memória*, com um olhar para trás e, naturalmente, com a ficcionalização da própria vida. A *Viagem à Itália* é fruto de um fino trabalho escultórico, de um sensível manuseio do cinzel literário. Para retomar as palavras de Nicholas BOYLE (1993: 170, grifo do original), “a ficção mais sucedida de Goethe é, com certeza, o conceito da *grande confissão*”, isto é, sua autobiografia.

Como já se viu, o Goethe que chega à Itália já está maduro – ao menos, no que diz respeito à idade e à carreira. É, porém, no primeiro registro romano, em 1 de novembro de 1786 – coincidentemente, na véspera do Dia de Finados –, que o poeta afirma: “uma nova vida tem início” (GOETHE 1999: 149). Essa constatação de um recomeço necessário – “[é] preciso renascer” (GOETHE 1999: 177) – volta a se repetir como um refrão, tanto na primeira quanto na *Segunda estada em Roma*, como, por exemplo, em 20 de dezembro de 1786: “o renascimento que me transforma de dentro para fora segue seu curso” (GOETHE 1999: 178), em 27 de outubro de 1787: “começa para mim uma nova época” (GOETHE 2000e: 420), e quase no momento da partida, em 22 de março de 1788: “a época na qual coloquei minhas esperanças fechou-se e arredondou-se” (GOETHE 2000e: 531). O dia de sua chegada à Cidade Eterna é “a data do [s]eu segundo nascimento” (GOETHE 1999: 175) – aliás, a estada como um todo é a

transformação daquele “morto presente” da Alemanha no GOETHE (2000e: 382) “vivo ausente” da Itália.

Em Nápoles também, reviver é o desejo – botânico! – de GOETHE (1999: 259): “Que minha existência desenvolva-se o bastante para permitir que o caule cresça e as flores brotem mais ricas e mais belas. Por certo, melhor seria não retornar, se não posso fazê-lo renascido”. Antes morrer que recomeçar, em casa, “o ansiar, o esforçar-se, o engatinhar, o arrastar-se” de um homem pela metade (GOETHE 2000e: 354). Ao fim e ao cabo, o processo dá certo, e o grande aprendizado da *Bildung* é a redescoberta de si como artista da palavra – “[d]iariamente torna-se-me mais claro que eu, na verdade, nasci para a poesia” (GOETHE 2000e: 518) – e a consequente recusa do diletantismo de artista gráfico – “abdicarei da prática das artes plásticas” (GOETHE 2000e: 519). Superação *tempestiva* do “fogo da juventude” por meio de “intenso estudo” (GOETHE 2000e: 219).

A temporalidade italiana aparece, nessas anotações, como uma de *retorno*, de reinício e retomada, demonstrando, assim, a “natureza circular, cíclica e alternante da *Bildung*” (BERMAN 2002: 86). Por um lado, conclui-se um percurso existencial, abrindo-se um novo tempo, diferente. Por outro, renascer é, na verdade, retornar à mesma origem – uma das formas daquele deslocamento temporal que é tema da pesquisa de Bernhard WALDENFELS (2009). É, aliás, só por meio dessa condição tardia essencial que se tem acesso ao inacessível estrangeiro da própria origem, pois “[u]m passado que para mim ou para nós nunca foi presente permite somente que retornemos a ele na forma de uma determinada *reprise*, que toma e continua uma *prise* original sem esgotá-la, e que, portanto, está exposta a uma constante *surprise*” (WALDENFELS 2013: 138). O renascimento italiano de Goethe é, para tomar emprestada a fórmula de WALDENFELS (2013: 138) para a autoidentificação, “como reconhecer-se num espelho ou num eco”. Eco, apaixonada por Narciso, apaixonado por sua imagem especular.

Essas circunvoluções – eróticas e identificatórias – do texto goethiano nos remetem ao tempo retomado da origem. Se Roma é “como o mar” (GOETHE 1999: 196), se o próprio GOETHE (2000e: 382) se vê, na Cidade, como uma “garrafa [...] que se joga aberta debaixo d’água”, então poderia parecer que acontece um retorno à mãe – a seu líquido amniótico, mas também ao seu colo, abundante em leite.<sup>12</sup> Entretanto, não é à

---

<sup>12</sup> Remeto ao excelente texto de David WELLBERY (1998), em que o autor investiga as figurações líquidas da mãe no *Werther* de Goethe. Ver também o belíssimo estudo de Gaston BACHELARD (2016).

vida uterina que Goethe volta, mas sim à sua infância (*Jugend*) e à relação com o pai. Disso dão testemunho algumas passagens do texto, como aquela mesma entrada inicial em Roma, em que GOETHE (1999: 149) diz que

[...] uma nova vida tem início quando se vê com os próprios olhos aquilo que, em parte, se conhece tão bem, por dentro e por fora. Todos os sonhos de minha juventude, vejo-os agora ganhar vida; as primeiras gravuras em cobre de que me lembro (meu pai pendurou vistas de Roma em uma ante-sala), eu agora as vejo de verdade, e tudo quanto eu conheço há tempos, de pinturas e desenhos, gravuras em cobre e madeira, em gesso e cortiça, apresenta-se agora reunido diante de mim; aonde quer que eu vá, encontro velhos conhecidos de um novo mundo; tudo é como eu imaginava, e tudo é novo (GOETHE 1999: 149).

Uma temporalidade *sui generis* se abre, repentinamente, no texto. As imagens da memória – “a Pizza del Popolo, o Coliseu, a Praça e a Igreja de São Pedro, dentro e fora, o Castelo de Sant’Angelo e muitas outras”, como antes já havia descrito o GOETHE (2000c: 14) de *Dichtung und Wahrheit* – retornam como fantasmas vivos, velhos conhecidos em formas novas, no presente e em presença. Aqui se torna patente o que afirma Georges DIDI-HUBERMAN (2010: 31): “o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha”. Um antro *oco* irrompe no meio do sujeito vidente e nele *ecoa*, então, algo perdido por um longo intervalo de tempo (*lange Weile*): os objetos ausentes da memória. Retomemos um trecho do diário italiano, já citado anteriormente: “todos esses objetos [...] agiram, ausentes [*abwesend*], já por mais de 30 anos sobre minha imaginação (GOETHE 1887: 227). E DIDI-HUBERMAN (2010: 82, grifo nosso) continua, mais à frente, essa imagética melancólica: o “objeto eleito pela criança só ‘vive’ ou só ‘vale’ sobre um fundo de *ruína*”. O *fort-da* do Goethe adulto-tornado-menino – “as ideias que se tinha antes serão vistas como sapatinhos de criança” (GOETHE, 1999: 177) – dá-se, num primeiro momento, sobre o *background* da perda pelo esquecimento daqueles “prospectos romanos” (GOETHE 2000c: 14), ruína memorativa a ser reconstruída por um ato pessoal de estudo e contemplação... das ruínas romanas!

Nestes restos da Cidade, encontra-se o segundo momento do “jogo *anadiômeno*, rítmico” (DIDI-HUBERMAN 2010: 33) das imagens sobre o ruinoso *background* do passado: não mais a memória pessoal, mas o fundo abismal da história.<sup>13</sup> É interessante que, num outro estudo, DIDI-HUBERMAN (2013) se volte justamente para um dos mestres de Goethe para mostrar como, bem antes de Burckhardt, Freud, Nietzsche e Warburg, a vida histórica é pensada pela via lutuosa. Afinal, a história da arte começa,

<sup>13</sup> Se Roma é mar, como se viu acima, está explicado o aparecimento *anadiômeno* dos objetos artísticos.

segundo a *Geschichte* de Winckelmann, “no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto” (DIDI-HUBERMAN 2013: 17) – o que faz dela um melancólico trabalho de despedida.<sup>14</sup> Com a antropologia cultural de Aby Warburg, essa visada se enriquece ainda mais: a imagem se torna “um *momento* energético e dinâmico”, cujo tempo complexo “*não é o tempo da história em geral*” (DIDI-HUBERMAN 2013: 34, grifo do original). É necessário falar, com Warburg e Burckhardt, em “restos vitais” e num “tempo próprio das imagens, um *modelo de anacronismo*” (DIDI-HUBERMAN 2013: 67, grifo do original): extemporaneidade das sobrevivências, de retornos repentinos e inesperados à maneira de sintomas patológicos.

Tal visão impura do tempo e de seu ritmo não deixa de estar próxima da própria – e complexa – *História intempestiva de Goethe*, para pegar emprestado o título do artigo de Reinhart KOSELLECK (1993: 27). O famoso historiador alemão parte de uma outra visão da extemporaneidade goethiana: não daquela político-ideológica, cujo objeto é a desarmonia entre o ministro conservador e sua época revolucionária, mas de uma “interna”, referente à sua maneira de conceber a história e a relação do indivíduo com ela. Para Goethe, não haveria progresso teleológico – como o formulou a historiografia da *Aufklärung* –, nem a possibilidade de contemplar uma totalidade nos acontecimentos – como pensava a filosofia da história do início do século, exemplarmente representada por Hegel. Como revelam, mais ainda, Rudolf VIERHAUS (1993: 113-114) e Rüdiger BUBNER (1993: 139ss), Goethe foi também alheio às concepções recém-nascidas do historicismo, representadas pelos contemporâneos Barthold Niebuhr e Leopold von Ranke –, e mesmo com um precursor do historicismo, seu amigo Johann Gottfried von Herder, o poeta teve suas divergências, ao insistir – extemporaneamente – num modelo naturalista e, ao mesmo tempo, literário de história. O que importa – se é possível tirar alguma conclusão das inúmeras formulações espalhadas pela obra goethiana – é a concepção estrutural de que “a chamada história mundial se *repete* sempre novamente, de tal modo que tudo se resume a redescobrir *o velho conhecido no novo* e a reformulá-lo de um novo modo” (KOSELLECK 1993: 36, grifos nossos). Trata-se, em última instância, de um modelo cristão antigo, mas que não deixa de ter tonalidades morfológicas tipicamente goethianas: “o que foi disposto anteriormente mantinha-se

---

<sup>14</sup> Convém lembrar que esse texto winckelmanniano foi um dos guias mais importantes de Goethe na Itália (GOETHE 1999: 174), e sua ideia de uma história do estilo foi o “fio condutor” da contemplação de obras artísticas e arquitetônicas (GOETHE 1999: 343).

para ele, desenvolvia-se, passava por *metamorfoses*” (VIERHAUS 1993: 110, grifo nosso). O novo *metamórfico* pressupõe, *aquém*, uma velha forma (*morphé*).

O progresso histórico da humanidade pode ser pensado como um “movimento em espiral”, assim diz GOETHE (2000h: 7) na introdução da *História da doutrina das cores*. Em cada regresso num mesmo plano (o círculo horizontal), há um avanço num outro (a linha ascendente/descendente). Esse jogo entre identidade e alteridade é *intuído* por ele na cidade de Roma – exatamente no sentido dado por Mikhail BAKHTIN (2011) à visualidade do histórico na obra de Goethe. Diz este:

Quando contemplamos uma tal existência de mais de dois mil anos, modificada em tantos aspectos [*mannigfaltig*] e tão profundamente pela mudança dos tempos – e, não obstante, ainda o mesmo solo, a mesma colina, ou até, com frequência, a mesma coluna e as mesmas paredes, e, no povo, os vestígios do antigo caráter –, fazemo-nos companheiros dos grandes desígnios do destino, de modo que, desde o início, se torna difícil para o observador acompanhar uma Roma seguindo-se à outra [*Rom auf Rom*], e não apenas a nova à antiga, mas as diversas épocas de uma e outra sucedendo-se (GOETHE 1999: 154; 2000e: 130-131).

Distinguir os estratos do tempo, as inúmeras dobras (*Falten*) da memória e da história, é o difícil propósito a que se submete o contemplador Goethe. Ser companheiro do destino – isto é, intuir a historicidade humana – é saber perceber o jogo repetitivo do tempo, o retorno do passado *sub specie ruinae* – o mesmo alterado, tornado outro, espiralado. Trata-se do mesmo problema que Goethe enfrentará em Paestum diante de um templo grego, e para cuja resolução tomará o fio de Ariadne winckelmanniano: “[e]u, porém, logo me recompus, lembrei-me da história da arte, pensei na época cujo espírito julgava apropriado um tal estilo [...] e, em menos de uma hora, sentia já simpatia” (GOETHE 1999: 261). Esse é, na verdade, um procedimento necessário e constante na experiência italiana – “a sensação [...] de depararmos apenas com ruínas a partir das quais temos de reconstruir de forma precária aquilo de que ainda não temos ideia” (GOETHE 1999: 143). Esse olhar restaurador – que constrói o objeto arquitetônico a partir de um segundo fundo de perda, a histórica – é a reação-chave ao problema que constitui, mais do que tudo, o resumo da *Viagem à Itália*.

A esse ponto queríamos chegar: a concepção de história de Goethe se torna real, viva, encarnada na sua própria transformação italiana. “Embora eu siga sendo sempre a mesma pessoa, creio ter mudado até *ossos*” (GOETHE 1999: 173, grifo nosso). Assim como o poeta classicista, o cientista interessado nas cores e o botânico da metamorfose das plantas surgiram na Itália, assim também o “historiador” Goethe é fruto

amadurecido de suas vivências no estrangeiro. A *Viagem* é, dessa forma, o grande monumento de sua vida: ali se resume o homem clássico, *histórico*, retornado a si mesmo pela via do outro lugar e do tempo de maturação. Quase no fim da *Segunda estada em Roma*, em 1º de março de 1788, o autor confessa que “é estranho [*merkwürdig*] o quanto eu me permaneço igual [*gleiche*] a mim mesmo” (GOETHE 2000e: 525). Velho no novo, velho como novo, velho renovado: repetição extemporânea essencial, do texto, da travessia, do viajante. Esse anacronismo vivido pode ser lido de outras maneiras também. Vejamos.

É interessante que, (quase) toda vez em que Goethe fala do retorno das imagens da infância e da figura do pai, ele esteja numa situação liminar, isto é, na partida ou na chegada a algum lugar. Elencamos a seguir alguns exemplos. Na sua chegada a Veneza, no dia 28 de setembro de 1786: “[q]uando a primeira gôndola chegou ao navio [...], lembrei-me de um brinquedo de minha infância, esquecido já, talvez, havia uns vinte anos” e que “[m]eu pai trouxera de sua viagem” (GOETHE 1999: 76), bem como na partida da mesma cidade, a 12 de outubro: “Deus do céu, como volto a comprazer-me de tudo a que sempre dei valor, desde a infância” (GOETHE 1999: 115). Na chegada a Roma, em supracitada entrada de 1º de novembro de 1786, e também logo após a chegada a Nápoles, em 27 de fevereiro de 1787: “lembrei-me comovido de meu pai, que preservou uma impressão indelével sobretudo das coisas que viu aqui e que hoje pude ver pela primeira vez” (GOETHE 1999: 222). E, além disso, na segunda chegada a Roma, em 16 de junho de 1787: “começam a me agradar as árvores, os rochedos, e mesmo Roma. Até agora, havia-os sentido sempre como estrangeiros; [...] só me alegravam poucos objetos, os que tinham semelhança com aqueles que vi na infância” (GOETHE 2000e: 351).

A situação liminar (*Schwelle*) – seja a iminência do trânsito, seja a suspensão da passagem – se configura por um ritmo próprio, aparentado – não só sonoramente – ao fluxo do mar e das ondas (*Welle*), e particularmente suscetível a fazer retornar outros tempos, como os tempos perdidos da memória (cf. GAGNEBIN 2014).<sup>15</sup> É essa condição singular que permite explicar a estranha familiaridade – a *Unheimlichkeit* – com que Goethe diz experimentar esses retornos: em Veneza, “a minha impressão não é, de fato,

<sup>15</sup> Outro tempo possível é o da morte. Ernst Bloch, ao falar da fronteira (*Grenze*) – que se deve, entretanto, diferenciar do limiar –, diz que nela se espelha uma “antevisão da morte” (*apud* GÖRNER 2001: 65). Isso é, por sinal, algo que Goethe (1999: 209) vive em 21 de fevereiro de 1787, quando está na iminência de viajar de Roma para Nápoles: “[q]ueiramos ou não, em toda partida vêm-nos à mente sempre as separações anteriores, bem como também a partida futura, última e definitiva”.

a de que as estou vendo pela primeira vez, mas sinto-me como se as estivesse revendo” (GOETHE 1999: 116), e em Roma, nas pinturas de Rafael, vê “[v]elhas conhecidas, como amigos que fazemos por carta no exterior e, então, conhecemos pessoalmente” (GOETHE 1999: 163). Parece haver aqui o que chamaríamos de uma *temporalidade do déjà-vu*, se considerarmos, como Albert SPITZNAGEL (2003), quais sejam as características básicas desse fenômeno memorativo: “um aparecer imediato, isto é, uma interrupção do contexto vivencial que decorria há pouco” (SPITZNAGEL 2003: 55), de breve duração, cuja reação emocional é ambígua, paradoxal, pois “a pessoa que o vive ‘reconhece’ com certeza uma situação, uma pessoa, por exemplo, apesar de não haver nenhuma entrada correspondente na memória, já que ele a encontra pela primeira vez” (SPITZNAGEL 2003: 66). Essa repentina, patética e curta “descontinuidade na continuidade” temporal da experiência (SPITZNAGEL 2003: 60) é mais uma das metamorfoses do extemporâneo na viagem goethiana.

O retorno do já-visto na infância e juventude implica uma circularidade. Isso fica mais do que patente quando, em Nápoles, a 17 de março de 1787, GOETHE (1999: 250) anota que “mesmo aquilo que já sei há muito tempo, somente agora faz-se de fato meu”, ou quando em Roma, a 16 de junho do mesmo ano, diz que “aprend[e] a diferenciar o que me é próprio e o que me é estranho [*fremd*]” (GOETHE 2000e: 350). Em carta a Charlotte von Stein, em 6 de janeiro, GOETHE (1890: 116) se utiliza de uma fórmula ainda mais radical: “não tenho nada mais para procurar no mundo do que o encontrado [*das Gefundene*]”. Apropriação do próprio: é esse o destino final, o retorno sobre o ponto inicial (do círculo) num grau superior (da espiral). Como sublinha Michel ONFRAY (2015: 26), de maneira tão similar: “[n]a viagem, descobre-se apenas aquilo de que se é portador”, ou seja, aquilo que se colocou na mala como bagagem a ser retrabalhada repetitivamente, até que “algo [surja] daí que poderia ser visto como meu” (GOETHE 2000h: 252). Uma reelaboração da “mitologia antiga fabricada com leituras da infância” (ONFRAY 2015: 21) – de livros, imagens, objetos, etc. que se tornaram parte visceral, indistinta, inconsciente do viajante em potência. Coisas que esperam a ocasião propícia – “o favor e o desfavor prestados pelo acaso”, como se expressa GOETHE (1999: 408) na alegre despedida de Nápoles – para madurarem seu tempo e irromperem violentamente, como *páthos*.

A circularidade é também recomeço. Voltar à infância – por imagens, certamente, mas igualmente por conceitos, agora vistos como “sapatinhos de criança”



(GOETHE 1999: 177) – implica retornar aos bancos escolares. É dessa maneira que se expressa Winckelmann, numa passagem citada por nosso autor: “Roma é, creio eu, a escola suprema para o mundo todo, e também eu fui aqui depurado e testado” (*apud* GOETHE 1999: 176). Obviamente, Goethe se identifica com essas palavras; mais do que meramente citar, ele mesmo o confessa – e recorrentemente na *Segunda estada romana!* – que, na Cidade Eterna, “está-se numa escola muito grande” (GOETHE 1999: 155). Essa é, em parte, uma de suas frustrações na Itália. Aquele jovem que em 1770 achava que “Paris deverá ser minha escola, Roma minha universidade” (*apud* VON EINEM 2000a: 560), vê-se então numa outra situação: “não pensei que fosse ter de voltar à escola primária, que precisaria desaprender, ou verdadeiramente reaprender tanto” (GOETHE 1999: 178). Para se refazer mais maduro, esse Goethe adulto decide-se por negar a si mesmo e, à maneira de um arquiteto, reconstruir a fundação ruim.

Para concluir, devemos notar que, paradoxalmente – ou naturalmente, se pensarmos na figura do círculo e no tempo do renascimento –, a consequência do longo processo de crescimento e maturação é o rejuvenescimento. “O fato é que meu interesse pelo mundo se renova; testo meu poder de observação e examino [...] se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas”, afirma GOETHE (1999: 30) em Bolzano, no início da viagem. Na chegada a Veneza, duas semanas depois, vendo as gôndolas em *déjà-vu*, diz que “tudo saudou-me como a um velho conhecido, e eu desfrutei de uma amável sensação de juventude, ausente havia tanto tempo” (GOETHE 1999: 76). Aberto à fértil paisagem italiana e à abundância artística, não há como não incorporar vitalidade e regredir, extemporaneamente, no relógio da idade. Posteriormente, numa carta de 1818 ao amigo Zelter, ou seja, logo após a publicação das duas primeiras partes da *Viagem*, o já sexagenário falaria de sua juventude naqueles tempos idos (VON EINEM 2000a: 651). Se levarmos em conta que Goethe ainda haveria de terminar o *Fausto II* e os *Wanderjahre*, não há como negar a já referida tese de Peter MATUSSEK ([s.d.]): também o trabalho autobiográfico rejuvenesce e dá forças produtivas a seu autor.

## 5 Encenação do mito

Retomemos as teses defendidas até aqui. Na primeira seção, expusemos a relação do texto da *Viagem* com seu contexto, tanto na obra de Goethe quanto no circuito da época.

Constatamos a extemporaneidade antirromântica. Na segunda seção, mergulhando na carne textual, vimos a diferença fundamental da viagem em relação ao esquema da *Grand Tour* – o atraso goethiano –, além de inúmeros outros aspectos temporais: a preparação protensivo-imaginativa, a crítica maturação da vontade e a necessidade fatal (*ananké*) de partir, a cesura italiana, a dupla força contra predecessores e sucessores, e a relativização de si – bastante falsa em sua modéstia – no fluxo histórico. Por fim, vimos na última parte, os tempos do renascimento e do retorno, ligados às imagens da casa paterna, à experiência do *déjà-vu*, ao conceito estrutural da repetição histórica e ao rejuvenescimento pessoal. Tentaremos, nesta breve seção que começamos, mapear uma última extemporaneidade no texto: a encenação do mito e de seus tempos.<sup>16</sup> Para isso, faremos referência a outro texto-chave do contexto italiano: as *Elegias romanas*.

A grande referência mitológica da *Viagem à Itália* é a figura de Odisseu. Com ele, GOETHE (1999: 250; 2000e: 210) se identifica implicitamente ao descrever em Nápoles sua futura ida à Sicília como uma “odisseia à ilha [*Irr- und Inselfahrt*]”. É no jardim público da capital siciliana que o poeta tem uma espécie de epifania memorativa ou *déjà-vu* relacionado ao herói grego. Ao contemplar a bela paisagem que se lhe oferece, vem “à mente e à memória a ilha dos bem-aventurados feácios”, e o autor sai correndo “a comprar um Homero, a fim de ler com grande devoção aquele canto e, de improviso, traduzi-lo para Kniep” (GOETHE 1999: 286). A leitura que se segue, então, dá-lhe um novo plano poético: a peça *Nausikaa*, que, tendo restado apenas em fragmentos, teria sido “uma condensação dramática da *Odisseia*”, ou melhor, a realização do “desejo de dar vida a esta magnífica região, ao mar, às ilhas, aos portos, mediante forma poética digna” (GOETHE 1999: 350, 351). Transcrição literária da paisagem.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Uma nota sobre a relação extemporânea de Goethe com os mitos. Diz KOSELLECK (1993: 33) que o poeta desconfiava dos historiadores profissionais por conta do ceticismo crítico destes com relação às lendas e aos mitos, àqueles gêneros “que para Goethe eram tão originários quanto a própria historiografia”. Nossa visada, porém, não insiste nesse aspecto, mas nas temporalidades inerentes ao mito, que partilham uma certa inconformidade temporal.

<sup>17</sup> Mais do que isso. Na primeira menção ao plano – ainda não confiado aos amigos –, o autor afirma que “prepar[a] um outro monumento dessas minhas horas felizes” (GOETHE 2000e: 232). *Denkmal*, que Sérgio Tellaroli traduz por “registro” (GOETHE 1999: 276), é palavra do campo da memória e da história. A *Nausikaa* seria, a seu modo, uma obra memorativa – e rememoradora da paisagem! A transformação da viagem em literatura ficcional é algo confessado por GOETHE (1999: 259), quando diz – comentando acerca de seu *Wilhelm Meister* – que “talvez algo desse ar celestial se deixe comunicar a meus últimos livros”. Essa mesma transformação é efetivamente realizada em várias obras contemporâneas e posteriores, como *Iphigenie auf Tauris* e *Römische Elegien*, para citar somente dois exemplos.

A vivência profunda da paisagem siciliana por GOETHE (1999: 351) explica sua afirmação de que, além dela, “não poderia haver melhor comentário à *Odisseia*”. A frequente repetição de que o que é visto transforma o conceito morto em experiência viva – “Veneza já não é mais para mim uma mera palavra, um nome vazio [...] – a mim, o inimigo mortal das palavras ocas” (GOETHE 1999: 76) – aparece aqui também, pois “somente agora [...] a *Odisseia* tornou-se para mim palavra viva” (GOETHE 1999: 379). Na Sicília, opera-se o renascimento – amadurecido – da poesia de Homero para Goethe, a ele que já a reverenciava nos tempos de *Werther*, e isso se dá não só via paisagem, mas também pela identificação explícita com o herói e seu périplo, quando, por exemplo, o viajante invoca em Messina “Ulisses, [s]eu patrono, [...] pedindo-lhe que intercedesse por mim junto a Palas Atena” (GOETHE 1999: 361). Importante é notar: Odisseu, quando chega à ilha dos hospitaleiros feácios, encontra-se, por assim dizer, no meio de sua vida, tão bem acomodado no conselho dos cetrados regentes (VIII, v. 40) – isto é, entre homens velhos – quanto nos jogos atléticos (VIII, v. 186ss) – ou seja, entre jovens (HOMERO 2009: 136-141). Como o Goethe italiano.

Assim como a *Odisseia* não é citada somente pela paisagem ou por seu herói – há também referências aos lestrigões italianos (GOETHE 1999: 42) e aos Cimérios nórdicos (GOETHE 1999: 55) –, a identificação mítica goethiana não se resume a Odisseu. Outros dois personagens são explicitamente mencionados. Em primeiro lugar, aparece Anteu, “que se sente sempre revigorado quanto mais lhe põe em contato com sua mãe terra”, com quem GOETHE (1999: 129) se identifica, em Bolonha, por conta de sua atração pelas formações geológicas. Além do lado científico, também o artístico encontra uma expressão mitológica. Assim que chega a Roma, ao contemplar diante de si os “velhos conhecidos”, o autor afirma: “[q]uando a Elisa de Pigmalião [...] veio até ele e disse ‘Sou eu!’ – quão diferente revelou-se ela, viva, da pedra esculpida!”. A experiência romana de Goethe ganha, por essa referência – obtida, provavelmente, do livro X das *Metamorfoses* de Ovídio –, a forma de um renascimento mítico, de uma temporalidade que se confunde com as origens eróticas da própria arte.

A combinação de erotismo e Roma – expressa no velho anagrama Roma/Amor – é o objeto por excelência das *Elegias romanas*. Os poemas – escritos no período “do outono de 1788 até a primavera de 1790” (TRUNZ 2000a: 575), ou seja, diretamente após a volta da Itália e nos meses dos primeiros contatos com a futura esposa, Christiane Vulpius – são, além de um testemunho erótico de matiz pagão, também um

elogio do Tempo. Isso porque, apesar de ter como cenário a Cidade *Eterna*, as experiências descritas abundam em referências às mais diversas temporalidades e, ademais, tomam por base diferenças *rítmicas*, como, por exemplo, entre “noite e dia, escuridão e luz, tom menor e tom maior” (JOST 1974: 70) ou – para retomar uma oposição frequente na *Viagem à Itália* – entre tempos nórdicos e tempos sulinos. Por limitações de espaço, faremos a análise de somente duas das vinte elegias, aquelas nas quais a figuração mítica do Tempo atinge seu auge.

A primeira elegia é a de número quarto. Seu tema é a relação dos amantes – o poeta e Faustina – com a religião e os deuses. A sua *pietas* se volta primordialmente a uma deusa, por cujo culto estão dispostos a sofrer quaisquer consequências negativas dos outros invejosos deuses. Trata-se de Ocasão (*Gelegenheit*), versão goethiana da latina *Occasio*, celebrada na Antiguidade, por exemplo, por um poema de Ausônio. Filha de Proteu, “ela aparece [...] frequentemente, [mas] sempre em outra forma” (GOETHE 2000a: 159). Faz carinhos em quem dormita, escapa de quem vigia. Agarrá-la somente é dado ao “homem ágil e ativo” (GOETHE 2000a: 159), como, por exemplo, o eu lírico. Importa ver nela uma personificação do *kairós*, o tempo oportuno dos gregos, a chance disfarçada, mas favorável, o acaso que apresentou ao poeta a sua amada romana. Mas como não ver aqui também a condição histórica do homem, a sujeição do viajante “[a]o favor e [a]o desfavor prestados pelo acaso”, nas últimas palavras do GOETHE (1999: 408) da *Viagem*? É Ocasão – a deusa de face coberta e nuca rapada – que preside à experiência, de curto prazo, das noites romanas sob o signo de Amor. É ela também quem dá o ritmo das (auto)descobertas italianas.

O outro poema que interessa aqui é o de número doze. Nele, os amantes escutam, a partir de casa, o movimento dos ceifadores ao longo da Via Flamínia. A festa de Ceres chega ao fim, pois a colheita foi feita, mas os dois vão comemorá-la “em segredo” – porque “[também] dois amantes são, para si, um povo reunido” (GOETHE 2000a: 164). Não há como negar que, nesse passo, Goethe faz ressoar um verso de um seu poeta favorito, Ovídio – verso que coloca tanto as *Elegias romanas* quanto a *Viagem à Itália* no contexto de renascimento a que pertencem. No primeiro canto das *Metamorfoses*, o poeta romano – cujos versos finalizam, em elegia, a *Segunda estada em Roma* – faz Deucalião dizer à esposa Pirra: “nos duo turba sumus” (OVÍDIO 1977: 26). A situação dessa frase é a do momento pós-diluviano, depois que Júpiter, para vingar a blasfêmia de Licaonte – rei da Arcádia! –, resolve afogar o mundo em águas e

fazer renascer a humanidade a partir desse pio casal. A reconstituição do mundo humano se opera, então, por um interessante processo: os dois devem cobrir a cabeça, soltar as vestes cingidas e jogar por trás das costas os ossos da grande mãe, isto é, as pedras (OVÍDIO 1977: 28). O renascimento – por que não a educação (*Bildung*)? – se faz, em Ovídio, pela pedra e, em Goethe, pelo resto geológico, pela ruína histórica. Tanto na paisagem quanto na cama, tanto com Roma quanto com Amor, o rejuvenescimento de si. “A Antiguidade ainda era recente [*neu*], quando aqueles [homens] felizes viveram!/ Vive feliz, e assim vive o tempo antigo [*Vorzeit*] em ti!”, diz o eu lírico no poema seguinte (GOETHE 2000a: 166).

Nesse percurso, esperamos ter demonstrado algumas das figurações míticas do Tempo na *Viagem à Itália* e em seu duplo erótico-poético, as *Elegias romanas*. Haveria, certamente, muitas outras figuras e temporalidades a serem pesquisadas – como, por exemplo, a Arcádia do subtítulo (*Auch ich in Arkadien!*), seu *memento vivere* bem como seu tempo idílico e a-histórico, a temporalidade das próprias paisagens goethianas, entre outras. São razões de espaço e escopo que nos limitam essa empreitada. Deve ficar claro, porém, que a referência mítica em Goethe é mais do que adereço, mais do que *tópos* – como, por exemplo, para a lírica arcádica de seu século –: é vivência, quase religiosa, como afirma JOST (1974). Mais do que isso: é testemunho de veracidade e fidedignidade da experiência. Como?, pergunta-se o leitor. Resta o verso de OVÍDIO (1977: 30): *Quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?* – Quem haveria de nisso crer, se sua antiguidade não atestasse?

## 6 Conclusão

“Em toda despedida, há um embrião de loucura; devemos nos precaver para não o chocarmos pela reflexão”, escreve GOETHE (2000e: 531) em março de 1788, pouco antes de voltar da Itália. Poderíamos reescrever: em toda conclusão, há um embrião de loucura. Pretender dar fim a um texto é algo perigoso, sempre difícil, como revela a própria trajetória poética de Goethe. Afinal, “quem teria recomposto tão frequentemente quanto ele primeiras versões prontas em igualmente prontas segundas versões, nas quais trabalhara ao longo de anos e décadas?”, pergunta-se KOSELLECK (1993: 31).

Apesar de toda retórica, devemos dar um ponto final. Ainda há, decerto, muito o que se falar sobre temporalidade na *Viagem à Itália* de Goethe, mas consideramos que a

travessia feita no presente artigo foi suficiente para mostrar a extemporaneidade fundamental daquele texto. Seja com relação aos românticos, seja com relação ao *Grand Tour* iluminista, seja em sua visão de *déjà-vu*, seja em sua encenação mítica, a viagem, ou melhor, a *Viagem* do poeta de Weimar não se deixa reduzir a modelos, mas testemunha toda a força individual de seu autor. Um trabalho arqueológico, de minuciosa investigação filológica, só pôde mostrar que há várias camadas temporais de elaboração nesse relato italiano, todas com a particular característica de fazê-lo destoar de uma identidade fixa, de um tempo presente vivido como plenitude ou de uma linearidade teleológica. Há um dinamismo extemporâneo nas diferenças estéticas com relação à sua época, nos retornos e nas circunvoluções que a experiência relatada parece provocar. O monumento restante, se é, por um lado, feito de ruínas, pretende, por outro lado, ser o testemunho de uma individualidade forte (*tüchtig*), tal como a defendeu não só Goethe – e isso demonstram os trabalhos, aqui infelizmente não contemplados, de Carsten ROHDE (2006: 194ss) e Angelika JACOBS (1997: 256) – mas também outro *Zeitenverächter* – para citar o termo de BUBNER (1993: 145): o Friedrich Nietzsche da *Segunda consideração extemporânea* (1874).

Para continuarmos com a ideia de um fim tresloucado e testemunharmos mais uma vez o poder “Crônico” de Goethe, finalizaremos – assim como começamos – com o sempre irônico HEINE (2010: 93): “A dama foi tão benevolente a ponto de me incluir nessa conversa estética e perguntou: ‘Doutor, o que o senhor acha de Goethe?’. Eu, porém, cruzei meus braços no peito, inclinei piamente a cabeça e disse: ‘La illah ill allah, wamohammed rasul allah!’”. Não há deus (*Gott*) fora de Deus, e Maomé (*Goethe*) é seu mensageiro.

## Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 203-258.
- BERGMANN, Günther. *Goethe – der Zeichner und Maler: ein Porträt*. München: Callwey, 1999.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- BIRUS, Hendrik. *Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik*. 2004a. *Goethezeitportal*, 19 jan. 2004. Disponível em: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise\\_birus.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise_birus.pdf)>. Acesso em: 9 maio 2016.
- BIRUS, Hendrik. *Im Gegenwärtigen Vergangnes*. Die Wiederbegegnung des alten mit dem jungen Goethe. 2004b. *Goethezeitportal*, 19 jan. 2004. Disponível em: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus\\_wiederbegegnung.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_wiederbegegnung.pdf)>. Acesso em: 9 maio 2016.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BOYLE, Nicholas. Geschichtsschreibung und Autobiographik bei Goethe (1810-1817). In: KELLER, Werner (Hg.). *Goethe-Jahrbuch*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1993. Bd. 110, p. 163-172.
- BUBNER, Rüdiger. Die Gesetzmäßigkeit der Natur und die Willkür der Menschheitsgeschichte. Goethe vor dem Historismus. In: KELLER, Werner (Hg.). *Goethe-Jahrbuch*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1993. Bd. 110, p. 135-145.
- DESPORTES, Marc. *Paysages en mouvement*. Transport et perception de l'espace. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Paris: Gallimard, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FLORACK-KRÖLL, Christina. Vom Erlebnis „Italien“ zur Veröffentlichung der ‚Italienischen Reise‘. In: GÖRES, Jörn (Hg.). *Goethe in Italien*. Mainz: Philipp von Zabern, 1986. p. 126-132.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: 34, 2014, pp. 33-50.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Briefe*. Weimarer Ausgabe. Bd. 8. Italiänische Reise. August 1786 – Juni 1788. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1890.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Briefe*. Weimarer Ausgabe. Bd. 10. 9. August 1792 – 31. Dezember 1795. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1892.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Briefe*. Weimarer Ausgabe. Bd. 25. 28. Juli 1814 – 21. Mai 1815. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1901.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethes Tagebücher*. Weimarer Ausgabe. Bd. 1. 1775-1787. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1887.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1786-1788*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Autobiographische Schriften I. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. München: DTV, 2000c.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Autobiographische Schriften II. Hamburger Ausgabe. Bd. 10. München: DTV, 2000d.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Autobiographische Schriften III. Hamburger Ausgabe. Bd. 11. München: DTV, 2000e.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Dramatische Dichtungen I. Hamburger Ausgabe. Bd. 3. München: DTV, 2000b.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Gedichte und Epen I. Hamburger Ausgabe. Bd. 1. München: DTV, 2000a.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Naturwissenschaftliche Schriften I. Hamburger Ausgabe. Bd. 13. München: DTV, 2000g.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Naturwissenschaftliche Schriften II. Hamburger Ausgabe. Bd. 14. München: DTV, 2000h.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Schriften zur Kunst und Literatur. Hamburger Ausgabe. Bd. 12. München: DTV, 2000f.
- GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich. *Correspondência*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.
- GÖRNER, Rüdiger. *Grenzen, Schwellen, Übergänge: zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.
- GUARDINI, Romano. *As idades da vida*. O seu significado ético e pedagógico. Tradução de João Câmara Neiva. São Paulo: Quadrante, 1990.
- HEINE, Heinrich. *Die romantische Schule*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- HEINE, Heinrich. *Reisebilder*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.
- JACOBS, Angelika. *Goethe und die Renaissance*. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion. München: Fink, 1997.
- JOST, Dominik. *Deutsche Klassik*. Goethes „Römische Elegien“. Pullach bei München: Dokumentation Saur, Pullach, 1974.
- KAFKA, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt: Fischer, 1992.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*. Estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. Goethes unzeitgemässe Geschichte. In: KELLER, Werner (Hg.). *Goethe-Jahrbuch*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1993. Bd. 110, p. 27-39.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MATUSSEK, Peter. *Goethes Lebens-Erinnerungen*. [s.d.]. Disponível em: <[http://www.peter-matussek.de/Pub/A\\_12.html](http://www.peter-matussek.de/Pub/A_12.html)>. Acesso em: 9 maio 2016.
- MEIER, Albert. *Drei Generationen auf Reisen: Johann Caspar, Johann Wolfgang und August Goethe in Italien*. 2010. Disponível em: <[http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/12048/3\\_x\\_Goethe\\_in\\_Italien.pdf](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/12048/3_x_Goethe_in_Italien.pdf)>. Acesso em: 9 maio 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich W. Unzeitgemäße Betrachtung II. In: \_\_\_\_\_. *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München: DTV; Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- OSTERKAMP, Ernst. *Im Buchstabenbilde*. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler, 1991.
- OVÍDIO. *Metamorphoses*. Books 1-8. Tradução de Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1977.
- ROHDE, Carsten. *Spiegeln und Schweben*. Goethes autobiographisches Schreiben. Göttingen: Wallstein, 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Goethe*. Kunstwerk eines Lebens. München: Carl Hanser, 2013.
- SCHELER, Max. *Wesen und Formen der Sympathie*. Bonn: Friedrich Cohen, 1923.
- SPITZNAGEL, Albert. Déjà-vu-Erlebnisse. Zur Psychologie einer paradoxen „autobiographischen Erfahrung“. In: OESTERLE, Günter. *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. München: Fink, 2003, pp. 43-76.



- TRUNZ, Erich. Kommentar. 2000a. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Gedichte und Epen I. Bd. 1. München: DTV, 2000a.
- TRUNZ, Erich. Kommentar. 2000b. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Autobiographische Schriften I. Bd. 9. München: DTV, 2000c.
- VIERHAUS, Rudolf. Goethe und der Historismus. In: KELLER, Werner (Hg.). *Goethe-Jahrbuch*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1993. Bd. 110, p. 105-114.
- VON EINEM, Herbert. Kommentar. 2000a. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Autobiographische Schriften III. Bd. 11. München: DTV, 2000e.
- VON EINEM, Herbert. Kommentar. 2000b. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Schriften zur Kunst und Literatur. Bd. 12. München: DTV, 2000f.
- WALDENFELS, Bernhard. *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*. Modi leibhaftiger Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.
- WELLBERY, David. Morfismos do corpo fantasmático: "Os sofrimentos do jovem Werther" de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Neo-retórica e desconstrução*. Tradução de Angela Melim e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 119-151.

*Recebido em 4 de maio de 2017*

*Aceito em 9 de julho de 2017*

# La crítica de Friedrich Schlegel a las concepciones naturalistas de la representación artística

Friedrich Schlegel's critique of the naturalistic conceptions of artistic representation

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372032114>

María Verónica Galfione<sup>1</sup>

**Abstract:** In the present work we try to reconstruct the critique of Friedrich Schlegel to the aesthetic conception of the young Herder. From the analysis of these critique we try to show that the schlegelian distinction between an "objective poetry" and another one of "interesting" character was not oriented to guarantee the radical condemnation of the modern art but rather to question Herder's commitment with a Naturalistic conception of artistic beauty. Schlegel discovered here a continuity between the two opposing positions in the *Querelle* and derived from this common element the inability of both positions to recreate an objective art. As we shall see at the end of these pages, Schlegel considered that the reestablishment of poetic objectivity in the modern world could only be achieved by means of a radicalization of the very subjectivist tendencies; That is, by means of an aesthetic theory that would consistently assume the need for a reflexive mediation of the totality of the poetic elements.

**Keywords:** Friedrich Schlegel; objective poetry; interesting poetry

**Resumen:** En el presente trabajo procuramos reconstruir las críticas que realiza Friedrich Schlegel a la concepción estética del joven Herder. A partir del análisis de dichas críticas se intentará demostrar que la distinción schlegeliana entre una "poesía objetiva" y otra de carácter "interesante" no se hallaba orientada a garantizar la condena radical del arte moderno sino más bien a cuestionar el compromiso de Herder con una concepción naturalista de la belleza artística. Schlegel descubría en este punto un momento de continuidad entre las dos posiciones enfrentadas en la *Querelle* entre los antiguos y los modernos y hacía derivar de este elemento común la incapacidad de ambas posturas para recrear un arte de carácter objetivo. Como veremos hacia el final de estas páginas, Schlegel consideraba que el restablecimiento de la objetividad poética en el marco de las nuevas condiciones que imponía la modernidad solo podía lograrse por medio de la propia radicalización de las tendencias subjetivistas; es decir, por medio de una teoría estética que asumiera de manera consecuente la necesidad de una mediación reflexiva de la totalidad de los elementos poéticos.

**Palabras clave:** Friedrich Schlegel; poesía objetiva; poesía interesante

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Humanidades, Pab. Agustín Tosco, primer piso, Ciudad Universitaria, Córdoba, 5000, Argentina. E-mail: [veronicagalfione@yahoo.com.ar](mailto:veronicagalfione@yahoo.com.ar)

# 1 Introducción

En *Sobre el estudio de la poesía griega* Friedrich Schlegel introduce el par conceptual “poesía objetiva” y “poesía interesante” para caracterizar la diferencia que existía entre la poesía antigua y la poesía moderna, respectivamente (SCHLEGEL 1979: 215). La primera forma poética es presentada por Schlegel como el correlato objetivo de la concepción kantiana del juicio estético de lo bello. En este sentido, Schlegel sostiene que la poesía objetiva no conoce “ningún interés” ni tiene “ninguna pretensión de realidad” (SCHLEGEL 1979: 211);<sup>2</sup> ella es “libre juego sin un objetivo determinado” (SCHLEGEL 1989: 241-242). La poesía objetiva, agrega Schlegel, no se halla atada a la realidad sino más bien a las leyes de “la posibilidad interna”. Ella “no tiene permitido contradecirse y debe coincidir plenamente consigo misma”. De forma similar a Karl Philipp Moritz, Schlegel señala que la poesía objetiva es “completamente carente de fines y, sin embargo, conforme a fin de una manera incondicional” (SCHLEGEL 1979: 291s).

La poesía moderna se halla signada, en cambio, por la falta completa de autonomía, esto es, por su dependencia con respecto a un interés de carácter filosófico o, en términos estético-efectuales, por el predominio del entendimiento por sobre las demás facultades del ánimo. Lo interesante es aquello que no place en la apariencia y por sí mismo sino más allá de ella y en función de un “interés en la realidad del ideal” (SCHLEGEL 1979: 211) que introduce la subjetividad del artista:

Es interesante todo individuo original que tenga una cantidad más grande de contenido intelectual o de energía poética. Un contenido más grande, digo de manera intencional. Pues se trata de una cantidad más grande que la que ya posee el individuo receptor. Pues lo interesante exige una receptividad individual, incluso a veces un estado de ánimo momentáneo de la misma (SCHLEGEL 1979: 252s).

De manera tal que, a diferencia de lo que sucedía en el caso de la poesía de carácter objetivo, donde la expresión de las intenciones del poeta y el estado de ánimo del receptor quedaban subordinados a la configuración del todo, en la poesía moderna alcanzan preeminencia los rasgos individuales y los intereses personales. El arte moderno, sostiene Schlegel en este sentido, “ni siquiera tiene pretensiones de

---

<sup>2</sup> Salvo allí donde sea consignada en las referencias bibliográficas la versión española de los textos, todas las traducciones de lengua extranjera pertenecen a la autora del artículo.

objetividad... su ideal es lo interesante, esto es, la fuerza estética subjetiva” (1979: 208).

Diversos autores han interpretado la distinción schlegeliana entre una poesía bella u objetiva y otra de carácter interesante, en términos de una reivindicación del arte antiguo.<sup>3</sup> Esto resulta evidente en el caso de Hans Robert JAUB (1970: 67-196), Arthur LOVEJOY (1916: 385-596; 1917: 65-77) y Hans EICHNER (1985: 23s), por citar tan solo algunos de los intérpretes más importantes del pensamiento de Schlegel. Así, mientras Jaub interpreta la posición de Schlegel en términos de una *grecomanía*, contraria al arte moderno (JAUB 1970: 69s), Eichner sostiene de una manera contundente que:

[...] no se puede dudar [...] ni de que Schlegel defiende en 1795, en el ensayo *Sobre el estudio*, un punto de vista clasicista ni de que su teoría literaria se transforme radicalmente en los próximos dos años y pueda ser denominada como romántica a partir de 1797 (EICHNER 1983: 23).

Sin embargo, existen diversos elementos que permiten cuestionar las lecturas que identifican al joven Schlegel con el bando de los *anciens*. En este sentido, no solo resulta importante tomar en consideración el cuestionamiento explícito que realiza Schlegel del imperativo winckelmanniano de una imitación de los antiguos, sino también sus críticas a la propuesta anticlasicista de Herder y el *Sturm und Drang*. Un análisis detenido de estas últimas permitiría demostrar que el objetivo del ensayo de Schlegel no es rechazar el arte moderno sino condenar la concepción naturalista de la belleza artística que se encontraba en la base de las dos posiciones que se enfrentaban en la *Querelle*. Desde su perspectiva, la referencia común al naturalismo explicaría la incapacidad tanto de antiguos como modernos para recrear un arte de carácter objetivo en el marco de las condiciones que imponía la modernidad.

En el presente trabajo procuramos reconstruir las críticas de Schlegel a la concepción estética del joven Herder e inferir, a partir de ellas, la posición schlegeliana con respecto a las posibilidades y a los límites de las formas artísticas contemporáneas. Como veremos, Schlegel considera que un posicionamiento adecuado frente a los desafíos que impone la impronta subjetivista del arte moderno solo puede lograrse por medio de una radicalización de las propias tendencias subjetivistas; es decir, por medio

---

<sup>3</sup> Se trata de una afirmación que reproduce en buena medida el juicio de Friedrich Schiller, quien había ridiculizado la postura de *Sobre el estudio de la poesía griega* en una de sus *Xenien* al calificarla de *Graecomanía*. “A penas nos ha abandonado la fiebre de la galomanía/ y ya estalla una fiebre todavía más violenta, la de la grecomanía” (SCHILLER 1962: 292).

de una teoría estética que asuma de manera consecuente la necesidad de una mediación reflexiva de la totalidad de los elementos poéticos.<sup>4</sup>Según sostenemos, este sería el motivo por el cual sus críticas se dirigirían de una manera prioritaria hacia la perspectiva del *Sturm und Drang*. Dicho en pocas palabras, esta última representaría un peligro mayor que la posición de Winckelmann para el desarrollo del arte moderno, en la medida en que abrazaría una concepción limitada de la subjetividad que intentaría presentarse como una imagen consumada de la totalidad.

## 2 Antiguos y modernos

Como ya mencionamos, *Sobre el estudio de la poesía griega* coloca a la poesía antigua en las antípodas de la tendencia subjetiva del arte moderno. No obstante, la caracterización schlegeliana de la poesía antigua en términos de poesía objetiva no reproduce los lineamientos classicistas, ni se halla orientada a garantizar una condena unilateral de las formas artísticas modernas. Lo que Schlegel se propone en este ensayo es discutir, más bien, los dos tipos de respuestas que había recibido el problema del subjetivismo del arte moderno; esto es, la de Winckelmann, que aspiraba a recrear el arte antiguo, y la del joven Herder, que defendía la especificidad y el valor de las formas poéticas de carácter no clásico.

Las críticas a la concepción winckelmanniana del arte antiguo y a su proyecto de una revitalización del mismo en el marco de la modernidad son desarrolladas por Schlegel en algunos textos menores contemporáneos a *Sobre el estudio de la poesía griega*. Entre ellos, resulta de particular interés para nosotros un ensayo de 1794 que lleva por título *Sobre los límites de la belleza* (SCHLEGEL 1979: 34-44).<sup>5</sup>Schlegel

---

<sup>4</sup> En este sentido, nuestro trabajo se opone a aquellas lecturas que interpretan el tránsito de Schlegel hacia el romanticismo en términos de una inversión valorativa del concepto de lo “interesante”. Esta tendencia reproduce la tesis hegeliana acerca del carácter subjetivo de la ironía romántica (Cf. HEGEL 1999: 211; 1979: 415; 2000: 77). De hecho, si entendemos el pensamiento romántico estético como el resultado de la revalorización de “la fuerza subjetiva negada”, que había sido denigrada en *Sobre el estudio de la poesía griega*, asumimos que lo que se encuentra en el centro del pensamiento romántico de Schlegel es la personalidad del artista y la posibilidad de quebrar la norma estética en función del ingenio subjetivo. Así lo interpreta Jauß en el marco de la discusión: “Die Ästhetik der Schönen Künste als Grenzphänomen” (1968: 715). Desde nuestra perspectiva, en cambio, el concepto de poesía romántica se halla orientado a repensar la posibilidad de una poesía de carácter objetivo en el marco de las condiciones “subjetivas” que imponía la modernidad. En este sentido, se orienta el trabajo de Heinz-Dieter WEBER (1973).

<sup>5</sup> Se trata de un texto que fue escrito durante el año 1794 y publicado en mayo de 1795 en el *Teutscher Merkur* de Wieland. Antes de eso, el texto había sido rechazado por Schiller.

asumeen dicho texto las críticas herderianas al modelo clasicista y hace referencia, en tal sentido, a la falta de sentido histórico que evidenciaría la resolución de la *Querelle* en favor de los antiguos. Sin embargo, a diferencia de Herder, Schlegel no se encuentra dispuesto a remitir la condena de la poesía moderna al exceso de teoría de la perspectiva winckelmanniana.<sup>6</sup> Desde su punto de vista, el problema de la concepción clasicista de Winckelmann radicaría más bien en su caracterización de la belleza artística en términos de una naturaleza perdida.<sup>7</sup>

Para Schlegel, esta caracterización de la bellezaintroduce un doble dogmatismo en el terreno artístico. No solo sujeta al arte moderno a un modelo externo, sino que supone la subordinación de la reflexión estética a intereses de orden formativo.<sup>8</sup> Frente al énfasis winckelmanniano en la necesidad de mantener vivo el recuerdo de una naturaleza perdida, Schlegel remarca en “Über die Grenzen des Schönen” el estatuto autónomo y productivo de la creación poética:<sup>9</sup>

Si el arte no tuviera su propia legalidad, si fuera solo naturaleza, entonces ella sería tan solo un débil recurso de la vejez. A quien no se le haya privado completamente aún de toda juventud y fuerzas, correría hacia la verdad y dejaría a los ancianos revitalizarse junto a esas momias de la vida y a los débiles deleitarse en esas sombras sin esencia (SCHLEGEL 1979: 38).

La postura contraria a la del clasicismo winckelmanniano se halla representada por Herder, quien condena la falta de vitalidad de la estética del clasicismo y promueve la

<sup>6</sup> Según había señalado Herder, la historia del arte antiguo de Winckelmann era “más sistema de lo que podía serlo una historia” (HERDER 1984: 224).

<sup>7</sup> Recordemos aquí que Winckelmann había descubierto en la imitación de los antiguos la única vía posible para garantizar la grandeza de lo moderno (WINCKELMANN 1969: 4). Esta propuesta se hallaba fundada en una concepción del tiempo histórico que, lejos de atribuirle a este la capacidad de producir *algo nuevo*, lo convertía en la causa de la corrupción de las formas naturales. Desde la perspectiva de Winckelmann, la degeneración de la naturaleza, que había tenido lugar desde la crisis del mundo antiguo, obligaba a los artistas modernos a concentrarse en las obras de la Antigüedad. Para él, estas conservaban vivo el recuerdo de una perfección natural que, de otro modo, hubiese resultado completamente inaccesible para el artista moderno (ASSUNTO 1990: 79; GALFIONE 2012: 165-190).

<sup>8</sup> Winckelmann le atribuía un valor formativo a la propia forma sensible del arte antiguo. Desde su perspectiva, “los conceptos de todo, de perfección, en la naturaleza de la antigüedad” hacían más visibles el carácter fragmentado de la naturaleza moderna (WINCKELMANN 1964: 12). En este sentido, podría decirse que tanto el interés de Winckelmann por el estudio del arte antiguo como la máxima de la imitación de los antiguos respondían a motivaciones de naturaleza formativa. En tanto las formas artísticas del mundo griego eran “simples e ininterrumpidas, y en la unidad múltiples, justamente en la medida en que eran armónicas” (WINCKELMANN 1964: 130), el estudio y el goce de las mismas permitía restablecer el equilibrio entre aquellas fuerzas espirituales que habían sido disociadas por medio del proceso moderno de especialización.

<sup>9</sup> Al respecto, Schlegel sostenía en *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer*: “la mayoría de los amigos de los antiguos compran su conocimiento de los mismos con un completo desconocimiento y un ciego desmerecimiento de los modernos: no ven en su tiempo más que ruinas de humanidad destruida y su vida completa es como una elegía junto a la urna del pasado” (SCHLEGEL 1979: 625).

inversión de la relación clasicista entre arte y naturaleza a los fines de transformar a la naturaleza misma en una entidad de carácter productivo. De esta forma, Herder procura dar cuenta del momento de espontaneidad que se encuentra presente en la creación artística y que es anulado por Winckelmann por medio de la referencia al ideal de la belleza antigua (HERDER 1892: 465s).<sup>10</sup> Sin embargo, tampoco la postura de Herder resulta satisfactoria para Schlegel. Para este, además de responder a una lógica de carácter compensatorio, la perspectiva de Herder se opondría a la posibilidad de un abordaje reflexivo de la representación artística.

La primera crítica de Schlegel apunta a desenmascarar aquella imagen por medio de la cual Herder procura presentar a la estética del *Sturm und Drang* como un modelo alternativo frente al tipo de respuesta que había ofrecido la estética ilustrada ante la crisis de legitimación ontológica del concepto de belleza; esto es, frente al viraje de la misma hacia una perspectiva estético-efectual y la vinculación de la problemática estética con intereses de carácter comunicativo. Dicho brevemente, Herder acuerda con la estética ilustrada acerca de la necesidad de liberar a la creación artística de las regulaciones artificiales de la estética neoclásica. No obstante, desde su perspectiva, la sustitución de las reglas poéticas por el análisis de los efectos de las obras en el plano de recepción, que proponen las estéticas ilustradas, subordina los intereses estéticos a principios de naturaleza formativa. Por este mismo motivo, Herder se posiciona de una manera ambivalente frente a la naciente ciencia de la estética. Para él, el surgimiento de la nueva disciplina pone fin a la subordinación del ámbito artístico a la concepción limitada de los fenómenos naturales que suponía el modelo mimético de la estética racionalista. Sin embargo, la identificación de la belleza con la esfera del conocimiento sensible, que establece Alexander Gottlieb Baumgarten, también se presenta como el punto culminante del proceso de desnaturalización de la belleza artística que había tenido su origen con el clasicismo francés (HERDER 1899: 178s).

Frente a estas perspectivas, el objetivo del *Sturm und Drang* consistiría en restablecer el vínculo existente entre el arte y la naturaleza. A tales efectos, Herder reemplazaría el principio clásico de la imitación por medio de la postulación de una conexión inmediata entre la fuerza creativa del artista y la fuerza generativa natural. De

---

<sup>10</sup> Además de reconocer los méritos de la obra de Winckelmann, Herder critica en este texto su negación del origen oriental de la mitología y el arte antiguo, por una parte, y la atribución de un carácter modélico a las formas históricas de este último, por la otra.

manera tal que el sentimiento creador, liberado de las reglas abstractas de la poética clásica y de toda instancia reflexiva, se presentaría como el vehículo adecuado para la expresión de los poderes naturales y la producción de obras de carácter original.<sup>11</sup>

Schlegel comparte en buena medida la perspectiva crítica del *Sturm und Drang* acerca de la cultura moderna. En este sentido, resulta llamativa su denuncia de la escisión entre la vida y el arte que se produce, por una parte, a partir de la identificación moderna de la naturaleza con un orden de carácter mecánico-causal y, por la otra, a partir de la formalización de la dimensión artística. Al respecto, Schlegel señala en *Über die Grenzen des Schönen*:

Por medio del arte solo se transforma el hombre en una forma vacía, por medio de la sola naturaleza se transforma en un ser salvaje y desalmado. Es una imagen lastimosa, ver amontonado un tesoro del arte más perfecto y extraordinario como una colección común de cosas costosas. Sin consuelo e inmenso se presenta el hueco delante de nosotros: el hombre está desgarrado, la vida y el arte están separadas (SCHLEGEL1979: 36).

De igual modo, Schlegel se muestra contrario a la instrumentación de la esfera estética a la que da cabida el proyecto educativo de la estética ilustrada. En este sentido indica el autor:

El goce debe ser libre, no puede ser medio para un fin. Goce con intenciones ulteriores sería negocio y no goce. Necesitar lo santo significa profanarlo, pero lo bello es santo. Ustedes pueden formar un entendimiento por medio de las representaciones, a las costumbres por medio de las bellezas, el arte puede volverse materia para el pensador, pero el gusto no gana nada con eso (SCHLEGEL1979: 37-38).

Sin embargo, Schlegel hace extensiva esta última crítica a la propia perspectiva del joven Herder. Desde su punto de vista, la apelación a la pura inmediatez del sentimiento creativo también se halla determinada por una lógica de carácter instrumental. Por cierto, el objetivo de Herder no consiste en garantizar la eficacia de la formación moral o ciudadana, como sucedía en el caso de Johann Christoph Gottsched o incluso en el de Gotthold Ephraim Lessing; pero sí en compensar aquellas pérdidas que había ocasionado el reciente proceso de modernización.<sup>12</sup> El artista es, en este sentido, un salvaje en

---

<sup>11</sup> El concepto de naturaleza que introducían en este punto las nuevas tendencias estéticas refleja las transformaciones que habían tenido lugar en el ámbito de las ciencias naturales desde mediados del siglo XVIII. En términos generales, podría decirse que las nuevas teorías de la generación procuran dar cuenta del carácter dinámico de los procesos evolutivos naturales y dejan de lado, por ello mismo, la teoría moderna de la preformación (PROSS1999: 187-226).

<sup>12</sup> En este sentido, lo interesante se vinculaba con lo *naif* en tanto ambos se hallaban determinados por la inclinación hacia el objeto (Cf. MENNEMEIER 1971: 113).



medio de los hombres civilizados, ya que, a diferencia de estos, aún se halla en condiciones de liberarse de las mediaciones reflexivas y de revitalizar aquellas fuerzas naturales que habían sido oprimidas por el avance de la civilización.

Según lo entiende Schlegel, la vinculación de la esfera estética con objetivos de carácter emotivo-psicológico, que propone el Herder del *Sturm und Drang*, se vería reflejada en su menosprecio por las perspectivas estéticas de corte especulativo, por una parte, y por los aspectos formales de la representación artística, por la otra. Así, en una carta del 28 de agosto de 1793, Schlegel le reprocha a su hermano, fuertemente influenciado por el *Sturm und Drang*, el hecho de que sus juicios estéticos “no admitan ninguna prueba, tales como conceptos o proposiciones generales”, y sean “cosa del sentimiento, que siempre tiene su particularidad” (SCHLEGEL 1987: 135).

### 3 La figura de Hamlet

En este contexto problemático es posible comprender la focalización de Schlegel en Shakespeare, el poeta emblemático del *Sturm und Drang*, y el desplazamiento del mismo con respecto a la figura de Goethe. Según permite constatarlo su correspondencia, el primer contacto de Schlegel con *Hamlet* se produce durante el año 1791. Ya en ese momento, Schlegel se siente desconcertado por la disociación entre la fuerza subjetiva y la objetivación estética que se evidencia en la obra de Shakespeare y vislumbra la posibilidad de escribir un tratado sobre la misma (SCHLEGEL 1987: 30). En una carta del 19 de junio de 1793 dirigida a su hermano August, Schlegel se refiere a la figura de Hamlet en los siguientes términos: “Lo más interior de su ser es un nada horrenda, desprecio del mundo y de sí mismo. Este es el espíritu de la poesía, todo lo demás solo carne, envoltura” (SCHLEGEL 1987: 105).

Por cierto, no se trata de un juicio abiertamente positivo sobre la obra del poeta inglés. Sin embargo, la desconfianza de Schlegel frente al teatro de Shakespeare no se desprende del hecho de que este violase las reglas poéticas clásicas. Algunos años más tarde, Schlegel se referiría a este punto en los siguientes términos: “el juicio habitual, según el cual la incorrección de Shakespeare pecaría contra las reglas del arte es, por decir poco, muy apresurado, en la medida en que no existe aún ninguna teoría objetiva” (SCHLEGEL 1979: 314).

Desde nuestra perspectiva, la ambigua posición que asume Schlegel ante la obra shakesperiana solo puede ser comprendida en la medida en que se tenga en cuenta el tipo de recepción de la misma que había realizado el movimiento del *Sturm und Drang*. Entre las diversas intervenciones intelectuales que hicieron posible la consolidación de la nueva interpretación de Shakespeare, es importante mencionar la caracterización del poeta inglés que ofrece Herder en su artículo de 1773. Dicha caracterización resulta particularmente significativa porque Herder no se limita a remitir la obra shakesperiana a la subjetividad creativa del autor sino que conecta esta última con la acción de una fuerza de carácter natural.

En este sentido, sería posible afirmar que el acercamiento herderiano a la obra de Shakespeare se halla orientado a garantizar la fundamentación ontológica del momento productivo de la creación poética. De manera tal que el creador individual se presenta como un mediador entre el ámbito de la contingencia histórica y la acción de una fuerza natural eternamente productiva. El poeta es, en otras palabras, un “mortal dotado de fuerza divina”, un “creador del mundo y de la historia” o un “intérprete [*Dolmetscher*] de la naturaleza en todas sus lenguas” (HERDER 1984: 535, 536, 546),<sup>13</sup> en la medida en que hace posible la emergencia de nuevas creaturas naturales.

Como lo ponen en evidencia sus reiteradas menciones a la figura de Hamlet, Schlegel reconoce tanto como Herder la centralidad de la obra de Shakespeare para el desarrollo de la poesía moderna. Sin embargo, el joven filósofo no se halla dispuesto a interpretar a Shakespeare a partir del modelo de una naturaleza productiva ni a caracterizar su obra por medio del concepto de organicidad, como sugiere Herder. Más aun, para el futuro teórico del romanticismo alemán, la obra shakesperiana debe ser definida a partir de su particularidad y por su carácter absolutamente fragmentario.

Sin embargo, Schlegel no busca condenar las deficiencias formales de la obra de Shakespeare, sino reinterpretarlas desde una perspectiva histórico-filosófica. Considerada desde esta óptica, la poesía shakesperiana representa el punto culminante de la disociación de las fuerzas constitutivas del ánimo a la que había conducido la

---

<sup>13</sup> El determinismo naturalista que se escondía detrás de estas expresiones se pone de manifiesto en el siguiente pasaje *Ideas*: “Shakespeare no fue Sófocles, Milton no fue Homero, Bolingbroke no fue Pericles; pero, en su tipo y en su lugar, ellos fueron lo que aquellos habían sido en los suyos. Por lo tanto, cada uno aspira a ser en su lugar lo que, según el curso de las cosas, puede ser. Esto debe ser y es imposible para él ser una cosa distinta” (HERDER 1965: 149).

emergencia del principio moderno de la subjetividad (SCHLEGEL 1967: 15).<sup>14</sup> A esto último se refiere Schlegel al señalar, en una carta de 1791, que “el modo de pensar de Hamlet” constituye el centro espiritual de la obra, en la medida en que esta coloca la aspiración hamletiana a una unidad incondicionada por encima de todo lo existente. Las consecuencias de esta disposición anímica son señaladas por Schlegel en su reseña del texto de August Schlegel, “Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister (im vierten Stück)”, publicado en la revista *Las Horas*. Allí Friedrich Schlegel afirma que Hamlet: “había perdido los hilos por medio de los cuales se enlaza lo infinito con lo finito y se puede establecer un acuerdo entre aquello que debe ser y lo que es” (1987: 30).

En este contexto, el carácter fragmentario de la obra poética se presenta como el correlato formal de la grandeza espiritual del héroe, mientras que la “disonancia colosal” que produce el encuentro de este último con el mundo prosaico de los mortales refleja la preeminencia moderna del principio subjetivo. La grandeza del entendimiento de Hamlet, señala Schlegel en una carta a su hermano, es la única responsable de la muerte interior del héroe. “Si fuera menos grande”, afirma el autor, “sería efectivamente un héroe”, puesto que la pureza de su alma no se vería amenazada por el peligro de la acción.

No obstante, este movimiento no solo se registra en el caso de los personajes sino que también lleva al poeta a rechazar toda posible configuración de carácter determinado a los fines de no ver cercenada su vasta interioridad.<sup>15</sup> En ambos casos, sin embargo, el noble objetivo de garantizar el libre desarrollo del individuo singular tendría como resultado, según Schlegel, el recrudescimiento de las fuerzas exteriores y la postración del héroe y del genio poético frente al poder acrecentado de las condiciones objetivas.<sup>16</sup> En términos más concretos, sería posible decir que, así como la incapacidad

---

<sup>14</sup> En *Sobre el Estudio...* Schlegel se refiere a Hamlet en términos similares: “Su espíritu (el de Hamlet) se separa, desgarrado en direcciones opuestas como en el caballete de tortura.” (1979: 247).

<sup>15</sup> Schlegel introduce así el argumento del alma bella. Este argumento sería utilizado luego por el propio Schlegel para criticar “el peligroso indiferentismo contra todas las formas” que descubriría en la obra de Jacobi. En su reseña del *Woldemar*, Schlegel calificará al misticismo jacobiano de “enemigo de las leyes” (SCHLEGEL 1965: 279). Curiosamente, algunos años más tarde, Hegel empleará este mismo argumento en contra del propio Schlegel. En los fragmentos correspondientes a los “Años de aprendizaje filosófico”, Schlegel señala: “Pero cuando se pregunta así por la verdad, se calla la naturaleza; y para instintos semejantes, para una prueba tan dura, no es nada el mundo, pues nuestra frágil existencia no puede conseguir nada que satisficiera nuestras exigencias divinas” (SCHLEGEL 1987: 105).

<sup>16</sup> En otro sentido interpreta Rene Wellek la relación de Schlegel con Shakespeare. Según sostiene este autor, todos aquellos elementos de la obra de Shakespeare que Schlegel caracterizaba negativamente

de Hamlet para enfrentarse con su destino conduce “el suicidio del espíritu libre” (SCHLEGEL 1987: 98), la grandeza creativa del poeta solo puede tener como resultado la imperfección formal de la obra efectivamente producida. Esto es, la obra shakespeariana carece de cierre desde el punto de vista formal, pues la ausencia de toda acción convierte a la caída del héroe en un suceso de carácter arbitrario, en vez de hacer de él un castigo justo por un delito verdaderamente cometido (SCHLEGEL 1987: 136).<sup>17</sup>

## 4 La *Manier*

En *Sobre el estudio de la poesía griega*, Schlegel se sirve del concepto de *Manier* a los fines de enfatizar el carácter subjetivo de la representación shakespeariana y de poner en evidencia, a su vez, el momento de pasividad que se halla contenido en la liberación de la potencia creativa del autor. En lo que respecta al primer punto, es conveniente recordar que el término *Manier* había sido utilizado por Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* a los fines de caracterizar a aquellos artistas exagerados que pretendían alejarse de los imitadores sin poseer el talento para convertirse en auténticos creadores.

El amaneramiento es una especie de remedo, a saber, de la mera peculiaridad (originalidad) en general, a objeto de alejarse en todo lo posible de los imitadores, sin poseer, no obstante, el talento para ser en tal caso ejemplar a la vez... Lo ostentoso (preciosista), lo alambicado y afectado sin más fin que distinguirse de lo común (aunque sin espíritu), son parecidos al comportamiento de aquel de quien se dice que se escucha hablar o que se para y anda como si estuviese sobre un tablado, para ser admirado con la boca abierta, cosa que siempre delata a un chapucero (KANT 1991: 227).

Las connotaciones negativas de este concepto son matizadas por Goethe en su ensayo de 1789, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. En este trabajo, Goethe no desacredita completamente la *Manieren* tanto creación extravagante –“No necesitamos

---

durante su período clásico serían valorados positivamente durante su etapa romántica (WELLEK 1981: 13ss; Cf. BRÄUTIGEM 1976: 323s).

<sup>17</sup> En este punto, Schlegel parece tomar los mismos criterios del drama burgués que había enunciado Lessing algunos años antes. Sin embargo, para Schlegel el crudo azar ya no constituye la única alternativa frente al recurso literario del castigo justo. Como lo pone en evidencia el caso de Hamlet, también es posible derivar el completo desarrollo de la obra del alma del héroe. A esto se refiere Schlegel en una carta de junio de 1793: “Las ansias de vengar a su padre, la indignación con su madre, es solo la ocasión para la interna ruina de Hamlet, el fundamento de todo yace en él mismo, en el exceso de su entendimiento (o quizás más, en la falsa dirección del mismo, y en la escasez de una fuerza proporcional de la razón) y el tema mismo, desesperación, hace imposible un verdadero final” (1987: 105). En *Sobre el estudio*, Schlegel no hace referencia, sin embargo, a la posibilidad de una objetividad ganada por medios artificiales. Según es posible suponer, pesa en este punto el interés schlegeliano por cuestionar el posicionamiento del *Sturm und Drang* frente al arte moderno.

repetir aquí que tomamos la palabra *Manier* en un sentido elevado y respetable, que, por lo tanto, los artistas que, según nuestra opinión, caen en el círculo del manierismo, no tienen motivo para quejarse por ello” (GOETHE 1985: 82)– sino que pone en evidencia, más bien, algunas de las consecuencias paradójicas a las que da lugar la pretensión moderna de restituir un trato *espontáneo* con el material poético. De lo que se trata para Goethe es de mostrar el talante subjetivo de las obras manieristas al presentarlas como el resultado de la combinación arbitraria de acontecimientos externos, que realiza el artista en función de sus necesidades expresivas. A los fines de explicar el concepto de *Manier*, Goethe sugiere pensar en aquellos paisajes, en los cuales “una multiplicidad de objetos pequeños subordinados” es resumida en una “expresión general”. Allí habla el autor, señala Goethe, en lugar de los objetos (GOETHE 1985: 82; SZONDI 1974: 69).

A esta misma tendencia del arte moderno se refiere Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega* al mencionar el carácter manierista de la representación shakesperiana:

Su representación no es nunca objetiva, sino completamente manierista... Por *Manier* entiendo, en el ámbito artístico, una dirección individual del espíritu y un talante individual de la sensibilidad que se exteriorizan en representaciones que serían idealistas (SCHLEGEL 1979: 251s).

De este modo, Schlegel explota las connotaciones subjetivistas del concepto goethiano de *Manier* a los fines de cuestionar la interpretación herderiana de la obra de Shakespeare como “totalidad viviente” o “creación verdadera y original.”<sup>18</sup> Lejos de restituir el vínculo con una presunta naturaleza perdida, lo que pondría en evidencia su obra sería más bien una notable falta de generalidad. Ella no se apartaría de la dirección general de la poesía moderna, como pretendía el *Sturm und Drang*, sino que, al igual que esta, viviría de la enfatización unilateral de lo característico y lo individual.

---

<sup>18</sup> En *Sobre el estudio*, el término *manierista* parece ser utilizado en un sentido similar al concepto de lo interesante. Schlegel ponía en evidencia esta equivalencia al afirmar que Goethe “está en el centro entre lo interesante y lo bello, entre lo amanerado y lo objetivo...” (SCHLEGEL 1979: 261) La identificación de lo manierista con lo subjetivo y del estilo con lo objetivo aparecía ya en Körner (SCHILLER; KÖRNER 1973:225s). Sobre el papel de mediador jugado por Körner en la relación Goethe-Schlegel en torno a los conceptos de estilo y *Manier*, se puede consultar el trabajo de O. Walzel (1914: 44s). En una carta de Schlegel del 13 de noviembre de 1793, el manierismo es identificado, por otra parte, con la presencia de *Stelle* o topos (SCHLEGEL 1987: 155). Aquí emerge el sentido de *Manier* como trabajo rutinario y mecánico de los epígonos, que había aparecido ya en el siglo XVII (LINK-HERR 2010: 809s). Quizás sea posible interpretar que lo que le molesta tanto a Schlegel en este punto, o lo que convierte a los *Stellen* en elementos manieristas, es su transformación en cliché tras la crisis de la tradición.

## 5 El problema de una poesía nacional

Pero la apelación de Schlegel al concepto de *Manier* también se halla orientada a cuestionar el presunto carácter popular que Herder le atribuía a la obra de Shakespeare. Esto último resulta particularmente significativo si se tiene en cuenta la centralidad que adquiere en Alemania, hacia fines del siglo XVIII, la discusión acerca de la posibilidad de una poesía nacional.<sup>19</sup> La tensión en la que se encuentra el menosprecio por la elaboración formal, por una parte, y la pretensión de promover una poesía nacional, por la otra, espuesta en evidencia por primera vez por Schlegel durante el debate de 1791 en torno a los poemas de Gottfried August Bürger.<sup>20</sup>

El joven Schlegel advierte allí que la mera liberación de las formas artificiales de la teoría clasicista no basta para generar una poesía auténticamente nacional. Esta conclusión se sigue en buena medida de la propia negativa de Schlegel a admitir la interpretación naturalista de la creación poética que propone el *Sturm und Drang*. Como ya mencionamos, la fuerza poética de Shakespeare no es para Schlegel manifestación mundana de una plasticidad originaria, sino más bien expresión de un individuo desgarrado. Por este motivo, la mera apelación a aquella solo puede conducir a incrementar el estado de fragmentación que se pretende superar. En este punto, el futuro pensador romántico llega a defender una opinión contraria a la que sostiene su hermano en su apología de Bürger frente a los ataques de Schiller.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Schlegel criticaría explícitamente la interpretación de Shakespeare como poeta popular. A esto se refiere en el siguiente pasaje de una carta dirigida a su hermano y fechada el 19 de junio de 1793: “Solo para quien lo comprenda, se correrán aquellos a un segundo plano; para quien no se sumerja completamente en Hamlet, aquellos se adelantan más y el todo se presentará como una banalidad” (SCHLEGEL 1987: 105).

<sup>20</sup> El 15 y 17 de enero de 1791, Schiller publica una dura crítica de la *Akademie der schönen Redekünste* de Gottfried August Bürger en *Allgemeine Litteratur – Zeitung* de Jena. Esta reseña, que lleva por título *Rezension über Bürgers Gedichte*, se halla orientada a atribuirle a Bürger todos los errores del *Idealisierungskunst* y a achacar a la obra su absoluta falta de buen gusto. La postura de Bürger podría ser resumida en las siguientes palabras: “Toda poesía debe ser popular, pues tal es el sello de su perfección”. (BÜRGER 1987: 730). En su correspondencia con August, Friedrich se muestra favorable a la reseña de Schiller y sostiene en este sentido que: “el conocido juicio de Schiller me parece indescriptiblemente verdadero en lo que atañe a la vulgaridad y egomanía. Te confieso que no entiendo qué es lo que encuentras bello o grande en su obra” (SCHLEGEL 1987: 155).

<sup>21</sup> “¿Contra lo que yo he escrito últimamente, me hablas en tono de reproche de idiosincrasias? ¿Ustedes, que odian a la razón y desprecian el pensar, que endiosan a la naturaleza todopoderosa si ella está cuidadosamente purificada de todas las virtudes, que creen en las revelaciones de vuestros corazones y que tienen una doctrina que consiste en una autoactividad sublime? Yo soy sin embargo solo un pobre lacayo, mi autoactividad no va más allá del derecho y la belleza, ella no se avergüenza de obedecer a la sabiduría.” (SCHLEGEL 1987: 135) “¿a qué llaman ustedes naturaleza? ¿Quizás a todas las cosas singulares, tales como existen? ¿O al alma del todo? ¿La vida todopoderosa, que en amor recíproco y

Sin pronunciarse directamente acerca del objetivo del proyecto de Bürger,<sup>22</sup> Friedrich Schlegel se limita a señalar, en una carta dirigida a August hacia mediados de 1793, que el rechazo de toda idealización formal resulta inadecuado para favorecer el desarrollo de la esperada poesía popular. Desde su punto de vista, el abandono de los recursos formales conduce a la identificación inmediata del yo poético con la personalidad empírica del autor y da lugar a obras que carecen de generalidad. Esto es, la confianza ilimitada en los poderes creativos del genio natural, que manifiesta Bürger, no suministra las bases necesarias para la fundación de una mitología de carácter popular, sino que conduce a la creación de un conjunto de obras aisladas, que se hallan “ligadas entre sí por la violencia externa, sin una verdadera cohesión, sin un todo” (SCHLEGEL 1979: 238).

Según sostiene Schlegel en 1791, el yo poético de Bürger es “como una rareza natural, que es conservada en los gabinetes de los naturalistas” (1987: 27).<sup>23</sup> Por ello mismo, su obra puede volverse objeto de la curiosidad, como la moda, pero resulta insuficiente para restablecer un “gusto público”, como aquel que habría florecido en Grecia sobre la base de una auténtica mitología popular. “Cada artista,” afirma Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega*, “existe para sí mismo, es un egoísta incomunicado en medio de su época y de su pueblo. Hay tantas maneras (*Manier*) individuales como artistas originales” (1970: 239).

## 6 El alma bella del poeta

En lo que atañe al posicionamiento de Schlegel frente al énfasis herderiano en la originalidad del poeta resulta importante hacer referencia aquí al juego dialéctico que establece el joven filósofo entre los términos *sujeto* y *objeto*. En una primera instancia,

---

lucha recíproca consigo misma envuelve todo lo que surge y se hunde en su propia plenitud infinita?... No debemos negar para ello nuestra fuerza más noble, no podemos desestimar la armonía interna. Pues, ¿no es la razón sino la vida más elevada?” (SCHLEGEL 1987: 136).

<sup>22</sup> “Cuanto más íntimamente está unida esa (poesía) con la peculiaridad de los pocos, por los cuales y para los cuales ella existe, tanto más satisface su propósito y es quizás intragable para el pueblo” (SCHLEGEL 1987: 27).

<sup>23</sup> Schlegel escribe esta carta en octubre de 1791, tras la reseña de Schiller a Bürger. Véase también la carta del 12 de noviembre de 1793 (SCHLEGEL 1987: 155). A fines de mayo de 1793, Schlegel sostenía al respecto que “el espíritu que tiene un efecto demasiado peculiar solo resulta comprensible para aquellos pocos cuya esfera es lo suficientemente grande. Nuestros artistas componen habitualmente para sí mismo y piensan tan poco en el mundo como este en ellos” (1987: 98).

Schlegel se niega a descubrir en la obra shakesperiana un producto natural, como propone Herder. No obstante, en un segundo momento, Schlegel pone en evidencia la dependencia de la representación manierista con respecto a determinaciones de carácter objetivo. Desde el punto de vista de Schlegel, la pretensión de disponer los elementos objetivos bajo un sentimiento general e indeterminado, impide todo análisis racional de los mismos. Por este motivo, afirma Schlegel, la consumación de las obras manieristas solo puede presentarse como un favor de la naturaleza:

Así como la naturaleza produce lo bello y lo feo mezclados con una riqueza exuberante por igual así también Shakespeare. Ninguno de sus dramas es bello en su conjunto; nunca la belleza determina la ordenación del todo. Al igual que la naturaleza, incluso sus bellezas aisladas raras veces están libres de añadidos feos, y solo son medios para otro fin; sirven al interés característico o filosófico (SCHLEGEL 1987: 250).

En este sentido, podría decirse que la crítica schlegeliana a la poética del *Sturm und Drang* no se halla orientada a cuestionar el momento productivo de esta última, ni a restituir una configuración objetiva previa a la emergencia del principio moderno de la subjetividad. No es la referencia a la productividad subjetiva aquello que distancia a Schlegel de la estética del *Sturm und Drang*, sino más bien el hecho de que dicha productividad sea remitida a una instancia (la fuerza natural) que no puede ser penetrada por medio del principio de la reflexión. Schlegel considera que esto último no solo entorpece el surgimiento de una teoría estética que pueda asumir funciones normativas, sino que neutraliza, además, los propios intentos de Herder por recatar el momento creativo o espontáneo de la producción artística. De hecho, si el poeta desechara la actividad reflexiva a los fines de conectarse con la fuerza creativa originaria,<sup>24</sup> se limitaría a proyectar sobre la configuración poética la forma contingente bajo la cual él mismo es afectado por los acontecimientos objetivos. Así entendida, la diatriba del *Sturm und Drang* contra las convenciones estéticas y la búsqueda de un contacto inmediato con la naturaleza productiva tendría como correlato la renuncia al ejercicio de la libertad, pues, de esta forma, el poeta solo se entregaría al orden azaroso de las impresiones externas: “La fructífera y sin frutos exigencia de extenderse en lo infinito, de atravesar el perfume de lo singular, somete al hombre tan violentamente que el poder de la naturaleza a menudo le quita toda la libertad” (SCHLEGEL 1979: 39s).

---

<sup>24</sup> “¡Huye, parece decirle al hombre de manera hechicera, huye de tu pequeño orden, de tu arte pobre de espíritu, venera a la multiplicidad digna de honor, a la santa confusión de tu rica madre, de cuyos pechos llenos fluye toda la vida verdadera!” (SCHLEGEL 1979: 39).



## 7 El naturalismo estético

Según sostiene Schlegel, tanto los partidarios de los antiguos como los defensores de los modernos procuran resguardar el contenido de verdad de la representación artística por medio de la remisión de la misma a una instancia que es pensada en términos sustanciales. Esta tendencia adopta características peculiares en función del modo en que es concebida en cada uno de estos casos aquella dimensión que debe operar de sostén o de prototipo de la representación artística. El clasicismo winckelmanniano asume una concepción de la naturaleza que incorpora una fuerte dosis de preformación. De hecho, el interés de Winckelmann por la historia del arte antiguo hunde sus raíces en la pretensión de restablecer un modelo de articulación entre las partes y el todo que esté en condiciones de suplantar la pérdida moderna de la perfección (*Vollkommenheit*) natural.

Desde la perspectiva de Schlegel, sin embargo, esta salvación de la objetividad de la representación artística introduce un principio que resultaba inaccesible desde el punto de vista subjetivo y que acaba estropeando el proyecto winckelmanniano. En este sentido, resulta determinante el hecho de que la *Vollkommenheit* del arte griego se presente como un *faktum*, cuyas raíces escapan a la vista del investigador; pero también adquiere una importancia decisiva la convicción de Winckelmann con respecto al carácter ahistórico del arte prototípico de la Antigüedad. Así entendida, la belleza se presenta como un ideal de carácter regulativo; esto es, como un principio que rompe la inmanencia de la representación artística y que, contra las pretensiones objetivistas de Winckelmann, reproduce la lógica moderna del “interés” y la referencia subjetiva.

Según ya mencionamos, Herder advierte estos problemas en su crítica temprana a la estética de Winckelmann y procura resolverlos por medio de la introducción de una concepción productiva de la naturaleza. Mediante la caracterización de la actividad poética en términos de expresión de una naturaleza productiva, Herder aspira a salvar la multiplicidad histórica y a superar el momento de heteronomía que se halla contenido en la perspectiva winckelmanniana. Sin embargo, desde la perspectiva de Schlegel, tampoco la respuesta de Herder se encuentra en condiciones de afrontar el problema de la representación artística moderna.

Como ya vimos, la teoría herderiana del genio se halla orientada a liberar a la representación artística de aquellas determinaciones externas que introducía la

perspectiva clasicista. No obstante, también Herder falla a la hora de garantizar la inmanencia de la representación artística. Para Schlegel, la sustitución de la imagen del artesano por la metáfora de la fuerza natural vincula la apariencia estética con un principio que, por su propio carácter incondicionado, debe encontrarse por encima de toda posible representación. Con esto último, Herder traicionaría su concepción organicista de la creación poética y abandonaría, a su vez, su programa historicista. Lo primero, porque la representación artística resultaría dependiente de una instancia organizadora que se encontraría fuera de la propia representación. Lo segundo, por el hecho de que, en tanto creaciones del genio, las diferentes manifestaciones artísticas se presentarían como emanaciones de un principio de carácter intemporal. De la profunda relativización de la representación artística concreta que se produciría en ambos casos, da cuenta la equiparación de la tragedia de Sófocles con la obra shakesperiana que propone Herder a la hora de respaldar la originalidad del dramaturgo inglés (HERDER 1984: 526s).<sup>25</sup>

De manera tal que, la primacía que le es concedida por Herder a la imaginación, por sobre el momento reflexivo, y al aspecto *poiético*, por encima de la perfección inmanente a la representación, no resultaría menos insatisfactoria que la inversión de estos términos que tendría lugar en la perspectiva winckelmanniana. Si la propuesta de Winckelmann se traduciría en el imperativo de una imitación mecánica de un ideal hipostasiado, el énfasis de la Herder en la fuerza creativa y en la historicidad de las formaciones artísticas disolvería, según Schlegel, la peculiaridad de las obras en la oscuridad de la sustancia spinociana.

## 8 La unificación de los extremos. A modo de conclusión

Frente al carácter unilateral de las perspectivas enfrentadas en la *Querelle*, Schlegel sostiene en una carta a su hermano del 27 de febrero de 1794, que “el problema de nuestra poesía” consiste en “la unión de lo esencialmente moderno con lo esencialmente clásico: si agrego que Goethe, el primero de un período del arte totalmente nuevo, ha

---

<sup>25</sup> La crítica de Schlegel a la falta de reflexividad de la perspectiva herderiana se encuentra en diferentes pasajes de su obra. Entre ellos, resulta de particular interés el siguiente fragmento en la medida en que pone en evidencia la falta de fuerza productiva de Herder: “El sentido es la característica dominante de Herder. ¿No es lo masculino, la agudeza, la sal, lo que le falta? En realidad, le falta la filosofía y con ello todo. Pero también le falta la praxis y, con ello, también la fuerza productiva” (HERDER 1980: 39).

comenzado a acercarse a la meta, quizás me comprendas” (SCHLEGEL 1987: 185). Según lo analizado hasta el momento, podríamos decir que lo “esencialmente clásico” haría referencia aquí a la idea de una perfección inmanente a la representación artística (*Vollkommenheit*), que es evocada por la historia del arte winckelmanniana, mientras que el elemento propio de la poesía moderna coincidiría con aquella fuerza productiva que es enaltecida por la poética del *Sturm und Drang*. De manera tal que la “unión de lo esencialmente moderno con lo esencialmente clásico” debería resultar equivalente a la conjunción de la perfección inmanente a la representación artística, por un lado, con la liberación de las fuerzas subjetivas de carácter productivo, por el otro.

En términos estético-receptivos la unificación de antiguos y modernos se traduciría, para Schlegel, en la exigencia de leyes objetivas para el enjuiciamiento artístico que no pongan en duda, sin embargo, la soberanía de la obra de arte singular, esto es, su capacidad para establecer parámetros valorativos propios. A esto se refiere Schlegel en una carta dirigida a su hermano el 28 de agosto de 1793: “No pretendo construir un poema *a priori* según conceptos. Para el creador no ha leyes, pero un juez solo puede actuar con sentido a partir de leyes” (SCHLEGEL 1987: 129).

Una vez planteado el problema del arte moderno en tales términos, Schlegel se ve obligado tanto a explicar el origen de la unilateralidad de las perspectivas de Winckelmann y de Herder, como a demostrar de qué manera sería posible garantizar la coincidencia de la “perfección de la forma artística” con la “fuerza creativa subjetiva”. La respuesta a la primera pregunta es formulada por Schlegel en *Sobre los límites de la belleza* y remite a la dependencia de ambas perspectivas con respecto a una concepción naturalista de la representación artística.

Como puede inferirse de lo expuesto hasta aquí, Schlegel no cree que estos autores le hayan asignado a la producción artística la tarea de imitar la naturaleza en un sentido tradicional. De hecho, tanto la historia del arte de Winckelmann como las reflexiones estéticas de Herder constituyen ya una respuesta frente a la crisis de aquella idea de *belle nature* que había servido de base para el paradigma mimético neoclásico. El punto crítico remitiría, más bien, al modo en que ambos pensadores procuran superar la relatividad estética que había traído aparejada la crisis de la ontología clásica. Para Schlegel lo problemático sería el hecho de que, en los dos casos, el restablecimiento del contenido de verdad de la representación artística se encuentra mediado por la recreación de nuevas instancias de carácter sustancial.

Desde la perspectiva de Schlegel, tanto Herder como Winckelmann introducirían un contenido que resultaría ajeno a la representación artística y opaco desde el punto de vista de la conciencia subjetiva y que, por ello mismo, se presentaría como un obstáculo a la hora de configurar una obra de carácter objetivo. En el caso de Winckelmann esto sucedería a raíz de la transformación del arte antiguo en un modelo naturalde perfección, en la medida en que esto haría de él un ideal de carácter regulativo que solo podría ser vinculado con la representación artística bajo la forma de un interés de orden subjetivo. En el planteo de Herder, en cambio, la restitución de la objetividad poética se vería impedida por su tendencia a pensar la representación artística como expresión de una fuerza natural. Para Schlegel, esto supondría tanto como remitir a esta última – en su absoluta irrepresentabilidad –, y no ya a la necesidad interna de la representación artística concreta, la tarea de dar cuenta del contenido de verdad de la dimensión estética.

Según lo entiende Schlegel, la resolución del problema de la poesía moderna dependería de la posibilidad de redefinir los dos elementos enfrentados en la *Querelle* de tal forma que, en la propia contraposición, pudiera vislumbrarse la identidad profunda de los mismos. Esto supondría, antes que nada, una traducción en términos productivos de aquella totalidad inmanente del arte antiguo que Winckelmann presenta como un hecho de carácter natural. En segundo lugar, resultaría necesario garantizar la reflexividad de la fuerza genética herderiana, a los fines de que la misma pudiese convertirse en causa de su propia determinación.

Schlegel satisfaría este doble objetivo por medio de la introducción de algunos elementos provenientes de la filosofía fichteana. De tal manera que la representación artística sería remitida a la acción incondicionada de un Yo que, además de formarse a sí mismo por medio de una cadena de acciones de carácter inconsciente, debe reconocerse como causa fundante de dicha formación (STOLZENBERG 2009: 27-50). Para Schlegel, el proceso de autoformación inconsciente del yo coincidiría con el desarrollo armonioso de las formas poéticas antiguas, mientras que la autorreflexión del yo, que tendría lugar en un segundo momento del proceso formativo, sería la responsable de la apariencia caótica del arte moderno.

La referencia a una acción inconsciente del Yo se hallaría orientada a exonerar a la imitación del arte antiguo de toda sospecha de heteronomía. Para Schlegel, ella permitiría deducir el arte antiguo a partir de las fuentes naturales y simples de la razón

humana universal, sin verse obligado a aceptar la existencia de una intencionalidad de carácter abstracto y formal.<sup>26</sup> La apelación al concepto de reflexión, en cambio, buscaría reconstruir la historia del arte moderno en términos de una superación progresiva de las determinaciones externas de la creación poética. De lo que se trataría en este último punto sería de mostrar que la propia tendencia del arte moderno hacia una mediación reflexiva de todos los parámetros artísticos—esto es, hacia la progresiva racionalización de todas las formas y contenidos poéticos—, apunta hacia el restablecimiento de la antigua objetividad perdida. Al igual que la actividad reflexiva del Yo en la filosofía de Fichte, la reflexividad poética cancelaría de manera progresiva, según Schlegel, la creencia en una instancia objetiva que limita desde fuera la acción de la fuerza productiva. Ella se encargaría de demostrar que, lejos de lo que podía haber creído la tradición, tanto la forma como el contenido de la representación artística encuentran su origen y su fundamento en la propia acción poética de la subjetividad.

Considerado desde esta perspectiva, resulta comprensible el hecho de que el joven Schlegel juzgue prioritario combatir la tendencia de Herdera abandonarse a la acción irreflexiva de las fuerzas naturales, y asuma una actitud más complaciente frente a la perspectiva clasicista. Lo que volvería a aquellos particularmente peligrosos para el arte moderno sería su tendencia a consagrar una imagen sesgada de la subjetividad, en lugar de exigir la destrucción de aquellos obstáculos que impiden el libre desarrollo de la misma. Desde el punto de vista de Schlegel, solo esta última actitud resultaría adecuada para restablecer el primado de la objetividad; esto es, para recuperar aquella “totalidad viviente” que, en el mundo griego, se había ofrecido bajo la forma de un regalo natural. En este sentido, Schlegel señala en una carta de 1793, dirigida a su hermano, que “si ellos [artistas y jueces artísticos] se sienten tan tristes de tener ya algunos conceptos, entonces, no deben detenerse allí sino continuar por un camino lleno de espinas que conduce luego, sin embargo, de nuevo a la naturaleza” (1987: 141).

---

<sup>26</sup> La fijación de Schlegel al punto de partida subjetivo que había introducido la estética de Baumgarten puede apreciarse con claridad en el siguiente pasaje de *Von der Schönheit in der Dichtkunst*: “Los filósofos que quieren correr la prueba del agrado puro del hombre a la existencia del objeto deben negar el ser o la cognoscibilidad de la propiamente dicha naturaleza humana pura” (SCHLEGEL 1981: 26).

## Referencias bibliográficas

- ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro*. Trad. Zósimo Gonzáles. Madrid: Visor, 1990.
- BRÄUTIGEM, Bernd. Eine schöne Republik. Friedrich Schlegels Republikanismus im Spiegel des Studium-Aufsatzes. *Euphorion*, n. 70, p. 315-339, 1976.
- BÜRGER, Gottfried A. Von der Popularität der Poesie. In: *Sämtliche Werke*. München/Wien: Carl Hanser, 1987.
- EICHNER, Harald. Einleitung. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Über Goethes Meister/Gespräch über die Poesie*. Paderborn/München/Wien/Zürich/Schöningh, 1985. p. 26-32.
- GALFIONE, María Verónica. Representación y naturaleza: reflexiones acerca del sentido de la imitación de los antiguos en la Historia del arte antiguo de J. J. Winckelmann. *Revista de Humanidades*, Santiago (Chile), n. 25, p. 165-190, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Berliner Ausgabe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1985. t. XIX.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999. Bd. 13.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Bd. 20.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie des Rechts Berlin 1819/1820*. Hamburg: Felix Meiner, 2000.
- HERDER, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1965. Bd. 2.
- HERDER, Johann Gottfried. *Samtliche Werke*. Berlin: Weidmann, 1892. Bd. VIII.
- HERDER, Johann Gottfried. *Samtliche Werke*. Berlin: Weidmann, 1899. Bd. XXXII.
- HERDER, Johann Gottfried. *Werke. Herder und der Sturm und Drang, 1764-1774*. München/Wien: Hanser, 1984. Bd. 1.
- JAUB, H. Robert. *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink, 1968.
- JAUB, H. Robert. Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes”. In: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. p. 67-106.
- KANT, Immanuel. *Crítica a la facultad de juzgar*. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- LINK-HERR, Ursula. Manier/manieristisch/Manierismus. In: BARCK, Karlheinz; FONTIUS, Martin; WOLFZETTEL, Friedrich; STEINWACHS, Burkhard (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010. Bd. III, p. 790-846.
- LOVEJOY, Arthur. On the meaning of romantic in early German romanticism. *Modern Language Notes*, n. 31, p. 385-396, 1916 / n. 32, p. 65-77, 1917.
- LOVEJOY, Arthur. Schiller and the Genesis of Romanticism. *Modern Language Notes*, n. 35, p. 136-146, 1920.
- MENNEMEIER, Franz N. *Friedrich Schlegels Poesiebegriff, dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*. München: Wilhelm Fink, 1971.
- PROSS, Wolfgang. Die Begründung der Geschichte aus der Natur: Herders Konzept von “Gesetzen“ in der Geschichte. In: BÖDEKER, Hans Erich; REILL, Peter Hanns; SCHLUMBOHM, Jürgen (Hg.). *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750 1900*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999. p. 187-226.

- SCHILLER, Friedrich. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962. Bd. 1.
- SCHILLER, Friedrich; KÖRNER, Christian. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. München: Winkler, 1973.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1967. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796-1801*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1979. Bd. 1: *Studien des Klassischen Altertums*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1987. Bd. 23: *Bis zur Begründung der romantischen Schule (15. September 1788 - 15. Juli 1798)*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Schriften aus dem Nachlass. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh, 1981. Bd. 16: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften*. Hg. v. Wolf Dietrich Rasch. München: Carl Hanser, 1965.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literarische Notizen. 1797-1801*. Hg. v. Hans Eichner. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein, 1980.
- SCHNYDER, Peter. *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn: Schöningh, 1999.
- STOLZENBERG, Jürgen. Geschichte des Selbstbewusstseins. Fichte-Schelling-Hegel". In: SANDKAULEN, Birgit et al. (Eds.). *Gestalten des Bewusstseins*. Hamburg: Meiner, 2009. p. 27-50.
- SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. Bd. 1.
- WALZEL, Oskar. Die Sprache der Kunst. *Goethe-Jahrbuch*, I, p. 3-62, 1914.
- WEBER, Heinz-Dieter. *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München: Fink, 1973.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism 1750-1950*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1981. v. 2. The Romantic Age.
- WINCKELMANN, Johann. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Reclam, 1969.
- WINCKELMANN, Johann. J. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Weimar: Böhlau, 1964.

Recebido em 02/03/2017  
Aceito em 29/05/2017

# O antigo e o moderno na teoria literária de Friedrich Schlegel no Primeiro Romantismo Alemão

The ancient and the modern in Friedrich Schlegel's literary theory in the Early German Romanticism

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372032136>

Constantino Luz de Medeiros<sup>1</sup>

**Abstract:** The historical understanding of literature in German Early Romanticism arises, among other things, from the writings of Winckelmann, Herder, Lessing as well as of the dialectical interplay between classic and romantic established by Goethe and Schiller. In this context, the antithetic approximation of ancient and modern plays a central role in the determination of the major romantic theories of literature. This paper investigates and discusses the importance of the antinomy of ancient and modern in the constitution and development of literary theories of Friedrich Schlegel in German Early Romanticism.

**Keywords:** Ancient and modern, classical and romantic, Early German Romanticism, Friedrich Schlegel, history of literary criticism

**Resumo:** A compreensão histórica de literatura no primeiro romantismo alemão decorre, entre outros aspectos, dos escritos de Winckelmann, Herder, Lessing, assim como da relação dialética entre o clássico e o romântico estabelecida por Goethe e Schiller. Nesse contexto, a aproximação antitética entre o antigo e o romântico tem um papel central na determinação das principais teorias românticas de literatura. O artigo investiga e discute a importância da antinomia entre o antigo e o moderno na constituição e desenvolvimento das teorias literárias de Friedrich Schlegel no primeiro romantismo alemão.

**Palavras-chave:** Antigo e moderno, clássico e romântico, primeiro romantismo alemão, Friedrich Schlegel, história da crítica literária

## Introdução

A consciência histórica sobre a antinomia entre as épocas da poesia, ou seja, a noção da diferença entre a poesia dos antigos e dos modernos é um dos pilares da teoria de

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Av. Antônio Carlos, 6627, Belo Horizonte, MG, 31270-901, Brasil. E-mail: [constanteluz@gmail.com](mailto:constanteluz@gmail.com)



literatura do primeiro romantismo alemão. Essa percepção histórica sobre a literatura fundamenta grande parte dos escritos, teorias e temas do movimento romântico de Iena. É possível contemplar essa dialética na maioria das criações de Friedrich Schlegel e de seu irmão August Wilhelm Schlegel. As revistas que publicam entre os anos 1798 e 1801 (*Athenäum*, *Lyceum*), bem como suas obras teóricas e romances são fruto da ação recíproca (*Wechselwirkung*) entre o antigo e o moderno. A ironia romântica de Schlegel,<sup>2</sup> por exemplo, surge a partir da junção de termos da tradição filosófica e literária, tais como a ironia socrática, a parábase do coro grego, aos quais o pensador aproxima fenômenos de seu tempo. A combinação entre o antigo e moderno atravessa igualmente a crítica e a criação literária dos românticos. Suas obras revelam não apenas o imenso respeito e admiração pela Antiguidade, mas a busca pela aproximação entre esses dois mundos.

A delimitação entre as épocas da arte literária realizada por Schlegel em textos como o *Über das Studium der griechischen Poesie* (“Sobre o estudo da poesia grega”), publicado em 1795, quase que concomitantemente aos ensaios de Schiller sobre o poeta ingênuo e sentimental, não teria sido possível sem o seu conhecimento histórico e a clara delimitação do que era a poesia dos antigos e a dos modernos (SCHLEGEL 1979: 217).<sup>3</sup> Uma das premissas mais importantes do pensamento crítico-literário de Friedrich Schlegel é o conhecimento histórico das épocas da poesia, ou seja, a certeza de que “não podemos conhecer o clássico sem o progressivo” (SCHLEGEL 2016: 18). De modo semelhante ao que Johann Joachim WINCKELMANN (1717-1768) postulava no campo das artes visuais, SCHLEGEL (1979: 39) indica que havia quatro escolas principais da poesia entre os gregos, a jônica, a dória, a ateniense e a alexandrina e que a arte helênica atingiu o grau máximo de perfeição ao atravessar todos os ciclos de sua formação natural: nascimento, desenvolvimento, plenitude e declínio. Entre os gregos, a poesia havia encontrado a perfeição e o acabamento. Já no caso da época moderna, a arte literária se caracteriza por pertencer ao sistema progressivo da formação artificial, na qual a perfeição completa é apenas um ideal que jamais pode se concretizar, porque toda vez que um máximo relativo é atingido uma nova fase é instaurada (SCHLEGEL 1979: 288). A compreensão histórica de literatura no primeiro romantismo alemão decorre, entre outros aspectos, dos escritos de Winckelmann, Herder, Lessing, assim

<sup>2</sup> Quando referido apenas pelo sobrenome trata-se de Friedrich Schlegel.

<sup>3</sup> O escrito *Über das Studium der griechischen Poesie*, também conhecido como *Studium-Aufsatz*, foi iniciado em 1795, e publicado parcialmente na revista *Deutschland*, (*Alemanha*), em 1796.

como da relação dialética entre os modos clássico e o romântico de sentir e de atuar no campo literário, estabelecidos por Goethe e Schiller. Nesse contexto, a aproximação antitética entre o clássico e o romântico tem um papel central na determinação das principais teorias românticas de literatura. O artigo investiga e discute a importância da antinomia entre o antigo e o moderno na constituição e desenvolvimento das teorias literárias de Friedrich Schlegel no primeiro romantismo alemão.

## A herança de Winckelmann

*O espírito de toda a minha poesia parece ser a harmonia entre o antigo e o moderno*  
(SCHLEGEL 2016: 368).

Ainda na década de 1770, Johann Gottfried HERDER (1985: 310) questionava onde se encontrava o Winckelmann da poesia alemã, um estudioso capaz de realizar no âmbito da literatura aquilo que Johann Joachim WINCKELMANN (1717-1768) fizera pela escultura antiga, estabelecendo as leis de seu desenvolvimento histórico. A questão levantada por Herder encontrará resposta nos estudos e pesquisas de Friedrich Schlegel sobre a literatura dos antigos e dos modernos. Desde então, diversos estudiosos indicam que Schlegel realmente cumpriu a profética sentença herderiana. Rudolf Haym, em sua *Escola romântica* (1870), apontou para a perícia com que o jovem Friedrich Schlegel fundamentou sua perspectiva histórica da literatura, buscando conceituar a relação entre a poesia dos modernos e a dos antigos em seus diversos ensaios. De acordo com o autor da *Escola romântica*, Schlegel elevava os gregos ao Absoluto. Para Haym, assim como surgiu um Winckelmann da arte em Roma, deveria aparecer um estudioso da poesia na Alemanha (HAYM 1977: 179). Mesmo Heinrich Heine, crítico contumaz dos românticos de Iena, elogia os estudos e pesquisas sobre a Antiguidade clássica de Schlegel, e sua formidável facilidade em aprender línguas, como o grego, o persa e o sânscrito (HEINE 1997: 307). A admiração que o jovem romântico nutria por Winckelmann foi motivada, sobretudo, pela consciência histórica que fundamentava suas considerações sobre a arte antiga, e que o inspiraram na resolução da problemática entre os períodos da poesia. Anos mais tarde, no prefácio de suas obras completas publicadas em 1823, o estudioso recorda-se do tempo de sua juventude, e do papel de Winckelmann em sua formação:

Nos primeiros anos da juventude, com aproximadamente 17 anos, os escritos de Platão, os poetas trágicos gregos, e as entusiásticas obras de Winckelmann formaram meu mundo espiritual, e o ambiente onde eu vivia [...] em minha solidão poética reflexiva, embora ainda em um estilo juvenil, eu tentava modelar na alma as ideias e figuras dos antigos deuses e heróis (SCHLEGEL 1979: 44).

O conhecimento de Schlegel sobre a literatura greco-romana se intensificou com sua estadia em Dresden, entre os anos 1794 e 1796, quando o pensador, com o auxílio e a proteção de sua irmã Charlotte Schlegel, pôde desfrutar do tempo e da tranquilidade de espírito necessários ao estudo detalhado da Antiguidade (ZIMMERMANN 2009: 3). De fato, nos dois anos que permaneceu em Dresden, ele não apenas fez um estudo detalhado da poesia greco-romana, mas também fundamentou sua teoria crítico-literária, a qual serviu de base para diversas concepções do primeiro romantismo alemão. Em sua busca pela aproximação entre as épocas da poesia, Schlegel observa a organização dos fenômenos da literatura em seu movimento histórico, definindo a poesia grega como uma poesia natural (*Naturpoesie*), cujo desenvolvimento segue o ritmo cíclico de nascimento, crescimento, auge e declínio (SCHLEGEL 1979: 275). A poesia moderna, ao contrário, era considerada por Schlegel como uma poesia artificial (*Kunstpoesie*), isto é, o fruto do entendimento e da razão, cujo movimento obedecia a uma progressão infinita. Essa cadeia de evoluções, ou revoluções, que a literatura moderna apresenta, seria o resultado não de um desenvolvimento natural e espontâneo, como na Antiguidade, mas o fruto da razão e da criatividade do espírito (SCHLEGEL 1979: 276). Apesar de se mover em uma progressividade infinita, a poesia *interessante* (no sentido de reflexiva) dos modernos era limitada por aquilo que Schlegel denominaria de *maximum* absoluto, o que significa que a cada grau máximo de perfeição uma nova série se iniciava.

Ao afirmar que Winckelmann foi o primeiro a sentir a antinomia entre o antigo e o moderno e que o historicismo winckelmanniano seria o melhor caminho para uma filosofia da filologia, Schlegel almejava fundamentar sua concepção de que os âmbitos separados da crítica, da teoria, da história, da filosofia, da filologia e da arte deviam se unificar. O autor das *Reflexões sobre a arte antiga* acreditava que na Antiguidade a exteriorização artística começara com as figuras mais simples, onde a forma e o conteúdo ainda se conservavam muito próximos. Com o gradativo desenvolvimento, a arte passa a ser cada vez mais sofisticada, até atingir seu ápice e ser teorizada por estudiosos, para depois perder-se em artifícios e adereços desnecessários, desaparecendo com o passar do tempo (WINCKELMANN 1934: 26). A mesma lógica

winckelmanniana é seguida em seu escrito *Von den Schulen der griechischen Poesie* (“Sobre as escolas da poesia grega”), de 1794, no qual Schlegel descreve o desenvolvimento das diferentes escolas da poesia grega: a jônica, a dórica, a ateniense e, por último, a alexandrina (SCHLEGEL 1979: 5). Nesse sentido, a decadência da arte literária grega foi o resultado de um processo ou ciclo natural, como os fenômenos biológicos da natureza. Após ter alcançado a perfeição da organização de suas partes e a harmonia do conjunto, a poesia grega enveredou pela trilha do desnecessário e do acessório, perdendo-se em exercícios retóricos na poesia alexandrina (SCHLEGEL 1979: 17). Os escritos sobre a Antiguidade clássica de Schlegel ecoam muitos preceitos de Winckelmann, como a ideia de que a história da arte deve expor toda a sequência de seu desenvolvimento orgânico, e que mesmo as diferenças entre os mais diversos estilos e povos precisam ser deduzidas da própria história, a partir daquelas obras que restaram da Antiguidade (WINCKELMANN 1934: 26). No primeiro de seus *Fragmentos sobre poesia e literatura*, escritos entre os anos 1797 e 1803, é possível perceber esse entusiasmo de Schlegel por Winckelmann:

A diferença entre o clássico e o progressivo é de origem *histórica*, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova. Meu mestre. Ele viu a diferença imensurável, a natureza toda própria da Antiguidade. No fundo, permaneceu sem seguidores (SCHLEGEL 2016: 9).

Como Winckelmann, Schlegel acreditava que uma história natural da arte e do gosto deve levar em consideração “o desenvolvimento histórico da poesia, seu caráter, as relações entre as diversas épocas, as razões para sua aparição, seu auge, seu declínio” (SCHLEGEL 1979: 305). A inspiração para o estabelecimento da história da literatura europeia, desde as origens gregas até a época romântica, advém de Winckelmann, o precursor de uma visão histórica sobre o conjunto da arte grega. A partir da constatação de que Winckelmann estabeleceu uma doutrina material da Antiguidade, restava então aos modernos, de acordo com Schlegel, ter a clareza da diferença fundamental entre os antigos e os modernos. Para Ernst BEHLER (1992: 120), esse seria o primeiro passo no caminho da constituição de uma nova ciência da literatura:

O sistemático Winckelmann, que, por assim dizer, lia todos os antigos como um único autor, via tudo no todo e concentrava toda a sua força nos gregos, estabeleceu, pela percepção da diferença absoluta entre o antigo e o moderno, o primeiro fundamento de uma doutrina material da Antiguidade. Somente quando forem encontrados o ponto de vista e as condições da identidade absoluta que existiu, existe ou existirá entre o antigo

e o moderno, se poderá dizer que ao menos o contorno da ciência está pronto, e agora se poderá pensar na execução metódica (SCHLEGEL 1997: 71).

Schlegel concorda com a posição de Winckelmann sobre aquilo que diferenciava a arte dos antigos e dos modernos, mas suas posições diferem quanto à valorização de cada uma dessas épocas. Enquanto para o autor das *Reflexões sobre a arte antiga*, por ser infinitamente inferior, a arte moderna deveria apenas emular a arte grega, Schlegel busca a aproximação recíproca entre essas duas épocas da poesia, pois acreditava que a literatura de seu tempo – em sua ênfase no subjetivo e no reflexivo – seria o caminho para uma literatura em devir. Como o crítico assevera, “o horror de Winckelmann pela modernidade só pode ser explicado por seu sentido para o clássico, pois isso ele possuía em alto grau, bem mais que os outros, transformando tudo em clássico” (SCHLEGEL 2016: 67). Em sua *História da arte da Antiguidade*, WINCKELMANN (1934: 171) reconhece quatro períodos da antiga escultura grega: “o grande e alto estilo dos primeiros tempos; o belo auge da era de Péricles; o declínio com os imitadores; o fim com os últimos maneiristas helênicos”. Nessa concepção, a bela arte grega, compreendida principalmente como a perfeição dos corpos na estatuária, havia se desenvolvido livremente a partir da espontaneidade da natureza, de forma orgânica. A beleza ideal nas formas gregas é o resultado feliz dessa natureza propícia.

As metáforas relacionadas aos estágios da vida orgânica, utilizadas com frequência pelo estudioso, são transferidas para o âmbito da arte, passando a descrever as fases da escultura grega. Ao indicar que os modernos devem imitar os antigos se quiserem se tornar perfeitos, Winckelmann parte de conceitos de perfeição e de beleza nos quais é possível reconhecer elementos como o neoclassicismo platonizante, certos traços de virtude estoica, historicismo e forte sensualismo. De acordo com René Wellek, “o neoclassicismo de Winckelmann será retomado por Lessing, Goethe e Schiller, o sensualismo por Herder e pelo romancista Wilhelm Heinse, e o historicismo por Herder e pelos Schlegel” (WELLEK 1967: 136). Apesar das diferenças no que tange à poesia moderna, os irmãos Schlegel reconhecem o lugar que Winckelmann ocupa e sua influência no estabelecimento dos estudos sobre a Antiguidade clássica na Alemanha; August Wilhelm chega a denominá-lo de “o verdadeiro fundador da história da arte” (SCHLEGEL 1963: 24). Ao embasar grande parte de suas teorias literárias na antinomia entre o antigo e o moderno, Schlegel foi capaz de deduzir o ponto de inflexão entre as duas épocas da poesia. A conciliação entre os dois âmbitos da poesia foi realizada pelo

estudioso de um modo peculiar através do conceito de poesia romântica, universal e progressiva; uma literatura em devir, na qual se aproximariam a objetividade da arte antiga e o caráter reflexivo da arte moderna. Como seu mestre, o sistemático Winckelmann, aquele que reconheceu a distância imensurável entre a arte dos antigos e a dos modernos, Schlegel também aproximou as épocas da poesia através de seu conceito de poesia romântica.

## A filosofia da filologia de Friedrich Schlegel

*Os cantos homéricos existiram por séculos, separados, em cantos divulgados pelos aedos das diferentes escolas de arte, até que foram colecionados e arranjados pelos diaskeuastas (SCHLEGEL 1979: 511).*

Outro âmbito no qual o estabelecimento da antinomia entre o antigo e o moderno torna-se essencial é a crítica de literatura, também denominada por Schlegel de filosofia da filologia. Inspirado nas investigações filológicas de Friedrich August Wolf sobre a épica de Homero, e a publicação da obra *Prolegomena ad Homerum* (1795), Schlegel desenvolve a concepção de que a crítica literária e o trabalho filológico são instrumentos imprescindíveis para a completude e o aperfeiçoamento da própria literatura. Propondo uma exegese crítico-literária que aproxime a reflexão filosófica, a crítica e o estudo histórico da literatura, o estudioso indica que “o verdadeiro lugar da crítica é a filologia” (SCHLEGEL 2016: 52). Essa afirmação remete ao encontro inusitado da filosofia com a filologia no pensamento de Friedrich Schlegel, ou seja, a aproximação entre sua visão histórica dos fenômenos literários herdada de Winckelmann e Herder, a seriedade filológica no trato dos textos e manuscritos originária da escola de Wolf, e a filosofia de Fichte. Através do contato com a obra filológica dos antigos estudiosos de Alexandria, os denominados *diaskeuastas*, o autor do *Studium-Aufsatz* desenvolve a concepção de que o exercício de crítica literária deve ser uma tarefa infinita. Em sua origem, o termo *diaskeuase* faz referência aos estudiosos do período alexandrino, quando aqueles que tinham por atividade o estudo da literatura e a reposição dos textos homéricos apesar de atenderem pelo nome de gramáticos e críticos eram também chamados de *diaskeuastas*. Nesse sentido, a *Διασκευή*

(*diaskeuase*) significa a “ação de construir, organizar, pôr em ordem, revestir, disfarçar alguém com vestes, preparar uma pessoa para ação ou guerra, revestir com ornamentos ou apetrechos, e manipular medicamentos” (NEVES; DEZOTTI; MALHADAS 2010: 338). O termo também designa a organização para a guerra, para a ação, sendo tomado, mais tarde como a organização e crítica textual:

Os nomes *diaskeuastas* e *diaskeuase* foram utilizados principalmente pelos críticos de Alexandria para denominar os antecessores que se ocuparam com a crítica textual de Homero. Incumbidos da organização do texto homérico por Pisítrato (605-527 a. C.) e seu filho Hiparco (550-490 a. C.) [ambos governantes de Atenas], entre esses eruditos encontrava-se Onomacrito de Atenas, Orfeu de Crotona, Zófiro, de Heraclea, entre outros. Os *diaskeuastas* assinalam o início da filologia grega. Por sua imensa contribuição para a história intelectual, através do estabelecimento da primeira crítica textual científica, seu nome é frequentemente utilizado por Schlegel também em um sentido figurado. Nessa acepção simbólica eles são até mesmo um conceito central de sua poética e de sua filosofia da cultura (BEHLER 1958: 288).

Dessa maneira, a concepção de *diaskeuase* pode ser entendida como uma eterna transformação da obra de arte literária, no sentido que Ihe emprestara Goethe, em seu escrito *Sobre a metamorfose das plantas*, ou seja, como a infinita mutação de formas no âmbito da natureza. Alguns estudiosos levantam a hipótese de que Schlegel teria estudado as teorias naturais de Goethe e as inserido em seus escritos sobre a Antiguidade clássica (BENNE; BREUER 2011: 57). Enquanto tarefa interminável, a crítica também equivale a uma eterna metamorfose da obra. Como afirma Ernst BEHLER (1956: XIII), Schlegel foi igualmente um organizador, um compilador, portanto, um *diaskeuasta*. Em decorrência de suas investigações sobre a obra dos *kritikoi* de Alexandria, o estudioso desenvolve a concepção de que a obra de arte literária não pode prescindir do trabalho crítico como forma de sua complementação e acabamento. A descrição da atividade dos *diaskeuastas* de Alexandria surge já nos primeiros escritos de Schlegel. Nesses textos, o crítico afirma que, “embora a poesia homérica tenha sido *diaskeuasiada*, não se sabe ao certo o que os *diaskeuastas* poderiam ou não fazer com os cantos de Homero” (SCHLEGEL 1979: 517). A crítica dos *diaskeuastas*, e sua importância para o estabelecimento do texto homérico na Grécia Antiga faz com que o estudioso considere a *diaskeuase* imprescindível para a relação da crítica de literatura com a obra de arte literária. Na obra *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, (“História da poesia dos gregos e romanos”), de 1796, Schlegel descreve como foram estabelecidos os cantos homéricos a partir do trabalho dos denominados *diaskeuastas*:

Como fonte do que descreverei se encontra a obra de Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, que nos trouxe uma luz sobre a antiga poesia helênica. Os trabalhos de Wolf podem ser considerados originais e importantes por haver demonstrado que os cantos homéricos, antes espalhados em cantos individuais e singulares, foram coletados, rearranjados, editados e organizados pelos denominados *diaskeuastas*, no que agora se conhece como a *Odisseia e a Íliada* [...] Os cantos homéricos existiram por séculos, separados, em cantos divulgados pelos aedos das diferentes escolas de arte, até que foram colecionados e arranjados pelos *diaskeuastas* (SCHLEGEL 1979: 510).

Assim, o autor de *Lucinde* parte dos estudos dos *diaskeuastas* para o estabelecimento de uma crítica literária que complemente a obra artística, em uma atividade infinita e progressiva. A tarefa de reposição da obra de arte literária representada pela *diaskeuase* é também transferida do âmbito da crítica literária e da filologia para outras esferas da vida, passando a definir a atividade reflexiva em geral. Como faz com outros termos da tradição literária, o estudioso recupera o conceito de *diaskeuase*, transformando-o em metáfora de prática textual, criatividade crítico-literária, reflexão filológica e criação literária em segunda potência. Da mesma forma que os antigos *diaskeuastas*, muitas vezes o crítico literário deve buscar em sua exegese reestabelecer o sentido do texto. Através da arte crítico-literária dos *diaskeuastas* modernos, representada pela busca incessante de aperfeiçoamento da obra literária – por meio de uma crítica literária que leva em consideração o detalhe filológico, a percepção histórica, e a relação entre o espírito e a letra dos textos – Schlegel aponta para os fundamentos de uma ciência da crítica literária, no sentido moderno do termo, como apenas foi estabelecida muitos anos após sua morte. Ernst Robert Curtius assevera a importância da crítica literária de Schlegel para a história da literatura, principalmente por sua tentativa de aproximação dos âmbitos da crítica, da história e da teoria (CURTIUS 1996: 48).

Ao transferir o conceito de *diaskeuase* do âmbito da filologia e dos estudos de literatura para outros campos do saber, transformando-o em metáfora de atividade infinita, Schlegel recupera para a crítica literária a noção de restabelecimento e reposição do texto literário. As atividades de interpretação, complementação e restabelecimento da obra se transformam em um processo que se assemelha à reflexão potenciada de Fichte, ou seja, “um pensar sobre o pensar”, de modo que “a reflexão se estende sem limites”. Mais tarde, Walter Benjamin capta a apropriação e utilização que Schlegel faz do conceito de reflexão na filosofia de Fichte e sua inserção em sua crítica de literatura, afirmando que “o pensar do pensar como esquema originário de toda reflexão também está na base da concepção crítica de Schlegel” (BENJAMIN 2011: 48).



Assim como os antigos críticos de Alexandria, os quais buscaram diminuir a distância incomensurável entre sua época e a de Homero, a crítica literária de Friedrich Schlegel procura aproximar os âmbitos da poesia e da filosofia, outrora unificados, em uma crítica poética, filosófica, filológica, divinatória e genial. Nessa tarefa infinita, o papel do crítico de literatura é contribuir para que o diálogo entre o autor, a obra e o leitor seja intensificado. Walter Benjamin foi um dos primeiros críticos modernos a identificar esse processo, e a importância que a crítica assume no primeiro romantismo. De acordo com BENJAMIN (2011: 48), se arte representa o medium-de-reflexão, a crítica nada mais significa que a elevação e potenciação da obra de arte, o *locus* privilegiado de contemplação das determinações do espírito, e o instrumento de reflexão sobre a arte e a própria crítica. Desse modo, a tarefa infinita do crítico enquanto um *diaskeuasta* moderno se aproxima do trabalho realizado pelos antigos críticos, cujo método Schlegel descreve:

Mesmo depois que a era dos grandes poetas acabou, o sentido para a poesia não pereceu de todo. Em decorrência da grande quantidade de monumentos escritos que permaneceram, graças em parte à sua curiosidade e a um extenso amor, logo surgiu uma ciência para conhecer todas essas obras, o que não seria possível sem uma organização definida [...] uma ocupação que deveria preencher as lacunas dos antigos manuscritos, comparando diferentes versões [...] O método de seu estudo era perfeito: a leitura constante e repetida dos escritos clássicos, reiterando todo o ciclo de leitura desde o início; isso significava ler de verdade; apenas assim poderiam surgir resultados frutíferos, bem como o sentimento e o julgamento da arte, os quais apenas são possíveis pela compreensão do conjunto da obra de arte e da formação da mesma (SCHLEGEL 1979: 53).

O caráter progressivo das concepções de Fichte sobre a destinação do douto e a atividade dos *diaskeuastas* são alguns dos aspectos que guiam o estudioso na composição de seu conceito de crítica literária. Assim como os antigos críticos de Alexandria contribuíram para o estabelecimento dos textos homéricos, Schlegel concebe a exegese crítico-literária como uma tarefa infinita.

## Antigo e moderno em Schlegel e Schiller

Na última década do século XVIII, a partir da publicação de *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Poesia ingênua e poesia sentimental), de Friedrich Schiller, e dos textos de Friedrich Schlegel sobre a Antiguidade clássica, sobretudo, as obras *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* (“Sobre o valor do estudo dos gregos

e romanos”) e o *Über das Studium der griechischen Poesie* (“Sobre o estudo da poesia grega”) tem início um grande debate a respeito da relação entre o clássico e o romântico na Alemanha. Para Hans Robert JAUSS (1970: 75), tanto o *Studium-Aufsatz* de Schlegel, quanto o escrito de Schiller inserem-se no gênero literário do *paralelo*, uma das formas literárias favoritas da tradição no que concerne à *Querelle des anciens et des modernes*. Na introdução que faz ao *Studium-Aufsatz*, Schlegel afirma que a intenção de seu escrito é levar a discussão para outro campo:

Esse ensaio *Sobre o estudo da poesia grega* é apenas um convite a investigar a antiga poesia de um modo mais sério do que aquele que tem sido feito até agora; uma tentativa (e ninguém será capaz de sentir os defeitos da obra de um modo mais vivo do que eu) de apaziguar o antigo conflito entre os amigos unilaterais dos poetas antigos e modernos; e, assim, através da nítida determinação dos limites no âmbito do Belo, reestabelecer a concórdia entre a formação natural e artificial (SCHLEGEL 1979: 207).<sup>4</sup>

Apesar de haver certo paralelo entre as concepções de Schiller sobre o ingênuo e o sentimental, e as ideias de Schlegel sobre o objetivo e o interessante, a origem e a intenção dos escritos de Schiller diferem substancialmente das teorizações do autor do *Studium-Aufsatz*. Peter SZONDI (1978: 70) afirma que os escritos sobre o poeta ingênuo e sentimental têm basicamente três razões: são uma resposta e um posicionamento em relação a Goethe, considerado um poeta ingênuo; apresentam os dois modos de fazer poético dos dois autores; ecoam as pretensões filosóficas de Schiller. Publicada na revista *As Horas* entre os anos 1795 e 1796, a obra de Schiller é dividida em três partes: uma sobre o poeta ingênuo, outra sobre o sentimental, e uma terceira, denominada “Conclusão do ensaio sobre os poetas ingênuos e sentimentais, com algumas observações concernentes a uma diferença característica entre os homens” (SUZUKI 1997: 9). Enquanto considerava-se um poeta sentimental, em razão da força reflexiva e do caráter subjetivo de sua poesia, Schiller avaliava que Goethe era o exemplo acabado de poeta ingênuo pela objetividade de sua criação artística. Assim, a dicotomia dos modos de fazer poético ingênuo e sentimental expõe o antagonismo entre natureza e cultura, antigo e moderno, objetivo e subjetivo, assim como a complexa relação entre a busca pelo real e o ideal na exteriorização literária. De acordo com Izabela Maria

---

<sup>4</sup> “Diese Abhandlung *Über das Studium der Griechischen Poesie* ist nur eine Einladung, die alte Dichtkunst noch ernstlicher als bisher zu untersuchen; ein Versuch (die Mängel desselben kann niemand lebhafter empfinden als Ich) den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebiet des Schönen durch eine scharfe Grenzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und künstlichen Bildung wieder herzustellen“ (SCHLEGEL 1979: 207).

Furtado KESTLER (2007), apesar de partirem de pressupostos análogos, Schiller e Schlegel chegam a conclusões autônomas em suas considerações sobre a arte:

Enquanto Schiller contrapõe poesia ingênua e sentimental, antigo e moderno, natureza e cultura, com o intuito de escrutinar os modos de fazer poéticos próprios aos poetas ingênuos e aos sentimentais, Schlegel expõe a oposição entre a poesia objetiva e a interessante, entre a poesia da Antiguidade e a da Modernidade, assim como as maneiras de formação historicamente distintas da Antiguidade e da Modernidade. No plano histórico-político, as duas obras [o *Studium-Aufsatz* e a *Poesia ingênua e sentimental*] são elaboradas sob o impacto da Revolução Francesa e de seus desdobramentos. Além disso, inscrevem-se no âmbito da repercussão em território alemão da *Querelle des anciens et des modernes*, travada na França a partir do século 17 com a publicação dos quatro volumes de Charles Perrault *Parallèle des Anciens et des Modernes*. E testemunham no pensamento estético alemão a influência preponderante dos estudos sobre a arte da Antiguidade clássica de Johann Joachim Winckelmann (KESTLER 2007: 9).

Friedrich Schlegel elogia a caracterização dos gêneros poéticos realizada por Schiller, mas não considera possível utilizar as tendências da criação poética para realizar a distinção entre os antigos e os modernos. Segundo o estudioso, a dicotomia entre o ingênuo e o sentimental não explica suficientemente a evolução das épocas da poesia, de modo a compreender, por exemplo, a literatura dos denominados *antigos modernos*, e enquadrar artistas tão complexos como Shakespeare ou Goethe, o qual era considerado ingênuo por Schiller, mas, na visão de Schlegel, é um representante da poesia romântica ou progressiva. Afirmando que o escrito de Schiller o havia influenciado em sua busca pela delimitação das épocas e das formas poéticas, Schlegel critica, todavia, o fato de que essa divisão dicotômica não leva em consideração o fato de que muitas vezes, em épocas de transição, uma natureza poética pode interpenetrar outra, até que essa passagem seja realizada completamente, como é o caso da poesia da Antiguidade tardia:

O ensaio de Schiller sobre os poetas sentimentais além de ter ampliado minha visão sobre o caráter da poesia interessante, também me deu uma nova luz sobre os limites do domínio da poesia clássica. Se eu o tivesse lido antes desse escrito ter sido enviado para publicação, especialmente o trecho sobre a origem e o caráter artístico original da poesia moderna teria ficado bem menos imperfeito. Julga-se de modo incorreto e unilateral quando se aprecia os últimos poetas da antiga arte apenas pelos fundamentos da poesia objetiva. A formação estética natural e a formação estética artificial se interpenetram, de modo que os poetas tardios da poesia antiga são, ao mesmo tempo, os precursores da poesia moderna (SCHLEGEL 1979: 209).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> „Schillers Abhandlung über die sentimentalischen Dichter hat außer, daß sie meine Einsicht in den Charakter der interessanten Poesie erweitere, mir selbst über die Grenzen des Gebiets der klassischen Poesie ein neues Licht gegeben. Hätte ich sie eher gelesen, als diese Schrift dem Druck übergeben war, so

Ainda que Schlegel indique a interpenetração desses modos poéticos de sentir e atuar, há certo paralelo entre as categorias desenvolvidas por ambos. Quanto à dialética das épocas da poesia, os pensadores têm visões aproximadas, mas não de todo semelhantes. Embora Schiller acredite que a poesia sentimental é condição fundamental para a concretização do Ideal poético, ela é ao mesmo tempo “um eterno impedimento para ele” (SCHILLER 1991: 138). Por outro lado, para Schlegel a poesia interessante era apenas uma crise passageira de gosto e conduziria novamente à representação objetiva dos antigos em uma forma futura de literatura, para a qual a arte de seu tempo apenas apontava. Entre os autores modernos que abriam esse caminho encontrava-se Goethe: “[o] caráter da cultura estética de nossa época e de nossa nação se revela mediante um notável e grande sintoma. A poesia de Goethe é a aurora da arte autêntica e da beleza pura” (SCHLEGEL 1979: 255). No que concerne à representação artística da natureza, enquanto o poeta ingênuo, em sua sensibilidade, representa artisticamente a natureza exterior, o poeta sentimental deve buscar um retorno à natureza ideal, porque, de acordo com Schiller, “o poeta é natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER 1991: 60). Desse modo, a tarefa infinita que se impõe ao poeta sentimental em sua atividade reflexionante é a unificação entre a arte e a natureza no âmbito da poesia. A natureza ideal teorizada por Schiller não está em um estado passado, mas diante de nós, no futuro, como uma tarefa infinita do poeta, através da atividade reflexionante de seu espírito. Márcio SUZUKI (1991: 22) assevera que não se trata de um retorno à natureza passada, pois “não se deve de modo algum confundir a infância com a Ideia para a qual remete, nela projetando sentimentos e noções que já fazem parte da maturidade do mundo e dos homens” (SUZUKI 1991: 22). A influência dos escritos de Jean-Jacques Rousseau e de Fichte revela-se aqui não como um retorno a um estado passado, mas como busca por uma condição ideal futura, já que seria impossível retornar a um estado natural em pleno âmbito da cultura, “no seio do estado político” (SUZUKI 1991: 22):

Schiller não se cansa de chamar a atenção para o fato de que, nessa tristeza com a situação real do mundo, corre-se frequentemente o risco de tomar pela própria coisa aquilo que é apenas *símbolo*. É assim que se confunde o ingênuo com aquilo que

---

würde besonders der Abschnitt von dem Ursprunge un der ursprünglichen künstlichkeit der modernen Poesie ungleich weniger unvollkommen geworden sein. Man urteilt einseitig und ungerecht wenn man die letzten Dichter der alten Kunst bisher nur nach den Grundsätzen der objektiven Poesie. Die natürliche und die künstliche ästhetische Bildung greifen ineinander, und die Spätlinge der antike Poesie sind zugleich die Vorläufer der modernen“ (SCHLEGEL 1979: 209).

deveria representar, isto é, o verdadeiro Ideal de natureza humana. Tal é a confusão comum daqueles que, por exemplo, veem no ingênuo o próprio homem natural e que, no seio do estado político, desejam voltar ao estado de natureza. O mesmo costuma ocorrer entre aqueles que consideram a suprema perfeição estética realizada nas obras ingênuas da arte e poesia grega. Entre os poetas, esse equívoco toma corpo na ideia de uma “época de ouro” perdida. Ao mostrar que aquilo que nostalgicamente se anseia não está no passado, mas no futuro, Schiller retoma a lição de Fichte, que foi o primeiro a advertir para essa ilusão retrospectiva: Está *diante* de nós aquilo que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e os poetas, sob o nome de idade de ouro, colocam *atrás* de nós (SUZUKI 1991: 21).

Ao detalhar os modos de atuação da poesia sentimental, Schiller também aponta em seu escrito quais seriam os gêneros poéticos do sentimental, ou seja, a sátira, a elegia e o idílio, os quais o crítico acredita serem apenas maneiras de sentir do poeta sentimental. O autor afirma ainda que essas três espécies possíveis de poesia sentimental “nada têm em comum com as três espécies particulares de poema conhecidas sob esses nomes, a não ser a maneira de sentir, que é própria daqueles quanto dessas” (SCHILLER 1991: 83). Schiller aborda cada uma dessas tendências ou maneiras de sentir do poeta sentimental de acordo com a relação que estabelecem com o real e o ideal. Assim, o poeta satírico representa a contradição entre o real e o ideal: “[o] poeta é satírico, se toma como objeto o afastamento em relação à natureza e a contradição da realidade com o ideal” (SCHILLER 1991: 64). Por outro lado, o poeta elegíaco “opõe a natureza à arte e o ideal à realidade, de modo que a exposição dos primeiros predomine e a satisfação com eles se torne sensação preponderante” (SCHILLER 1991: 69). O estudioso ainda explicita a terceira categoria do sentimental, o idílio, como aquele gênero capaz de “expressar poeticamente a humanidade inocente e feliz” (SCHILLER 1991: 83); condição esta que o autor assevera ser possível apenas no futuro: “Tal estado, porém, não se dá apenas antes do início da cultura, mas é também aquele que a cultura propõe como meta suprema, se tiver em toda parte uma tendência determinada” (SCHILLER 1991: 83). Assim, de acordo com a relação entre o real e o ideal, a sátira representa a contradição entre a realidade e o ideal; a elegia é a expressão do prazer na natureza; enquanto o idílio unifica o real e o ideal, a natureza e a arte. Em sua fundamentação da poesia romântica, universal e progressiva, Friedrich Schlegel também tem o intuito de compreender essas tendências da poesia sentimental de acordo com a relação entre o real e o ideal. Assim, buscando definir esse tipo de exteriorização literária, e realizar uma síntese filosófico-histórica dos gêneros ou tendências da poesia sentimental, o crítico afirma que:

Há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, teria de se chamar poesia transcendental. Começa como sátira, com a diferença absoluta entre o ideal e o real, oscila como elegia no meio, e termina como idílio, com a identidade absoluta de ambos (SCHLEGEL 1997: 88).

Alguns anos mais tarde, em *Conversa sobre a poesia* (1800), Schlegel descreve como a poesia romântica deve se concretizar no âmbito da nova mitologia, surgindo “da harmonia entre o ideal e o real” (SCHLEGEL 2016: 517). Outra aproximação entre os dois estudiosos é o entendimento de que esses modos de sentir do poeta não surgem e se estabelecem isoladamente em determinada época, mas que toda poesia pode ser composta por elementos ingênuos e sentimentais, nas mais diferentes épocas (SUZUKI 1991: 14). Em Schlegel, a concepção de que os modos de sentir e atuar da poesia natural e artificial se interpenetram transforma-se, de certo modo, no conceito de poesia romântica, universal e progressiva, ou seja, a exteriorização poética capaz de abranger tanto o espírito clássico e ingênuo quanto o espírito moderno, interessante, reflexivo e sentimental.

## O clássico e o romântico na teoria dos irmãos Schlegel

*Clássico e progressivo são ideias históricas e intuições críticas. Nelas se reúnem a crítica e a história* (SCHLEGEL 2016: 182).

Inserida no âmbito da crítica alemã após as teorizações de Winckelmann e Herder, a compreensão histórica dos fenômenos artísticos teve como uma de suas consequências a diferenciação entre o clássico e o romântico. Embora já existissem indícios dessa classificação em autores ingleses, em solo alemão a distinção entre o clássico e o romântico foi estabelecida por Goethe e Schiller, sendo mais tarde difundida pelos irmãos Schlegel, como deixa claro o próprio Goethe nas conversas com Johann Peter Eckermann:

O conceito de poesia clássica e romântica, que atualmente corre o mundo e causa tanta polêmica e discórdia – prosseguiu Goethe – partiu originalmente de mim e de Schiller. Em poesia, eu seguia a máxima do procedimento objetivo e não reconhecia a validade de nenhum outro. Schiller, porém, que trabalhava de modo inteiramente subjetivo, considerava que esse era o procedimento correto e, a fim de se defender de mim, escreveu seu ensaio sobre a poesia ingênua e sentimental. Ele me provou que eu

mesmo, contra a minha própria vontade, era romântico, e que minha *Ifigênia*, graças ao predomínio do sentimento, não era de modo algum tão clássica e de acordo com os modelos antigos quanto se poderia pensar. Os Schlegel adotaram a ideia e a desenvolveram, de modo que agora ela se disseminou pelo mundo todo e todo mundo agora fala em classicismo e romantismo, nos quais ninguém pensava há cinquenta anos (ECKERMANN 2016: 392).

O estabelecimento da diferença entre a literatura clássica e a romântica contribui para a renovação dos discursos sobre a literatura ao final do século XVIII. Essa reconfiguração dos discursos da teoria, da crítica e da história da literatura somente foi possível após o desenvolvimento da consciência histórica dos fenômenos de literatura. Com as palestras e os *Cursos sobre literatura bela e arte*, realizadas entre os anos 1801 e 1802 por August Wilhelm Schlegel, bem como a tradução da primeira parte desses cursos com o título de *Die Kunstlehre* (“Doutrina da Arte”) em diversas línguas, a distinção clássico/romântico torna-se definitivamente conhecida. Assim como seu irmão, August Wilhelm reconhece o grande mérito de Winckelmann e o considera o fundador da história da arte, pois através de sua contemplação da arte dos antigos como um todo orgânico estabeleceram-se novas bases para a investigação artística (SCHLEGEL 2014: 36). Na concepção de August Wilhelm, Winckelmann havia investigado a Antiguidade como um todo, mas ainda faltava delinear mais claramente a outra parte da história da literatura. A outra metade desse todo era a poesia dos modernos, que passa a ser valorizada em sua singularidade a partir da época romântica. Desse modo, se Johann Joachim Winckelmann havia fornecido os primeiros indícios de uma história sistemática da arte antiga, a tentativa de complementar essa visão histórica da literatura realizada pelos irmãos Schlegel é importante por demonstrar que era possível compreender a Antiguidade a partir de um ponto de vista que se encontrasse fora dos limites de sua atuação (SCHLEGEL 2014: 37). Assim, a divisão entre as épocas da poesia colaborou para o fortalecimento da consciência literária moderna. Ao discutir o equívoco da persistente valorização unilateral da poesia dos antigos, August Wilhelm busca compreender o conjunto da história da literatura. Em sua opinião, a visão sistemática de Winckelmann deveria ser complementada pela consciência de que, como foi dito, o todo encontrado pelo autor da *História da arte da Antiguidade* representava apenas uma metade da história literária:

De fundamental importância para a história da arte é o reconhecimento da oposição entre o gosto antigo e o moderno. Discutiu-se muito (particularmente pelos franceses da época de Luís XIV) sobre o privilégio dos antigos ou dos modernos, aliás imaginava-se

que eles eram apenas diferentes em grau e não segundo a espécie e que frequentemente apenas autores que se formaram inteiramente segundo a Antiguidade clássica e que procuraram avançar pelo mesmo caminho eram comparados aos antigos. Apenas recentemente foi estabelecida a afirmação, que encontra ainda muitos opositores, de que as obras que realmente marcaram época na história da poesia moderna, segundo toda sua direção e sua mais essencial aspiração, encontram-se em contraste com as obras da Antiguidade e, contudo, devem ser reconhecidas como excelentes. Designou-se o caráter da poesia antiga com a denominação de “clássico” e a moderna com a denominação de “romântico”; isso muito acertadamente, como mostrarei na sequência do desenvolvimento desses conceitos. É uma grande descoberta para a história da arte o fato de que o que se considerou até agora como a esfera inteira da arte (uma vez que se concedeu uma autoridade ilimitada aos antigos) é apenas uma única metade. A própria Antiguidade clássica pode, desse modo, ser muito mais bem compreendida do que unicamente a partir de si mesma (SCHLEGEL 2014: 36).

A consciência histórica das épocas da poesia que fundamenta os escritos dos jovens românticos, assim como sua busca pela valorização da literatura de seu tempo, encontra-se implícita na afirmação de Friedrich Schlegel de que aquele que fosse capaz de traduzir de forma perfeita o clássico para o moderno “teria de dominá-lo de tal modo que fosse capaz de transformar tudo em moderno; ao mesmo tempo, deveria entender o antigo de tal modo que pudesse não só imitá-lo, mas até mesmo criá-lo novamente” (SCHLEGEL 2016: 58). Schlegel dá o nome de *progressivo* a essa capacidade de adaptar o antigo em roupagem moderna ou mesmo de recriá-lo. Como exemplo do que denomina ser o *imperativo da progressividade*, o estudioso cita o tratamento de matéria antiga realizado por Shakespeare ou Goethe (SCHLEGEL 2016: 242). A divisão entre o clássico e o romântico, realizada por ele e seu irmão, antecedeu sua teorização sobre o progressivo. Nesse sentido, expandindo a antinomia entre o antigo e o moderno, o crítico postula que há autores que são apenas clássicos, outros modernos ou românticos, ou estão em uma terceira categoria em que se incluem os progressivos, ou seja, aqueles que tratam o antigo de forma moderna. Assim, poetas (Schlegel usa “poetas” no sentido de “literatos”) tão distantes no tempo quanto Petrarca, Dante, Boccaccio, Cervantes são considerados pelo estudioso como românticos, enquanto alguns artistas de seu tempo representam o exemplo de poeta progressivo, em cuja obra já se encontra entremesclada à poesia objetiva dos antigos e a poesia reflexiva dos modernos. Um desses poetas é Goethe, o qual, para Schlegel, “não era um poeta moderno mas um progressivo” (SCHLEGEL 2016: 116).

Na concepção dos irmãos Schlegel, a literatura moderna destacava-se por ser uma mistura das mais variadas formas ou gêneros literários, e por mesclar poesia e prosa, criação literária e reflexão filosófica. O desejo de compreender a poesia de seu



tempo é algo que move Schlegel desde a primeira época de sua atividade crítico-literária. Essa característica surge inclusive no mais conhecido de seus escritos, o ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*. Como demonstra Ernst BEHLER (1992: 121), é sintomático que Schlegel abra essa obra com a desconcertante afirmação de que tratará mais dos modernos do que dos antigos, e que a razão para isso é que “compreender os antigos é o caminho mais curto para entender o caráter da poesia moderna” (BEHLER 1992: 121). Essa colocação de Schlegel torna-se ainda mais nítida quando se percorre o ensaio, já que grande parte do escrito é devotado à poesia dos modernos e não a dos antigos, como o próprio título parecia indicar. A meta que move Schlegel é a resolução dos problemas de seu tempo, mas o caminho que toma principia pelo conhecimento das características que fizeram da poesia dos antigos aquilo que ela foi: perfeita e acabada. Essa forma ou método de atuação, na qual ocorre a aproximação entre o antigo e o moderno, surpreende em Schlegel. Em muitas de suas obras e teorizações o estudioso trabalha a partir dessa antinomia, buscando estabelecer as bases da renovação dos estudos de literatura:

Os escritos de Friedrich Schlegel são da maior significação, tanto para a história do romantismo como para uma história geral da crítica [...] Friedrich renovou o debate sobre os antigos e os modernos, desenvolvendo daí a teoria do romântico, que a interpretação de seu irmão difundiu, literalmente, através do mundo inteiro. Mas, Friedrich não foi o autor de manifestos literários que lhe dessem unicamente uma importância histórica; foi também o autor de uma teoria crítica que antecipa muitos dos problemas prementes de nosso tempo [...] Além disso, Friedrich Schlegel expressou suas teorias de crítica, interpretação e história literária de maneira tão proveitosa que bem merece ser considerado o criador da hermenêutica, a teoria da “compreensão”, a qual foi depois formulada por Schleiermacher e Boeckh e influenciou, assim, toda a longa linha de teóricos alemães da metodologia (WELLEK 1967: 5).

A importância da discussão sobre as épocas da poesia emerge no primeiro romantismo alemão como consequência da consciência histórica que os jovens românticos possuíam. No alvorecer do século XIX, a atuação dogmática e normativa do juiz de arte, o *Kunstrichter*, cede lugar ao crítico de arte, o *Kunstkritiker*. Nesse contexto de intensa alteração em todos os campos da sociedade e das artes, Friedrich Schlegel argumentava, inspirado na Revolução Francesa, que era necessário realizar uma revolução estética nos estudos de literatura. Como descrevem Philippe LACOUÉ-LABARTHE e Jean-Luc NANCY (2012: 35), o que surge no primeiro romantismo alemão não é uma nova forma de se fazer literatura ou teoria literária, mas a própria teoria em forma de literatura, “uma operação literária absoluta”. A partir da antinomia entre o antigo e o moderno os irmãos

Schlegel contribuíram para a renovação dos discursos da teoria, da crítica e da história da literatura.

## Referências bibliográficas

- BEHLER, Ernst. *Einleitung*. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Wissenschaft der europäischen Literatur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958. p. 3-15.
- BEHLER, Ernst. Friedrich Schlegel. *Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1956.
- BEHLER, Ernst. *Frühromantik*. Berlin/New York: De Gruyter, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BENNE, Christian; BREUER, Ulrich. *Antike – Philologie – Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2011.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. 1823-1832*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- EICHNER, Hans (Ed.). *Romantic and its cognates: The European history of a word*. Manchester: Manchester University Press, 1972.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1790.
- HAYM, Rudolf. *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Geistes*. New York/Hildesheim: Georg Olms, 1977. [Reprodução da primeira edição de 1870].
- HEINE, Heinrich. *Die Romantische Schule. Zweites Buch*. In: Düsseldorf: Artemis – Winkler, 1997. Werke III, p. 262-499.
- HERDER, Johann Gottfried. *Über die neue deutsche Literatur: Zweite Sammlung von Fragmenten*. In: GAIER, Ulrich (Hg.). *Frühe Schriften*. Johann Gottfried Herder Werke. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker, 1985. Bd. I, p. 265-272.
- JAUSS, Hans Robert. *Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Ancients et des Modernes”*. In: \_\_\_\_\_. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. p. 67-104.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. Friedrich Schiller X Friedrich Schlegel: confrontos e convergências em torno da fundamentação da modernidade. *Encontro Regional da Abralic. Literatura, Artes e Saberes*, São Paulo, 2007, p. 9. Disponível em: <[www.epocadegoethe.com.br](http://www.epocadegoethe.com.br)>. Acesso em: 4 maio 2017.
- LABARTHE, Jean-Luc; NANCY, Philippe. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2012.
- NEVES, Maria Helena de Moura; DEZOTTE, Maria Celeste C.; MALHADAS, Daisi. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e poesia sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Tradução de Márcio Suzuki.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Die Kunstlehre*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1963.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SUZUKI, Márcio. *Apresentação*. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 9-40.
- SZONDI, Peter. *Das Naive ist das sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung*. In: *Schriften-II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. p. 59-105.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1967.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien: Phaidon, 1934.
- ZIMMERMANN, Harro. *Friedrich Schlegel oder die Sehnsucht nach Deutschland*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2009.

*Recebido em 2 de maio de 2017*  
*Aceito em 27 de junho de 2017*

# O questionário como ferramenta de ensino de partículas modais alemãs

The questionnaire as a tool for teaching German modal particles

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372032156>

Marceli Aquino<sup>1</sup>

**Abstract:** This work is an effort to collect relevant information about the decision making process on the communicative functions of the modal particles (henceforth MP), regarding different contexts. For this purpose, an online questionnaire was developed. For the data collection, sixty-two German native and non-native participants were asked to select from a set of sentences (with or without MPs) which provided the most adequate interpretations for pre-established contexts. The results suggest that native participants were more likely to select the expected options, but the reflections on the decisions taken were challenging for both groups. Therefore, data analysis indicates deficiencies in understanding the function and modal complexity of MPs. Thus, in addition to investigating the decision making process of both groups, we sought to offer tools for teaching MPs in German as a foreign language.

**Keywords:** German modal particles; German as a foreign language; relevance theory

**Resumo:** Este trabalho teve a intenção de investigar sobre o processo de tomada de decisão quanto às funções comunicativas das partículas modais (doravante PM), frente a diferentes contextos. Nesse sentido, aplicamos um questionário online em alemão. Para a coleta de dados foi solicitado a 62 participantes alemães nativos e não nativos que selecionassem dentre um conjunto de orações (contendo ou não PMs) as que proporcionariam interpretações adequadas para contextos pré-estabelecidos. Os resultados apontam que os participantes nativos tiveram maior facilidade em selecionar as opções esperadas nas tarefas apresentadas, porém as reflexões sobre as decisões tomadas foram desafiadoras para ambos os grupos. Portanto, a análise de dados indica deficiências na compreensão da função e complexidade modal das PMs. Assim, além de investigar as decisões tomadas pelos dois grupos, procuramos oferecer ferramentas para o ensino das PMs em aulas de alemão.

**Palavras-chave:** partículas modais alemãs; ensino de língua alemã; teoria da relevância

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. E-mail: marceli.c.aquino@gmail.com

# 1 Introdução

As partículas modais (*Modalpartikeln*) são elementos lexicais, cujo uso tem como consequência a compreensão da fala com a manutenção do conteúdo semântico (KRIVONOSOV 1989:40-41). Elas funcionam como ferramentas para negociar inferências entre os interlocutores, ou seja, possibilitam reconhecer a atitude e intenção do emissor em relação à proposição expressada, e abrir espaço para a negociação de informações. Nesse sentido, as PMs denominam um aspecto interpessoal, gerando um clima conversacional específico ao enunciado, isto é, exprimem como cada participante da conversação se coloca em relação ao outro (WEYDT 1983:13).

Embora com diferentes definições, formas de análise e interpretação, fato é que as PMs representam um fenômeno típico da língua alemã por serem frequentes e extensivamente empregadas na interação (HELBIG 1990:11). Conseqüentemente, o estudante da língua alemã, quando não incorpora as partículas, torna-se um falante do alemão rígido e atípico. BUSSE (1991: 39) afirma que a linguagem alemã sem partículas modais é claramente marcada por certa dureza, tornando-se uma língua áspera.

Segundo HERINGER (1988: 739), a grande dificuldade de descrição semântica das PMs advém da sua grande dependência contextual. O significado expressivo das PMs é diretamente influenciado pelo contexto, mas as questões topológicas também devem ser levadas em consideração (MÖLLERING 2001). Os resultados de Aquino (2016), em pesquisa processual de tradução, demonstram a relevância da investigação desses elementos levando em consideração a sua disposição na oração. O posicionamento da PM *wohl* influenciou diretamente nas decisões tradutórias dos participantes.

Não obstante, além do contexto e posicionamento, a investigação do significado das PMs deve ser essencialmente pautada nas funções nucleares específicas de cada PM.<sup>2</sup> Logo, o significado das PMs precisa ser acessado por meio de distinções baseadas em parâmetros gramatical e semântico-lexical de cada PM em seu contexto de uso (ABRAHAM 1991a: 208). Defendemos, portanto, que cada partícula modal tem um significado núcleo que pode depender de uma variação de contexto ou nuance, ou seja, partem de uma análise lexical do contexto semântico.

---

<sup>2</sup> A PM *doch*, por exemplo, tem a função de indicar contradição a respeito de alguma situação ou informação. Já a PM *wohl* tem a função de sinalizar uma hipótese ou a falta de comprometimento com alguma informação.

A Teoria da Relevância (doravante TR) afirma que os seres humanos têm uma tendência automática para maximizar a relevância, não por escolha, mas em razão da forma como nossos sistemas cognitivos se desenvolveram. Nesse sentido, o princípio relevantista pode ser compreendido como uma relação de custo-benefício, baseada na premissa de que a cognição humana busca alcançar o maior efeito cognitivo através do menor esforço processual possível, promovendo quantidade, qualidade e organização do conhecimento do indivíduo (SPERBER; WILSON 1995: 465). Assim, a TR implica a avaliação sobre o grau de relevância de cada informação, isto é, a informação provável de provocar maior acréscimo de conhecimento com o menor custo de processamento.

Como resultado da constante necessidade de seleção na direção do aumento de eficiência, o sistema cognitivo humano estabeleceu-se de tal forma que nossos mecanismos perceptuais tendem automaticamente a escolher estímulos potencialmente relevantes (SPERBER; WILSON 2005: 227). Como as PMs fazem parte do ambiente cognitivo do falante de alemão, ele ou ela usam informações contextuais disponíveis em seu ambiente cognitivo para reconhecer imediatamente o significado pretendido, resultando em uma interpretação que alcance as expectativas de relevância, ou seja, uma relação adequada entre esforço e efeitos cognitivos (AQUINO 2017: 82-83).

Sendo elementos que fazem parte do ambiente cognitivo de nativos, as PMs são imediatamente reconhecidas e processadas. No entanto, a facilidade de compreender a intenção comunicativa das PMs na comunicação nem sempre é transferida no momento da tradução ou na tentativa de explicar sua função. Em AQUINO (2012a: 92), uma coleta realizada com brasileiros e alemães para sugerir legendas para filmes constatou que os alemães decidiam omitir a tradução das PMs com maior frequência em comparação com o grupo de brasileiros. Um resultado semelhante também foi obtido em Aquino (2016: 120), no qual, em tarefas de pós-edição,<sup>3</sup> participantes alemães tendem a não processar as PMs e, durante protocolos verbais, comentaram não considerarem relevante representar a significação desses elementos para o português.

Por outro lado, o processamento desses elementos pode ser mais custoso para o falante não nativo, pois essas informações contextuais não estão totalmente acessíveis em seus ambientes cognitivos. Alguns trabalhos (DIEWALD 2013; FISCHER; ALM 2013; FRANCO 1991; JOHNEN 1997; KRÖLL 1968; RAMOS 2000; SAID ALI 1930; TRAUGOTT 2007; WALTEREIT 2007; WELKER 1990), assumem a existência de partículas modais nas

---

<sup>3</sup> A pós-edição representa a revisão de um texto traduzido por um sistema de tradução automática.

línguas românicas, como o português. Esses estudos certamente apresentam tendências importantes na literatura, porém mesmo oferecendo alternativas para encontrar equivalentes em outras línguas, as características descritivas e as categorias gramaticais são distintas em alemão.<sup>4</sup> Assim, parece plausível afirmar que partículas com as mesmas funções e características das PMs em alemão não são encontradas no português, dificultando então a compreensão desses elementos.

Com o intuito de explorar ferramentas para o ensino das PMs, SOUZA (2008) investiga as características de língua falada em fóruns de discussão na internet. A pesquisadora avaliou principalmente as funções e as ações conversacionais da modalidade na comunicação online. Já MANOEL (1998) abordou por meio de um estudo de corpus as funções pragmáticas, semânticas e sintáticas das PMs, questionando sobre a dificuldade de aprendizado desses elementos no ensino de língua estrangeira. No sentido de oferecer alternativas tradutórias das PMs *doch* e *ja* para o ensino de língua, AQUINO (2012b: 105) apresenta os resultados de pesquisa baseada em diálogos de filmes alemães. Portanto, com a investigação de diferentes ferramentas didáticas, o professor não precisa depender apenas do livro didático, mas encontrar outros meios para apresentar as PMs para seus alunos.

Para melhor compreender sobre a função das PMs e como nativos(doravante N) e não nativos (doravante NN) justificam as suas escolhas em situações comunicativas, procuramos desenvolver uma coleta de dados por meio de um questionário online. O questionário em alemão (sem o processamento entre línguas) teve a intenção de proporcionar diferentes formas de uso das PMs, dentro de contextos variados. Após a escolha das soluções que consideravam adequadas, foi solicitado aos participantes que escrevessem justificativas para suas decisões. Como apontamos anteriormente, de acordo com o tipo de frase e a situação comunicativa, uma mesma PM pode expressar diferentes intenções comunicativas (NUNES 2008: 20-21). Portanto, foram selecionados diferentes contextos para abordar o uso e funções das PMs, procurando reproduzir situações reais do uso da língua.

Pela complexidade do processo inferencial envolvendo as PMs, era esperado que os participantes N selecionassem as sugestões esperadas, concordando com o enunciado original. Todavia, a representação desses elementos, a reflexão da função e do

---

<sup>4</sup> Em alemão as PMs representam uma classe gramatical homogênea, com distintas características sintáticas, semânticas e pragmáticas, que foram desenvolvidas diacronicamente, apresentando um status topológico restrito (ABRAHAM 1991b: 331).

significado, seria desafiadora para ambos os grupos. Além disso, a análise dos dez contextos incita discussões importantes para o ensino das partículas, evidenciando o benefício do uso de questionários como ferramenta para o desenvolvimento de atividades dinâmicas.

## 2 Metodologia

Este trabalho foi desenvolvido e aplicado durante o estágio de doutoramento da pesquisadora na Universidade Ludwig Maximilians Universität München (LMU). Os formulários do *Google Drive* tinham a finalidade de investigar empiricamente quais seriam as PMs utilizadas dentro de contextos controlados. Os participantes receberam dez contextos com quatro ou cinco opções com as PMs *doch*, *wohl*, *aber* e *ja*, e sem a presença desses elementos. A escolha de mais de uma opção era permitida.

Os questionários são conjuntos de questões com a finalidade de gerar dados para atingir objetivos de pesquisa (PARASURAMAN 1991). Além das questões de múltipla escolha, aplicamos perguntas abertas, a fim de estimular a cooperação dos participantes e viabilizar a compressão sobre as decisões tomadas. Mesmo de difícil quantificação, as justificativas complementam os resultados obtidos com as perguntas fechadas, auxiliando a interpretação da análise de dados. Além disso, a escolha de um modelo de investigação online se fundamenta pela oportunidade de recorrer a um maior número de pessoas, abrangendo características e perfis variados. A fim de acessar informações individuais, incluímos na coleta um formulário relativo ao perfil dos participantes.

As tarefas foram selecionadas por apresentar contextos simples e diversificados, reproduzindo situações reais de fala e permitindo a utilização de diferentes PMs em situações de uso e posições distintas. Os dez contextos foram retirados de diversas fontes: artigos jornalísticos das revistas online *Stylebook*, *Yahoo* e *Spiegel*; exemplos analisados nos artigos acadêmicos de ABRAHAM (1991b) “Discourse particles in German: How does their illocutive force come about?” e LINDNER (1991) “‘Wir sind ja doch alte Bekannte’. The use of German ja and doch as modal particles”.

Para a realização da pesquisa foram selecionados participantes de diversos perfis e nacionalidades. As 62 pessoas que responderam ao questionário são originárias da Alemanha, Áustria, Brasil, Bósnia, Cazaquistão, Espanha, Itália, Japão, Polônia, Rússia,



Turquia e Uzbequistão. Cada grupo (N e NN) abarcava 31 membros. A proficiência em alemão dos NN se concentrava entre os níveis B2 e C1.

O perfil profissional e acadêmico dos participantes era bastante heterogêneo, abrangendo profissionais de língua alemã, como professores (universitários ou não) e estudantes (graduação e pós-graduação), professores, alunos e pesquisadores de outras áreas de conhecimento (física, engenharia, sociologia, nutrição etc.), estudantes de curso técnico e sem formação em ensino superior. Idade e sexo também eram variados. O propósito de integrar grupos tão heterogêneos era o de alcançar resultados diversificados, contando com um maior número de pessoas com perfis acadêmicos, sociais, linguísticos e regionais diferenciados. Portanto, para obter resultados relevantes e autênticos, investigamos as PMs em contextos que reproduzissem situações reais, sendo interpretados por participantes multifacetados.

O questionário foi realizado em plataforma online. A pesquisadora enviou os links, dois formulários do Google Drive, para cada participante. O primeiro continha *Persönliche Informationen* – informações pessoais – o segundo *Forschungsfragebogen* – questionário de pesquisa. Os participantes foram instruídos a responder os questionários na ordem enviada. Após a seleção da formulação desejada no questionário de pesquisa, o participante escrevia uma justificativa para explicar as escolhas tomadas.

### 3 Análise e resultado

A análise será dividida por tarefa. Apresentamos abaixo: os dez contextos com as opções (OP) oferecidas para escolha (a opção grifada representa a resposta esperada); os gráficos dos dados totais e por grupo (N e NN), com a intenção de acessar a frequência de respostas; as tabelas com os temas mais recorrentes nas justificativas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Os rótulos representam nomenclaturas próprias, que buscam alcançar maior clareza para o leitor ao resumir os comentários dos participantes: *impressão*, justificativa pautada na sensação ou sentimento; *não sei*, não sabiam explicar; *correto*, opção considerada correta (gramaticalmente ou impressão); *sem/com PM*, explicação sobre a escolha de opções com e sem PM; *significado*, análise do significado da oração com PM; *posição*, escolhas dependendo da posição da PM na oração; *scopus*, ênfase da PM; *contexto*, foco na análise contextual; *informal*, opção com conteúdo informal; *aber, doch, ja, wohl*, comentários voltados a discutir o significado e função das PM; *wohlx*, motivo pela exclusão desta PM das opções cabíveis; *PM*, discussão sobre as PMs; *CG, common ground*; *todos*, todas as opções seriam possíveis.

1. Matthew Cordle verursachte einen tödlichen Unfall, bei dem ein 61-Jähriger starb. Der Polizei ist das bekannt, doch bisher wurde er nicht angeklagt. Nun hat der 22-Jährige alles auf YouTube gestanden.

OP1: Der Staatsanwalt wird Cordle am Montag wohl wegen fahrlässiger Tötung anklagen.

OP2: Der Staatsanwalt wird wohl Cordle am Montag wegen fahrlässiger Tötung anklagen.

OP3: Der Staatsanwalt wird Cordle wohl am Montag wegen fahrlässiger Tötung anklagen.

OP4: Der Staatsanwalt wird Cordle am Montag wegen fahrlässiger Tötung anklagen.

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 1: Contexto 1

Fonte: Marcell Aquino<sup>6</sup>

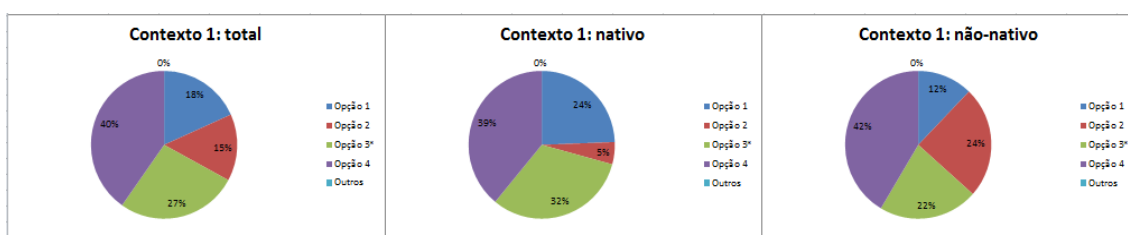


Gráfico 1: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 1

Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Correto	Sem PM	Significado	Posição	Scopus	Contexto	Informal
<b>NN</b>	<b>11</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
%	35.40%	12.90%	19.30%	6.40%	12.90%	35.40%	9.60%	3.20%	9.60%
Opção	1, 2, 3, 4	1, 2, 4	1, 3, 4	4	2, 3, 4	1, 2, 3, 4	2	3	1, 4
<b>N</b>	<b>11</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>0</b>
%	35.40%	0	9.60%	29%	19.30%	32.20%	0	9.60%	0
Opção	1, 2, 3, 4	0	3, 4	1, 4	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4	0	1, 2, 3, 4	0
<b>Total</b>	<b>22</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>11</b>	<b>10</b>	<b>21</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>3</b>
% Total	<b>35%</b>	<b>6.40%</b>	<b>14.50%</b>	<b>17.70%</b>	<b>16.10%</b>	<b>33.80%</b>	<b>4.80%</b>	<b>6.40%</b>	<b>4.80%</b>
Opção Total	1, 2, 3, 4	1, 2, 4	1, 3, 4	1, 4	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4	2	1, 2, 3, 4	1, 4

Fonte: Marcell Aquino

Como apontado anteriormente, as respostas esperadas eram aquelas do texto original (PM e posição), e estão grifadas para destaque. O gráfico mostra que, no total, 27% selecionaram a OP3 (32% N, 22% NN). A OP4 foi a escolha com maior ocorrência, para ambos N (39%) e NN (42%). Como era permitida a escolhida de múltiplas opções para cada contexto, os participantes apresentaram uma inclinação pela seleção de orações com PM, juntamente com a versão sem esses elementos. Isso pode ser explicado pela insegurança na decisão, ou pelo fato de que enunciados sem PM são gramaticalmente corretos, mesmo que representando significações distintas.

<sup>6</sup>Todas as figuras, gráficos e tabelas deste trabalho foram elaborados pela autora da pesquisa.

A explicação mais recorrente nesse e em muitos contextos, referiu-se à impressão. Os participantes mencionaram que selecionaram a opção que parecia mais natural, mais comum ou que já haviam ouvido antes. Outro tema frequente destacava a diferença do significado da PM *wohl* dependendo da posição na frase (33,8% total, 35,4% NN e 32,2% N). Dependendo da representação que o participante tivesse do contexto, a PM poderia enfatizar informações e intenções variadas.

Os resultados dessa tarefa poderiam suscitar o desenvolvimento de uma discussão em sala de aula sobre questões contextuais e topológicas para a compressão das PMs. Inicialmente seria recomendado ressaltar as restrições sintáticas das PMs, pois sua ocorrência é limitada ao *Middle Field* ou campo central. A divisão de campos (*field*) é uma característica da língua alemã e advém da separação da oração entre tema e rema. Logo, a posição das PMs deve ser trabalhada apenas dentro dessa estrutura. A partir de questões estruturais, pode-se discutir as diferentes ênfases e funções das PMs em uma mesma oração, levando em consideração as inferências contextuais, funções nucleares e a relação entre os interlocutores.

2. Zwei Freundinnen, Anna und Julia, sind an der Bushaltestelle. Es ist schon spät, sodass kein Bus mehr fährt. Anna ist verzweifelt, sie weiß nicht genau, was sie tun sollen. Julia ist ungeduldig und sagt ganz ironisch, dass Anna laufen kann.

OP1: Du kannst laufen.

OP2: Du kannst doch laufen.

OP3: Du kannst wohl laufen.

OP4: Du kannst ja laufen.

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 2: Contexto 2

Fonte: Marcell Aquino

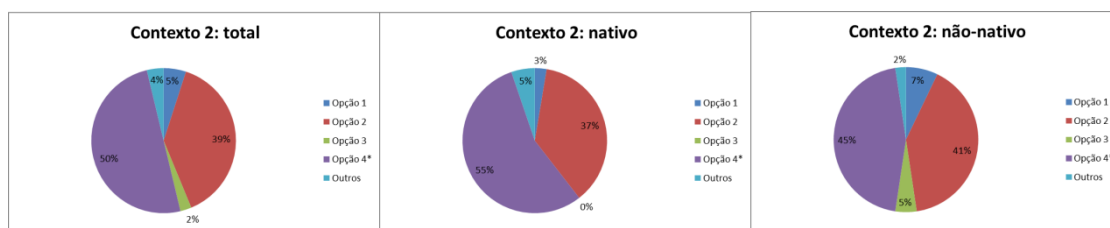


Gráfico 2: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 2  
Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Wohl	Doch	Ja	PM	Sem PM	CG	Contexto	Informal
<b>NN</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
%	28.50%	3.20%	19.30%	32.20%	16.10%	3.20%	9.60%	3.20%	9.60%
Opção	2, 4	3	2, 4	2, 4	1, 2, 3, 4	1	2, 4, 5	1, 2, 4	2, 4
<b>N</b>	<b>11</b>	<b>0</b>	<b>4</b>	<b>10</b>	<b>12</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
%	35.40%	0	12.90%	32.20%	38.70%	0	6.40%	0	0
Opção	1, 2, 4	0	2	4	2, 4, 5	0	2, 4	0	0
<b>Total</b>	<b>19</b>	<b>1</b>	<b>10</b>	<b>20</b>	<b>17</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
% Total	<b>31%</b>	<b>1.60%</b>	<b>16.00%</b>	<b>32.20%</b>	<b>27.40%</b>	<b>1.60%</b>	<b>8.00%</b>	<b>1.60%</b>	<b>4.80%</b>
Opção Total	1, 2, 4	3	2, 4	2, 4	1, 2, 3, 4	1	2, 4, 5	1, 2, 4	2, 4

Fonte: Marcell Aquino

A resposta esperada, OP4 com PM *ja*, foi preferida pela maioria dos participantes (50% total, 55% N, 45% NN). Dependendo da intenção do emissor, a OP2, que foi a segunda mais selecionada, também poderia ter sido adequada. De acordo com LINDNER (1991: 193), as PMs *doch* e *ja* têm funções elocutórias e semânticas semelhantes e, por isso, são comumente utilizadas em combinação (*ja doch*, nessa ordem). Além disso, elas ocorrem geralmente em tipos parecidos de orações (asserções e exclamações). Ambas conseguem estabelecer uma negociação de informações relevantes para a manutenção do conteúdo semântico, facilitando a interação.

Ademais, essas PMs são abundantemente analisadas na literatura e no ensino de alemão. Por serem partículas recorrentes no discurso, pela sua semelhança semântica, por aparecerem em tipos de orações similares e pela ocorrência em combinação, elas poderiam ser trabalhadas juntas em sala de aula. Exemplos como o apresentado acima podem ser utilizados para explicar suas semelhanças e diferenças, dependendo do contexto e da intenção na interação.

As justificativas focaram principalmente na impressão. Porém, outra explicação recorrente pautou-se na interpretação da função da PM escolhida. Os participantes afirmaram que as PMs *doch* e *ja* expressavam ironia e provocação. Ademais, comentários sobre a dependência da análise contextual também foram manifestados.

Segundo os postulados da TR, um *input* (um enunciado, uma memória) é relevante quando é capaz de conectar as informações de um *background* de modo a produzir resultados importantes a um indivíduo, seja para esclarecer uma dúvida, aumentar o conhecimento sobre um assunto, confirmar suspeitas, corrigir uma informação equivocada, adquirir e/ou relembrar uma informação etc. Pelo viés da TR, as PMs representam um *input* relevante, uma vez que com elas é possível acessar o conhecimento entre o emissor e o receptor e derivar a implicação contextual necessária.

Nesse sentido, as PMs funcionariam como pistas comunicativas, fornecendo evidência de sua intenção de comunicar um certo significado, que é inferido pela audiência com base na evidência fornecida (SPERBER; WILSON 2005: 221).

Então, as justificativas apresentadas nessa tarefa estão de acordo com as expectativas deste trabalho, dado que as PMs funcionam como pistas de acesso às representações mentais necessárias para a negociação de informações relevantes no enunciado. Portanto, a escolha da PM sinaliza a atitude do emissor e as expectativas dos interlocutores com relação à proposição. Nesse contexto, a personagem não queria dizer que a amiga tinha a capacidade motora de caminhar, mas enfatizar ironicamente a sua impaciência com conduta da amiga, exigindo mudanças de comportamento.

3. Karin hat am Donnerstag einen Brief an Leo abgeschickt. Es ist schon Dienstag und er hat immer noch nicht geantwortet. Karin ist deswegen sehr neugierig. Sie fragt sich, ob Leo den Brief schon bekommen hat oder nicht.

OP1: Ob er meinen Brief wohl noch nicht bekommen hat?

OP2: Ob er meinen Brief noch nicht bekommen hat?

OP3: Ob er meinen Brief doch noch nicht bekommen hat?

OP4: Ob er meinen Brief ja noch nicht bekommen hat?

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura3: Contexto 3

Fonte: Marcell Aquino

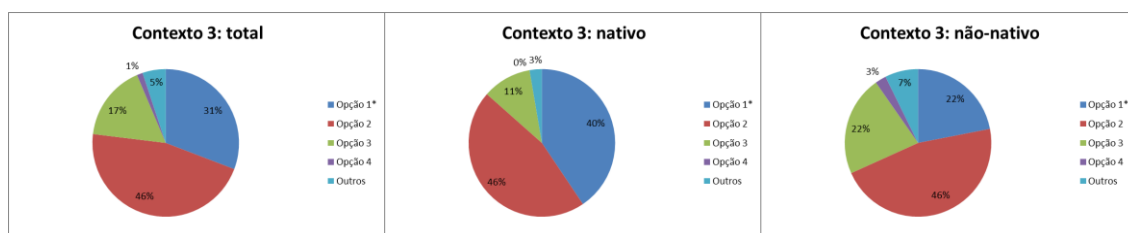


Gráfico 3: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 3

Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Correto	Todos	Sem PM	Contexto	Informal	Doch	Wohl
<b>NN</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>4</b>
%	29%	9.60%	6.40%	3.20%	12.90%	3.20%	3.20%	22.50%	12.90%
Opção	1, 2, 3	2, 3, 4		1, 2, 3	1, 2	1, 2, 3	1, 2	1, 2, 3	1, 2, 3
<b>N</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>5</b>	<b>10</b>
%	29%	6.40%	3.20%	3.20%	6.40%	3.20%	0	16.10%	32.20%
Opção	1, 2	1, 2		1, 2, 3	1, 2	2	0	1, 2, 3	1, 2, 3
<b>Total</b>	<b>18</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>12</b>	<b>14</b>
% Total	<b>29%</b>	<b>8.00%</b>	<b>4.80%</b>	<b>3.20%</b>	<b>16.00%</b>	<b>3,2%</b>	<b>1.60%</b>	<b>19,3%</b>	<b>22.50%</b>
Opção Total	1, 2, 3	1, 2, 3, 4	2	1, 2, 3	1, 2	1, 2, 3	1, 2	1, 2, 3	1, 2, 3

Fonte: Marcell Aquino

A resposta esperada (OP1), com PM *wohl*, apresentou 31% das escolhas (40% N, 22% NN), contra 46% (N e NN) da OP2 sem PM. Na justificativa, os que optaram pela formulação sem PM afirmaram que o contexto não pedia o uso de uma PM (16% das justificativas). Todavia, muitos desses participantes também selecionaram a OP1 com PM *wohl*. Aqueles que elegeram a opção com *wohl* explicaram que a PM tinha a função de indicar incerteza quanto à chegada da carta: o emissor tenta justificar a falta de uma resposta com a hipótese de que a carta não foi recebida.

A PM *wohl* é frequentemente traduzida como sinônimo de *wahrscheinlich* (“provavelmente”). No entanto, sabemos que na maioria dos casos (como no exemplo acima), essa PM tem função diferente de *wahrscheinlich*. Enquanto *wohl* requer que uma hipótese ou um conhecimento anterior sejam acessíveis aos indivíduos envolvidos na comunicação, *wahrscheinlich* não apresenta nenhuma restrição contextual. Dessa maneira, nem sempre *wohl* se refere à probabilidade, mas sim à hipótese, suposição ou afirmação fraca. Casos de *wohl* podem ser trabalhados em sala de aula com o auxílio de exemplos que possibilitem analisar sua função em diferentes contextos.

4. Heidi Klum zeigt sich gerne nackt - na und? Wem das nicht gefällt, der soll sie bei Facebook einfach entlikten, so die Meinung des Topmodels. Immer wieder musste sich Heidi Klum deshalb diese Negativ-Kommentare gefallen lassen. Nun schlägt Heidi zurück! Im Gespräch mit „Access Hollywood“ macht das Topmodel eine klare Ansage in Richtung Hater:

OP1: „Wer damit nicht umgehen kann, der soll mir einfach nicht mehr folgen!“.

OP2: „Wer damit nicht umgehen kann, der soll mir doch einfach nicht mehr folgen!“.

OP3: „Wer damit nicht umgehen kann, der soll mir wohl einfach nicht mehr folgen!“.

OP4: „Wer damit doch nicht umgehen kann, der soll mir einfach nicht mehr folgen!“.

OP5: „Wer damit wohl nicht umgehen kann, der soll mir einfach nicht mehr folgen!“.

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura4: Contexto 4

Fonte: Marceli Aquino

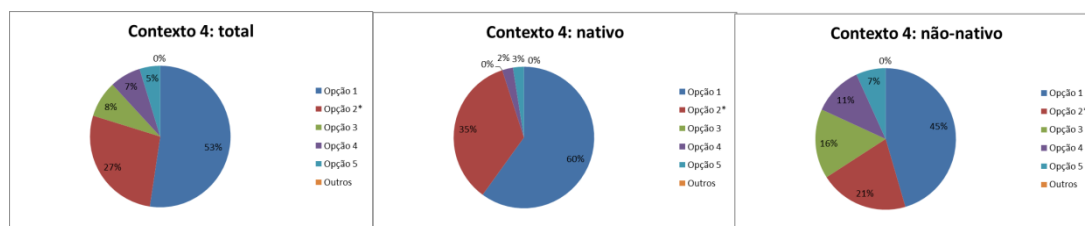


Gráfico 4: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marceli Aquino

Tabela 4  
Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Correto	Todos	Sem PM	Informal	Doch 1	Doch_II	Wohl
<b>NN</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>4</b>
%	35.40%	6.40%	6.40%	3.20%	19.30%	3.20%	3.20%	16.10%	12.90%
Opção	1, 2, 3, 4	2, 4, 5	1	1, 2, 3, 4	1, 5	2, 4	4	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4
<b>N</b>	<b>13</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>9</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>10</b>	<b>1</b>
%	41.90%	0	6.40%	0	29%	0	3.20%	32.20%	3.20%
Opção	1, 2	0	1	0	1, 2	0	4	1, 2, 5	1, 2
<b>Total</b>	<b>24</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>15</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>15</b>	<b>5</b>
% Total	<b>38.70%</b>	<b>3.20%</b>	<b>6.40%</b>	<b>1.60%</b>	<b>24.20%</b>	<b>1.60%</b>	<b>3,3%</b>	<b>24.20%</b>	<b>8%</b>
Opção Total	1, 2, 3, 4	2, 4, 5	1	1, 2, 3, 4	1, 2, 5	2, 4	4	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4

Fonte: Marcelli Aquino

A OP2, com PM *doch* na segunda posição, isto é, na segunda oração, foi preferida 27% das vezes (35% N, 21% NN), perdendo apenas para a OP1 sem PM (53%total, 60% N, 45%NN). Nesse contexto, a justificativa mais citada recaía no tema *impressão* (38,7%total, 41,9% N, 35,4% NN). A reflexão quanto à OP1 foi fundamentada pela dispensabilidade de utilizar PMs nesse contexto. Novamente, em alguns casos a preferência pela opção sem PM acompanhou formulações com PMs, especificamente as OP5 e OP2.

A escolha da PM *doch* na OP2 foi justificada por oferecer força e evidência à oração. Nesse contexto, a PM funcionaria como ferramenta para evidenciar a atitude e a intenção da personagem. A PM *doch* tem função de contradição no ambiente cognitivo dos interlocutores, acentuando que algo não foi levado em consideração. Os nativos foram os que melhor refletiram sobre essa função (32,2% N, 16,1% NN), o que demonstra um maior nível de *expertise* no uso e compreensão da PM *doch*. Portanto, destacamos mais uma vez a necessidade de explorar as funções nucleares das PMs, como ponto inicial de ensino desses elementos.

5. Tochter und Mutter sind in der Umkleidekabine. Das Mädchen schaut sich verzweifelt im Spiegel an. Die Mutter ist erstaunt zu sehen, wie schön das Kleid an ihrer Tochter aussieht und sagt:

OP1: Das ist ja ein hübsches Kleid.

OP2: Das ist wohl ein hübsches Kleid.

OP3: Das ist ein hübsches Kleid.

OP4: Das ist doch ein hübsches Kleid.

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 5: Contexto 5

Fonte: Marcelli Aquino

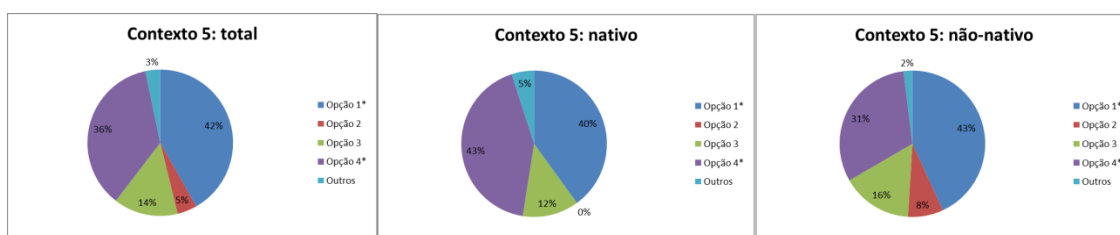


Gráfico 5: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 5  
Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Correto	Todos	Sem PM	Ja	Doch	Wohl
<b>NN</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>15</b>	<b>9</b>	<b>2</b>
%	16.10%	3.20%	16.10%	6.40%	48.30%	29%	6.40%
Opção	1, 3, 4	3	1, 2, 3, 4	3	1, 2, 4, S	1, 3, 4	1, 2, 3, 4
<b>N</b>	<b>6</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>12</b>	<b>16</b>	<b>1</b>
%	19.30%	0	0	0	38.70%	51.60%	3.20%
Opção	1, 3, 4	0	0	0	1, 3, 4, S	1, 4	1, 3
<b>Total</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>27</b>	<b>25</b>	<b>3</b>
% Total	<b>17.70%</b>	<b>1.60%</b>	<b>8%</b>	<b>3.20%</b>	<b>43.50%</b>	<b>40.30%</b>	<b>4.80%</b>
Opção Total	1, 3, 4	3	1, 2, 3, 4	3	1, 2, 3, 4, S	1, 3, 4	1, 2, 3, 4

Fonte: Marcell Aquino

Esse contexto aceitava duas possibilidades de respostas, aOP1 com *ja* e OP4 com *doch*. A formulação mais selecionada foi a OP1 (42% total, 40% N, 43% NN), e a segunda a OP4(36% total, N 43%, NN 31%). As justificativas para essas escolhas foram relativamente semelhantes, nas quais os participantes apontaram que as PMs *ja* e *doch* adquiriram, nesse contexto, a função de sinalizar surpresa e até estupefação. Esse resultado é compatível com o encontrado no contexto 2, no qual duas PMs poderiam ser utilizadas no mesmo enunciado, dependendo da interpretação contextual. Logo, essa seria outra tarefa que serviria como ferramenta para explorar as duas PM mencionadas.

Como o tema *surpresa* foi reportado na tarefa, seria pertinente descrever a função de surpresa e adversidade da PM *aber* em diferentes contextos. Nos princípios da TR, o contexto configura-se a partir das características do ambiente cognitivo de um determinado indivíduo e, conseqüentemente, está em constante modificação. Para SPERBER e WILSON (1995), o contexto emerge a partir das informações conscientes de um indivíduo, mas pode ser enriquecido por outras informações das quais esse mesmo indivíduo venha a se conscientizar. Assim, dependendo de informações anteriores (por exemplo, a filha nunca usa vestido) ou da atitude da mãe e da filha (por exemplo, a filha se achou feia no vestido, a mãe quer evidenciar o elogio), diferentes PMs podem ser utilizadas para representar tais informações a serem processadas.



6. Oli ist wütend auf Ben. Ben ist enttäuscht und versucht Oli davon zu überzeugen, ihm zu vergeben, denn schließlich kennen sie sich schon lange. Oli erkennt zwar die alte Freundschaft, aber für ihn reicht das nicht. Daher versucht er mit Nachdruck Oli von der Freundschaft zu überzeugen, indem er sagt:

OP1: Wir sind wohl alte Bekannte!

OP2: Wir sind alte Bekannte!

OP3: Wir sind doch alte Bekannte!

OP4: Wir sind ja alte Bekannte!

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 6: Contexto 6

Fonte: Marcell Aquino

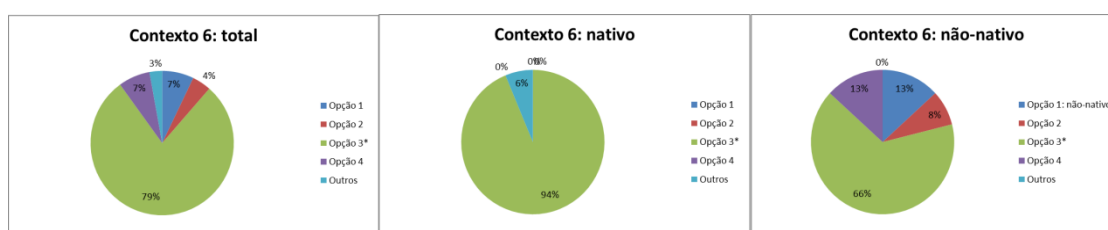


Gráfico 6: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 6

Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Correto	Todos	Sem PM	Contexto	Informal	Doch	Wohl	Ja
<b>NN</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>14</b>	<b>3</b>	<b>2</b>
%	19.30%	12.90%	3.20%	6.40%	3.20%	0	6.40%	45.10%	9.60%	6.40%
Opção	3, 4	3	3	1, 2, 3, 4	2	0	2, 3	1, 3, 4	1, 3	3, 4
<b>N</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>21</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
%	25.80%	3.20%	3.20%	0	0	6.40%	0	67.70%	0	0
Opção	3	3	3	0	0	3	0	3	0	0
<b>Total</b>	<b>14</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>35</b>	<b>3</b>	<b>2</b>
% Total	<b>22.50%</b>	<b>8%</b>	<b>3.20%</b>	<b>3.20%</b>	<b>1.60%</b>	<b>3.20%</b>	<b>3.20%</b>	<b>56.40%</b>	<b>4.80%</b>	<b>3.20%</b>
Opção Total	3	3	3	1, 2, 3, 4	2	3	2, 3	1, 3, 4	1, 3	3, 4

Fonte: Marcell Aquino

Esse contexto apresentou soluções homogêneas, visto que 79% dos participantes escolheram a OP3 com *doch* (94% N, 66% NN). A segunda colocação ficou entre a OP1 com *wohl* (total 7%) e a OP4 com *ja* (total 7%). As justificativas recaem sobre a função da PM *doch* no contexto (56,4%total, 67,7% N, 45,1% NN), isto é, sinalizar contradição e convencimento. Ao utilizar a PM *doch* o emissor tenta convencer o receptor a considerar uma informação como relevante, ou seja, que apesar dos problemas eles são velhos amigos, e isso deveria ser suficiente para que o ouvinte o perdoasse.

Nos termos da TR, em contextos idênticos, quanto maiores forem os efeitos cognitivos positivos alcançados pelo processamento de um *input*, maior será a

relevância. Assim, a PM *doch* funciona como uma instrução para que o receptor acesse seu ambiente cognitivo na busca de informações anteriores, que devem ser consideradas no momento da enunciação. O significado precisa ser negociado entre os indivíduos, mesmo não estando em comum acordo.

Como esse exemplo apresenta um caso de grande concordância interpretativa entre os participantes, ele poderia ser utilizado como atividade em aulas iniciais de alemão com temática de PMs. O contexto, o vocabulário e o uso da PM são bastante acessíveis, podendo facilitar a compreensão da sua função.

7. Lorena und Theo sind ein Paar und wohnen zusammen. Lorena hat eine schlimme Erkältung, aber sie möchte trotzdem draußen joggen. Es regnet Bindfäden. Theo ist besorgt und warnt sie vor dem Regen und der Nässe.

OP1: Es regnet!

OP2: Es regnet wohl!

OP3: Es regnet doch!

OP4: Es regnet aber!

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 7: Contexto 7

Fonte: Marcell Aquino

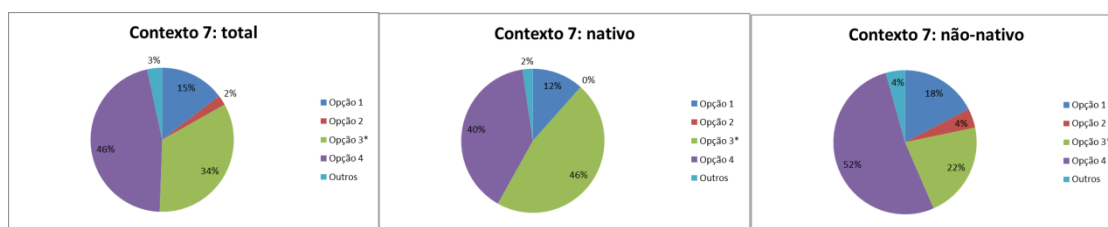


Gráfico 7: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 7

Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Sem PM	Contexto	Doch	Wohl	Wohl X	Aber
<b>NN</b>	<b>9</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>18</b>
%	29%	12.90%	9.60%	16.10%	12.90%	6.40%	3.20%	58%
Opção	1, 3, 4, S	1, 2, 3, 4	1, 2	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4, S	1, 2, 3, 4	1, 3	1, 2, 3, 4, S
<b>N</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>13</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>10</b>
%	32.20%	6.40%	6.40%	0	41.90%	0	6.40%	32.20%
Opção	1, 3, 4	3, 4	1, 3	0	1, 3, 4	0	1, 4	1, 3, 4
<b>Total</b>	<b>19</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>17</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>28</b>
% Total	<b>30.60%</b>	<b>9.60%</b>	<b>8%</b>	<b>8%</b>	<b>27.40%</b>	<b>3.20%</b>	<b>4.80%</b>	<b>45.10%</b>
Opção Total	1, 3, 4, S	1, 2, 3, 4	1, 2, 3	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4, S	1, 2, 3, 4	1, 3, 4	1, 2, 3, 4, S

Fonte: Marcell Aquino

A opção mais frequente foi a OP4 com PM *aber* (46% total, 40% N, 52%NN). A análise das justificativas indicou que essa formulação foi selecionada por uma confusão causada pela conjunção adversativa *mas* no contexto. Os participantes escolheram essa alternativa pela interpretação de oposição, que representa a função da conjunção e não do modal *aber*. Podemos afirmar, então, que a formulação do texto teve impacto direto nas decisões. Vale evidenciar que o nível de *expertise* na língua tem um papel importante nessa escolha, já que a OP3 foi escolhida em grande parte por N (52%). Além disso, 46% dos N escolheram a opção esperada em comparação com 22% dos NN.

Esse contexto, como os outros aplicados no questionário, oferece uma rica oportunidade para discussões e trabalhos em sala de aula sobre a função modal desses elementos. As atividades podem focar no contraste entre as PMs e seus homônimos não modais, como conjunções e advérbios. Sobre uma perspectiva diacrônica, o significado das PMs é derivado, direta ou indiretamente, de seu homônimo de categorias não pertencentes à das PMs. Segundo ABRAHAM (1991a: 209), para obter o significado de uma PM é necessário um processo de reconstrução, que deve contar com uma leitura referencial do elemento lexical homônimo à PM levando em conta o seu uso no contexto.

Além disso, como mencionado nas outras tarefas, os exemplos deste questionário oferecem uma base bastante relevante e dinâmica para desenvolver a discussão da função nuclear de cada partícula, e sua possível significação em determinados contextos, como no caso de *doch* e *aber* nessa tarefa.

8. Die besten Flirt-Sportarten: Im Fitnessstudio müssen Sie nicht mal besonders schlagfertig sein - Sie bekommen quasi andauernd eine neue Chance, sofern ihr Flirtobjekt regelmäßig trainiert. Das ist Flirten frei Haus: Sie könnten über ein Gerätetraining sprechen, Hilfe bei einer Einstellung am Gerät benötigen oder in der Sauna nackte Tatsachen ausspionieren.

OP1: Das Fitnessstudio ist der beste Ort, an dem man die Möglichkeit hat mit Menschen in Kontakt zu kommen.

OP2: Das Fitnessstudio ist doch der beste Ort, an dem man die Möglichkeit hat mit Menschen in Kontakt zu kommen.

OP3: Das Fitnessstudio ist wohl der beste Ort, an dem man die Möglichkeit hat mit Menschen in Kontakt zu kommen.

OP4: Das Fitnessstudio ist der beste Ort, an dem man doch die Möglichkeit hat mit Menschen in Kontakt zu kommen.

OP5: Das Fitnessstudio ist der beste Ort, an dem man wohl die Möglichkeit hat mit Menschen in Kontakt zu kommen.

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 8: Contexto 8

Fonte: Marcell Aquino

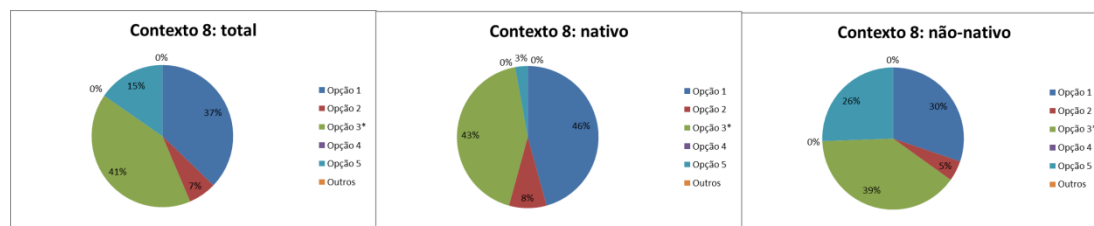


Gráfico 8: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 8

Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Com PM	Sem PM	Correto	Contexto	Doch 1	Wohl 1	Wohl 2
<b>NN</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>10</b>	<b>8</b>
%	29%	16.10%	3.20%	9.60%	9.60%	9.60%	0	32.20%	25.80%
Opção	1, 2, 3, 5	1, 3, 5	1, 3, 5	1	1, 5	1, 3, 5	0	1, 3, 5	1, 3, 5
<b>N</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>1</b>
%	38.70%	6.40%	6.40%	19.30%	0	6.40%	3.20%	41.90%	3.20%
Opção	1, 2, 3	1, 3	1, 3	1, 3	0	2, 3	2, 3	1, 2, 3	5
<b>Total</b>	<b>21</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>23</b>	<b>9</b>
% Total	<b>33.80%</b>	<b>11.20%</b>	<b>4.80%</b>	<b>14.50%</b>	<b>4.80%</b>	<b>8%</b>	<b>1.60%</b>	<b>37%</b>	<b>14.50%</b>
Opção Total	1, 2, 3, 5	1, 3, 5	1, 3, 5	1, 3	1, 5	1, 2, 3, 5	2, 3	1, 2, 3, 5	1, 3, 5

Fonte: Marcell Aquino

Na oitava tarefa era esperado que os participantes optassem pela OP3 com PM *wohl* na primeira posição, isto é, na primeira oração. Nessa disposição, a PM evidenciava que, segundo as informações apresentadas no texto, era bem possível ou provável (afirmação fraca) que a academia seria o melhor lugar para o flerte. Na OP3, a PM enfatiza a probabilidade com relação a algo acontecer no local (academia). Já na OP5, a PM estaria enfatizando a possibilidade da ação, ou seja, flertar. A análise contextual evidencia que o tema dessa tarefa remete à academia e às ações realizadas nela. Logo, a OP3 parece mais adequada.

Essa formulação foi a mais escolhida (41% total, 43% N, 39% NN), ficando a OP1 sem PM em segunda colocação (37% total, 46% N, 30% NN). Em todos os contextos nota-se que os participantes selecionaram a opção sem PM com frequência semelhante, assim, é provável que essa escolha não seja baseada apenas em *expertise*.

A justificativa de impressão, isto é, a sensação como suporte de escolha, foi a mais comum (33,8% total, 38,7% N, 29% NN). No entanto, o tema mais comentado focava no significado da PM na OP3 (37% total, 41,9% N, 32,2% NN). Além disso, os participantes tiveram dificuldade na tomada de decisão, o que pode indicar a necessidade do enfoque no ensino da PM *wohl* dependente tanto do contexto, da sua função nuclear, como da posição na oração.

9. Der Junge spielt mit dem Ball im Garten und trifft die Blumen seiner Mutter. Das war nicht das erste Mal, sodass die Mutter sehr wütend ist und sagt:

OP1: Du bist wohl ein Elefant!

OP2: Du bist ein Elefant!

OP3: Du bist doch ein Elefant!

OP4: Du bist aber ein Elefant!

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 9: Contexto 9

Fonte: Marcell Aquino

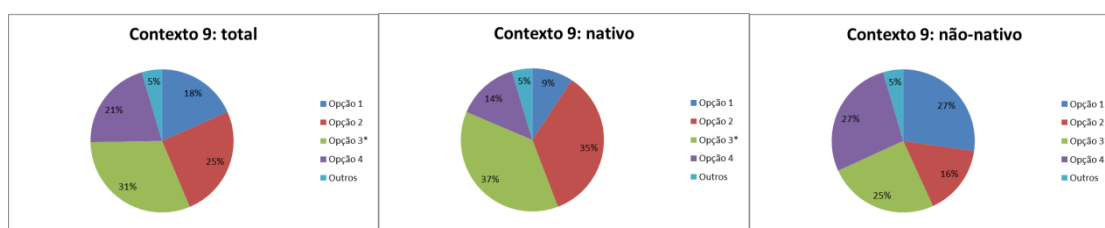


Gráfico 9: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 9

Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Não sei	Com PM	Sem PM	Contexto	Wohl	Doch	Aber
<b>NN</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>6</b>
%	29%	3.20%	6.40%	19.30%	3.20%	25.80%	25.80%	6.40%
Opção	1, 2, 3, 4, S	4	1, 2, 3, 4	2, 4, S	2, 4	1, 3, 4	1, 3	1, 2, 4
<b>N</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>11</b>	<b>4</b>
%	25.80%	3.20%	0	29%	6.40%	6.40%	35.40%	12.90%
Opção	1, 2, 3	2	0	1, 2, 3, 4, S	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4, S	2, 3, S	3, 4, S
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>15</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>19</b>	<b>10</b>
% Total	<b>27.40%</b>	<b>3.20%</b>	<b>3.20%</b>	<b>24.20%</b>	<b>4.80%</b>	<b>16.10%</b>	<b>30.60%</b>	<b>16.10%</b>
Opção Total	1, 2, 3, 4, S	2, 4	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4, S	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4, S	1, 2, 3, S	1, 2, 3, 4, S

Fonte: Marcell Aquino

A formulação esperada na OP3, com PM *doch*, foi a mais escolhida (31% total, 37% N, 25% NN). A segunda opção foi a OP2semPM (25% total, 35% N, 16% NN). As justificativas para a escolha da PM *doch* voltavam-se à sua finalidade de expressar intensidade e frustração. A PM manifestava a falta de consideração do filho com relação às plantas da mãe. O segundo motivo de escolha foi a impressão. Outras 24% das justificativas consideravam que, nesse contexto, não seria necessário o uso de uma PM, apresentando um significado mais neutro. Alguns participantes julgaram errado que uma mãe chamasse o filho de elefante, então preferiram optar pela escolha sem PM, para que a asserção soasse menos pejorativa.

Uma das funções das PMs é destacar a informação importante para a comunicação; ela evidencia que aquele *input* é relevante e precisa ser considerado. Comparações entre sentenças com e sem PM permitem facilmente demonstrar que quando esse elemento é utilizado, o emissor consegue imediatamente sinalizar que alguma informação contextual precisa ser levada em consideração, destacando, assim, a sua relevância para implicar efeitos cognitivos. Nesse sentido, as questões apresentadas nas justificativas podem servir como ferramentas para debater as funções das PMs dentro de contextos diversificados e a diferença entre enunciados com e sem PMs. Ademais, situações culturais, como a mencionada acima, podem ser abordadas na busca por expressões em português que expressem tais atitudes e intenções.

10. Das Ausscheiden der Brasilianer im WM-Halbfinale gegen Deutschland war so heftig, dass die Südamerikaner noch immer darunter leiden. Im umgekehrten Fall hätte das hier ein fürchterliches Geschrei gegeben, aber heute würde in Deutschland kaum noch jemand darüber reden. So unterschiedlich sind eben die Fußball-Mentalitäten.

OP1: Es ist ja nur Fußball und nichts lebenswichtiges, aber in Brasilien sieht man das anders, man muss dort geboren sein, um das zu verstehen.

OP2: Es ist ja nur Fußball und nichts lebenswichtiges, aber in Brasilien sieht man das anders, man muss ja dort geboren sein, um das zu verstehen.

OP3: Es ist ja nur Fußball und nichts lebenswichtiges, aber in Brasilien sieht man das anders, man muss wohl dort geboren sein, um das zu verstehen.

OP4: Es ist ja nur Fußball und nichts lebenswichtiges, aber in Brasilien sieht man das anders, man muss doch dort geboren sein, um das zu verstehen.

Warum haben Sie sich für diese Formulierung(en) entschieden?

Figura 10: Contexto 10

Fonte: Marcell Aquino

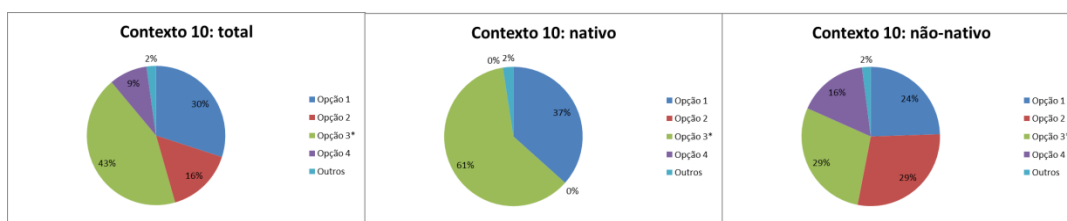


Gráfico 10: Porcentagem de escolhas totais e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Tabela 10  
Temas mais recorrentes nas justificativas de N e NN

Participante	Impressão	Correto	Não sei	Todos	Sem PM	Contexto	Ja	Doch	Wohl
<b>NN</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>6</b>
%	35.40%	9.60%	19.30%	12.90%	9.60%	9.60%	12.90%	3.20%	19.30%
Opção	1, 2, 3, 4	1, 3	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4	1, 3	1, 2, 3, 4	2, 3, S	4	1, 2, 3
<b>N</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>17</b>
%	32.20%	6.40%	9.60%	0	19.30%	3.20%	6.40%	0	54.80%
Opção	1, 3	1	1, 3	0	1, 3	3	1, 3	0	1, 3, S
<b>Total</b>	<b>21</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>23</b>
<b>% Total</b>	<b>33.80%</b>	<b>8%</b>	<b>14.50%</b>	<b>6.40%</b>	<b>14.50%</b>	<b>6.40%</b>	<b>9.60%</b>	<b>1.60%</b>	<b>37%</b>
Opção Total	1, 2, 3, 4	1, 3	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4	1, 3	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, S	4	1, 2, 3, S

Fonte: Marcelli Aquino

Na última tarefa, os participantes optaram pela OP3 com PM *wohl* (43% total, 61% N, 29% NN). Novamente, a seleção da oração sem PM (OP1) foi recorrente (30% total, 37% N, 24% NN). Juntamente com a reflexão sobre o significado da PM *wohl*, isto é, suposição ou incerteza (37% total, 54,8% N, 19,30% NN), as menções à falta de conhecimento também foram frequentes nessa tarefa (33,8% impressão, 14,5% não sei), que possivelmente refletiram nas escolhas das opções sem PM.

Os resultados encontrados nesse e nos outros contextos parecem corroborar a conjectura de que as PMs devem e podem ser abordadas com maior ênfase em sala de aula. Os dados coletados, especialmente as justificativas, indicam que tanto os grupos iniciantes de alemão, como os mais avançados, precisam ser apresentados a casos de estudo com PMs em diversos contextos. O foco na função nuclear de cada PM parece ser a solução mais adequada para o desenvolvimento do conhecimento e identificação desses elementos modais. Além do contraste entre elementos modais e seus homônimos não modais, práticas de discussão e comparação entre as funções e ocorrências das PMs são benéficas para o ensino de línguas.

O gráfico a seguir mostra os resultados quanto à comparação entre os grupos de participantes, ao selecionar as respostas esperadas por contexto.



Gráfico 11: Frequência de respostas esperadas por contexto e por grupo (N e NN)

Fonte: Marcell Aquino

Os resultados do gráfico corroboram as informações obtidas pela análise das dez tarefas. Em todos os contextos, os nativos foram os que mais selecionaram as respostas esperadas. Mesmo não sendo tão expressiva, a diferença entre os grupos parece confirmar o que foi discutido na introdução, isto é, que as PMs são imediatamente reconhecidas e processadas pelos nativos, uma vez que essas informações fazem parte de seu ambiente cognitivo. Já os participantes não nativos apresentaram maior dificuldade em reconhecer as funções e usos das PMs.

Porém, a diferença entre os dois grupos, no momento de justificar suas escolhas dentro de contextos específicos, não foi tão significativa quanto se imaginava. Com grande frequência, a seleção das opções adequadas baseou-se na impressão, ou seja, intuição do que soa melhor (alguns até comentaram que falaram alto para verificar).

Esse resultado está de acordo com o que é conhecido e discutido sobre a função e o significado das PMs. A modalidade pode ser caracterizada como a função mais complexa das categorias linguísticas conhecidas pela espécie humana (LEISS 2012), e as PMs são os casos mais complexos de modalidade. Assim, parece natural que os participantes, mesmo os nativos, tenham dificuldade em justificar e explicar as suas escolhas. Não obstante, esse resultado também indica a necessidade de abordar o tema em sala de aula de maneira mais concreta, com a descrição das funções, ocorrências e as características sintáticas e semânticas de cada partícula.



## 4 Conclusão

Sabemos que a TR postula que a cognição humana se orienta pela relevância ótima, isto é, a nossa compreensão direciona-se às informações que nos parecem relevantes. Nesse sentido, as PMs são elementos que evidenciam referências relevantes no discurso, a atitude e a intenção do emissor. A reflexão principal deste trabalho defende que, se as PMs forem interpretadas de maneira eficaz, elas podem gerar um grande efeito cognitivo, adquirindo a função de pistas comunicativas necessárias para a troca entre ambientes cognitivos.

De acordo com os postulados relevantistas, os resultados apontam para uma maior seleção de respostas esperadas por parte dos participantes nativos. Esses dados corroboram os obtidos em AQUINO (2016), segundo os quais o processamento de nativos alemães, em contraste com brasileiros, exige um menor esforço cognitivo, porém sem alcançar efeitos contextuais adequados.<sup>7</sup> No entanto, as justificativas oferecidas nas tarefas dos questionários, pelos dois grupos, revelam a dificuldade em reconhecer a função das PMs. Esse resultado pode caracterizar uma deficiência na aprendizagem da função e complexidade modal destes elementos.

Pela complexidade do processo inferencial envolvendo as PMs e a importância para a relação social e comunicativa em língua alemã, a sua análise deve essencialmente levar em consideração diferentes aspectos, como o contexto, a função comunicativa núcleo, as intenções e expectativas dos interlocutores. Tendo-se em mente que, mesmo existindo elementos modais em outras línguas (como no português), a interpretação das PMs alemãs pode advir de um processamento diferente, exigindo estratégias e habilidades que envolvam níveis cognitivos mais altos.

Em vista disso, este trabalho oferece uma investigação com percepções de contextos linguísticos e extralinguísticos diferenciados, podendo assim, obter resultados com maior validade para a pesquisa com PMs. Procuramos incentivar e oferecer ferramentas para a discussão da função, significado, posição e ocorrências das PMs *doch*, *wohl*, *aber* e *ja*. O enfoque nas funções comunicativas das PMs oferece estratégias vantajosas para desenvolver atividades dinâmicas e objetivas em sala de aula de língua

---

<sup>7</sup> A TR defende que qualquer processo inferencial está voltado a alcançar produtividade cognitiva, isto é, gerar o máximo de efeitos contextuais, com o mínimo de esforço cognitivo necessário (SPERBER; WILSON 1995). Os efeitos contextuais representam o resultado da interação entre as informações novas e dadas, como o resultado dos próprios processos inferenciais (GONÇALVES 2005: 140).

alemã. Logo, com a análise de dados do questionário foi possível aprofundar o conhecimento do uso, funções no discurso e significados que esses elementos podem adquirir em diferentes contextos e posições.

## Referências bibliográficas

- ABRAHAM, Werner. Introduction. In: ABRAHAM, Werner (Ed.). *Discourse particles*. Descriptive and theoretical investigations on the logical, syntactic, and pragmatic properties of discourse particles in German. Amsterdam: John Benjamins, 1991a. p. 1-10.
- ABRAHAM, Werner. Discourse Particles in German: How does their illocutive force come about? In: ABRAHAM, Werner (Ed.). *Discourse particles*. Descriptive and theoretical investigations on the logical, syntactic, and pragmatic properties of discourse particles in German. Amsterdam: Benjamins, 1991b. p. 203-252.
- AQUINO, Marcell. *A função dinâmica das partículas modais alemãs doch e ja no ensino de línguas*. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012a.
- AQUINO, Marcell. A força comunicativa das partículas modais alemãs no ensino de línguas. *Diálogo das Letras*, Pau dos Ferros, v. 1, n.2, p. 103-115, 2012b.
- AQUINO, Marcell. *O esforço de processamento das partículas modais doch e wohl em tarefas de pós-edição: uma investigação processual no par linguístico alemão/português*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- AQUINO, Marcell. O processamento das partículas modais alemãs em tarefas de pós-edição. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 20, n. 30, p. 65-85, 2017.
- BUSSE, Dietrich (Hg.). *Diachrone Semantik und Pragmatik. Untersuchungen zur Erklärung und Beschreibung des Sprachwandels*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- DIEWALD, Gabriele. Same same but different. Modal particles, discourse markers and the art (and purpose) of categorization. In: DEGAND, Liesbeth; PIETRANDREA, Paola; CORNILLIE, Bert (Ed.). *Discourse markers and modal particles*. Categorization and description. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2013. p. 19-46.
- FISCHER, Kerstin; ALM, Maria. A radical construction grammar perspective on the modal particle-discourse particle distinction. In: DEGAND, Liesbeth; PIETRANDREA, Paola; CORNILLIE, Bert (Ed.). *Discourse markers and modal particles*. Categorization and description. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2013. p. 47-88.
- FRANCO, António. *Descrição linguística das partículas modais no português e no alemão*. Coimbra: Coimbra, 1991.
- GONÇALVES, José Luiz. Desenvolvimento da pragmática e a teoria da relevância aplicada à tradução. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 5, número especial, p. 129-150, 2005.
- HELBIG, Gerhard. *Lexikon deutscher Partikeln*. 2.ed. Leipzig: Enzyklopädie, 1990.
- HERINGER, Hans Jürgen. *Lesen, lehren, lernen. Eine rezeptive Grammatik des Deutschen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988.
- JOHNEN, Thomas. Aí como partícula modal do português. In: MOTA, Jacyr (Ed.). *Atas do 1º Congresso Internacional da Associação Brasileira de Linguística*. Salvador: Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, 1997. v. 2: Comunicações, disquete 6: Lexicologia e Semântica, p. 5-10.
- KRIVONOSOV, Aleksej. Zum Problem der Klassifizierung der deutschen Partikeln. In: WEYDT, Harald. *Sprechen mit Partikeln*. Berlin: De Gruyter, 1989. p. 30-38.

- KRÖLL, Heinz. *Die Ortsadverbien im Portugiesischen unter besonderer Berücksichtigung ihrer Verwendung in der modernen Umgangssprache*. Mainzer Romanistische Arbeiten. Wiesbaden: Franz Steiner, 1968.
- LEISS, Elisabeth. Epistemicity, evidentiality, and Theory of Mind (ToM). In: ABRAHAM, Werner; LEISS, Elisabeth (Ed.). *Modality and theory of mind: elements across languages*. Berlin: De Gruyter, 2012. p. 37-66.
- LINDNER, Katrin. 'Wir sind ja doch alte Bekannte'. The use of German ja and doch as modal particles. In: ABRAHAM, Werner (Ed.). *Discourse particles*. Descriptive and theoretical investigations on the logical, syntactic, and pragmatic properties of discourse particles in German. Amsterdam: John Benjamins, 1991. p. 163-201.
- MANOEL, Célia. *As partículas modais alemãs: uma exemplificação com doch*. 1998. 90 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 1998.
- MÖLLERING, Martina. Teaching German modal particles: a corpus-based approach. *Language, Learning & Technology*, v. 5, n. 3, p. 130-151, 2001.
- NUNES, Elaine. *As partículas modais da língua alemã: um problema para a tradução? Um estudo com base nos contos Nachts schlafen die Ratten doch de Borchert e Berlin Bolero de Schulze*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- PARASURAMAN, Ananthanarayanan. *Marketing research*. 2. ed. New York: Addison Wesley Publishing Company, 1991.
- RAMOS, Rui. As partículas modais como co-indicadores ilocutórios. O caso das perguntas retóricas. In: CASTRO, Rui Vieira de; BARBOSA, Pilar; GUIMARÃES, Zélia (Org.). *Actas do XV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Lingüística*. Braga: Associação Portuguesa de Lingüística, 2000. v. II, p. 225-242.
- SAID ALI, Manuel. *Meios de expressão e alterações semânticas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1930.
- SOUZA, Marilyn Landim de. *Funções comunicativas de partículas modais alemãs em fóruns de discussão na internet*. 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2008.
- SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Relevance: communication and cognition*. 2. ed. Oxford (UK): Blackwell, 1995.
- SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. Teoria da Relevância. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 5, número especial, p. 221-268, 2005.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs. Discussion article: Discourse markers, modal particles and contrastive analysis, synchronic and diachronic. *Catalan Journal of Linguistics*, v. 6, p. 139-157, 2007.
- WALTEREIT, Richard. Different functions, different histories. Modal particles and discourse markers from a diachronic point of view. *Catalan Journal of Linguistics*, v. 6, p. 61-80, 2007.
- WELKER, Herbert. *As partículas modais no alemão e no português e as equivalências de aber, eben, etwa e vielleicht*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Departamento de Linguística, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 1990.
- WEYDT, Harald (Hg.). *Partikeln und Interaktion*. Tübingen: Niemeyer, 1983.

Recebido em 12/04/2017

Aceito em 30/05/2017

# Alternância dativa sob a perspectiva da Gramática de Construções: uma análise do verbo *senden*

Dativ alternations under the view of Constructions Grammar: an analysis of the verb *senden*

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372032180>

Anna Carolina Heluany<sup>1</sup>

**Abstract:** This work presents an analysis of the dative alternance of the verb *senden* from German language. The theoretical assumptions from the Construction Grammar postulated by GOLDBERG (1995) regarding the ditransitive and its prepositional paraphrase and a verb-sensitive approach to the dative alternation by RAPPAPORT HOVAVAND LEVIN (2008) are compared and used as a *corpus* analysis tool. By means of them, it is analysed whether the constructions constituted by the verb *senden* and the prepositional syntagma denote an event schemata **caused possession** or event schemata **caused motion**. The precepts raised by Adler (2011) in her studies about the dative alternance in German are presented, assisting in the event distinction denoted by the construction. Thus, the realized research reinforces the author's reflections about the new facet of the preposition *an* that appears in transfer verbs – the *addressee-an*, supporting the argumentation about the fact that it is not the double object variant or the prepositional syntagma the responsible for the event denoted by the construction, but the arguments that constitute it. This research also proposes another kind of classification for the analysis of German language verbs that denote transfer event in clauses deprived of volitive agent: **causal event as transfer** (GOLDBERG 1995), in which X CAUSE Y (AFFECT) TO RECEIVE Z (EFFECT).

**Keywords:** caused possession; caused motion; causal event as transfer

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma análise da alternância dativa do verbo *senden* da língua alemã. Os pressupostos teóricos da Gramática de Construções postulados por GOLDBERG (1995) no que concerne aos bitransitivos e suas paráfrases preposicionais e a abordagem da sensibilidade ao núcleo verbal de RAPPAPORT HOVAV E LEVIN (2008) são comparados e utilizados como ferramenta de análise do *corpus*. Por meio deles, analisa-se se as construções constituídas pelo verbo *senden* e o sintagma preposicional *an* denotam um **evento de posse causada** ou de **movimento causado**. Apresentam-se preceitos abordados por Adler (2011) em seus estudos sobre a alternância dativa na língua alemã, que auxiliam na distinção do evento denotado pela construção. Assim, a pesquisa realizada corrobora as reflexões da autora sobre a nova faceta da preposição *an* que aparece em verbos de transferência – o *addressee-an*, sustentando sua argumentação sobre o fato de que não são as variantes do objeto duplo (dativo), ou do sintagma preposicional (no caso, *an*) as responsáveis pelo evento denotado pela

<sup>1</sup> Goethe-Institut São Paulo, Rua Lisboa, 974, São Paulo, SP, 05413-001, Brasil. E-mail: [carol\\_lorac17@hotmail.com](mailto:carol_lorac17@hotmail.com)

Este artigo apresenta os principais pontos abordados na dissertação de mestrado da mesma autora (HELUANY, 2016).

construção, mas sim os argumentos que a constituem. Essa pesquisa também propõe outro tipo de classificação para a análise de verbos da língua alemã que denotam eventos de transferência em orações destituídas de agente volitivo: **evento causal como transferência** (GOLDBERG 1995), no qual  $X_{CAUSA} Y_{(AFETADO)A RECEBER} Z_{(EFEITO)}$ .

**Palavras-chave:** construção de movimento causado; construção de posse causada; evento causal como transferência

## 1 Introdução

A literatura sobre o caso dativo como complemento verbal na área da Linguística Alemã (ENGELEN 1975; MATZEL 1976; WEGENER 1985; SUCHAROWSKI 1994, entre outros) aponta o caso como instável, uma vez que este pode ser substituído por outros tipos de complementos, dentre os quais se destacam os sintagmas preposicionais (*Ich sende dir eine Email/ Ich sende eine Email an dich*).

Conforme SUCHAROWSKI (1994), o dativo como objeto é cada vez menos empregado no alemão. O autor do artigo “Der Dativ und seine präpositionalen Varianten als Kasusparaphrasen. Überlegungen zu einem allgemeineren Kasusbegriff” afirma que a análise de textos na língua alemã mostra que o dativo é preterido e substituído por complementos preposicionais.

WEGENER (1985) corrobora a análise de SUCHAROWSKI (1994). Para a autora, essa substituição abrange até mesmo os verbos que tipicamente pedem dativo, como os verbos de transferência de posse e de comunicação:

A coocorrência de construções com o dativo e com o sintagma preposicional apresenta-se, atualmente, de acordo com a preposição e o tipo de verbo, mais forte do que uma pós-ocorrência diacrônica ou uma coocorrência sincrônica [...]. A dissolução parcial do dativo por um PP mostra, junto com a sua substituição pelo acusativo, genitivo e nominativo, uma instabilidade geral do dativo. Entretanto, essas substituições não mostram apenas a “fragilidade” do dativo – segundo o lema “Salvem o dativo”! –, mas também um aumento das possibilidades do dativo de expressar um papel semântico por meio de diferentes NPs com marcação de caso e PPs, sobretudo para realizar distintas topicalizações e focalizações (WEGENER 1985:232-233).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> As traduções realizadas neste artigo são da autora. Trecho no original: “Das Nebeneinander von Dativ- und Präpositionalkonstruktionen stellt sich derzeit je nach Präposition und je nach Verb(typ) stärker als diachrones Nach- oder als synchrones Nebeneinander dar. [...] Die partielle Ablösung des Dativs durch eine PP zeigt, zusammen mit seiner Substitution durch Akkusativ, Genitiv und Nominativ, eine generelle Instabilität des Dativs. Jedoch belegt dies nicht nur eine ‘Schwäche’ des Dativs – nach dem Motto ‘Rettet dem Dativ’! –, sondern zeigt zugleich die gesteigerten Möglichkeiten des Dativs, eine semantische Rolle durch unterschiedliche Kasus-NPs und PPs auszudrücken, vor allem um unterschiedliche Topikalisierungen und Fokussierungen vorzunehmen” (WEGENER 1985: 232-233).

Observa-se que, para WEGENER (1985), a substituição de sintagmas nominais no dativo por meio de sintagmas preposicionais deve, mais fortemente do que em outras substituições, ser avaliada como um sinal de “dissolução” do dativo, já que esta pode ser observada numa extensão crescente.

A alternância entre um complemento dativo e um sintagma preposicional que pode ocorrer dentro de alguns verbos do grupo dos bitransitivos é um fenômeno que foi muito estudado na língua inglesa, e chamado, na literatura sobre o tema, de **alternância dativa**.

A abordagem do significado múltiplo é a classe predominante de análise da alternância dativa na língua inglesa. Segundo RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008), essa abordagem assume uma relação não derivacional entre a variante do objeto duplo (dativo) e a variante do sintagma preposicional. Assim, cada uma é associada ao seu próprio significado, além de originar a sua própria realização de argumentos.

Alguns linguistas que se dedicaram ao estudo da alternância dativa (RAPPAPORT HOVAV; LEVIN 2008; ADLER 2011), cujos trabalhos se enquadram na abordagem do significado múltiplo, valeram-se dos pressupostos teóricos da Gramática de Construções para classificar semanticamente os tipos de eventos que cada variante pode representar.

A perspectiva da Gramática de Construções focaliza a construção sintática em si, e não apenas o verbo. Dessa forma, as construções têm significado próprio e esquemático, independentemente dos verbos e outros itens lexicais que a compõem (cf. FERRARI 2011).

Um dos grandes trabalhos expoentes da Gramática de Construções é o de GOLDBERG (1995). A autora parte da premissa de que as construções refletem cenas básicas das experiências humanas, como **posse causadae movimento causado**. Na primeira, tem-se um agente (X) que causa (Y) a receber (Z); na segunda, um agente (X) que causa (Y) a mover para (Z) (cf. GOLDBERG 1995).

Partindo-se dos pressupostos teóricos da Gramática de Construções, este artigo tem como objetivo analisar a alternância de argumentos dativos e sintagmas preposicionais no alemão ocorrentes com o verbo *senden* em eventos de transferência. Nessas alternâncias, o terceiro participante é expresso por um complemento dativo ou por um sintagma preposicional: *Ich sende meiner Mutter Grüße* (“Eu envio cumprimentos à minha mãe”[dativo]) *Ich sende Grüße na meine Mutter* (“Eu envio cumprimentos à [an, sintagma preposicional] minha mãe”).

## 2 Metodologia

Para a compilação do *corpus* deste trabalho foi utilizado o banco de dados de *corpora* escritos do software COSMAS II, desenvolvido pelo Institut für Deutsche Sprache, de Mannheim. Esse software permite acesso ao *corpus de referência* (*Referenzkorpus – DeReko*), que consiste num conjunto de *corpora* em língua alemã composto por mais de 29 bilhões de palavras de textos escritos. Trata-se de textos jornalísticos, científicos e de outros gêneros textuais.

### 2.1 Metodologia de análise

Nesta pesquisa, foi realizada a análise de casos de alternância dativa no alemão com o verbo *senden*. Para isso, é apresentada uma breve revisão de abordagens sobre a alternância dativa, na língua inglesa e alemã, focando sobretudo na abordagem do significado múltiplo, conforme KRIFKA (1999) e WUNDERLICH (2005). Segundo essa abordagem, cada variante – a variante com o objeto duplo e a com o sintagma preposicional – denota um evento diferente: **mudança de posse** e de **movimento/localização**, respectivamente.

Também são apresentados os preceitos básicos da Gramática de Construções discutidos por GOLDBERG (1995) referentes aos verbos bitransitivos e suas paráfrases preposicionais, uma vez que muitos trabalhos sobre a alternância dativa se valeram das considerações abordadas por esta autora.

Ainda em se tratando de alternância dativa, também será discutida a análise da sensibilidade ao núcleo verbal de RAPPAPORT HOVAV E LEVIN (2008), verificando em que medida os pressupostos das autoras convergem e/ou divergem daqueles discutidos por GOLDBERG (1995), mencionando também questões referentes à inferência de transferência bem-sucedida, que por sua vez é tradicionalmente relacionada à construção com o objeto duplo (dativo).

A análise das teorias e autores é realizada no intuito de reunir ferramentas que possibilitem a classificação das construções do *corpus* do presente trabalho, conforme o tipo de evento que denotam (**posse causada** ou **movimento causado**), sendo descritas e discutidas as dificuldades encontradas ao longo da análise.

Assim, os objetivos dessa pesquisa são:

1. Classificar as orações do *corpus* com base nos preceitos da Gramática de Construções de GOLDBERG (1995), verificando se os eventos denotados pelas construções são de **posse causada** ou de **movimento causado**.

2. Avaliar se as variantes são responsáveis pelo tipo de evento denotado pela construção, ou se existem outros argumentos que licenciam a semântica representada pelas construções.

Ao longo da análise do *corpus* foram aplicados alguns testes para auxiliar na distinção entre o evento denotado pela construção. Nesses casos, as orações foram reescritas com estruturas diferentes, objetivando avaliar a adequabilidade do teste para a distinção do evento denotado pela construção. Para saber se tais orações poderiam ser ditas em alemão, foram consultados falantes nativos.

### 3 Análise

WUNDERLICH (2005) propõe as seguintes representações semânticas para representar os verbos com os quais os dois eventos **mudança de posse** e **mudança de localização** ocorrem<sup>3</sup>:

Duas classes de verbos bitransitivos:

- a. ACT(x) & BECOME POSS(y,z) y é um recipiente.
- b. ACT(x) & BECOME LOC(z,AT(y)) y é o alvo.

Assim, as orações (1a) e (1b) seriam representantes de **mudança de localização**, uma vez que são constituídas pelo sintagma preposicional *an*:

(1)

- a. Hans Heinrich Lammers (X), Chef der Reichskanzlei, **sendet an Rosenberg** (Y) im Auftrag von Hitler ein Antwortschreiben (Z) (WDD11/E30.39218: Diskussion:Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, In: WikipediaURL:[http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Einsatzstab\\_Reichsleiter\\_Rosenberg](http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Einsatzstab_Reichsleiter_Rosenberg): Wikipedia, 2011).

<sup>3</sup> As orações analisadas ao longo da presente seção são um recorte dos principais exemplos apresentados na dissertação de mestrado da mesma autora.



- b. Wer (X) für ein soziales Projekt eine finanzielle Unterstützung beantragen möchte, **sendet** eine kurze Projektbeschreibung (Z) **an** den Vorsitzenden (Y) (BRZ07/JUN.10686 Braunschweiger Zeitung, 20.06.2007).

Essa análise converge com a proposta de KRIFKA (1999), segundo a qual as construções com sintagma preposicional denotam movimento de um objeto para um **alvo**. Além disso, analisar as orações supracitadas como eventos de movimento está em conformidade com a proposta de Goldberg (1995), segundo a qual construções com sintagma preposicional e argumento TEMA físico denotam um **evento de movimento causado**.

No entanto, analisar orações como as representadas em (2) com base nos preceitos de KRIFKA (1999) e WUNDERLICH (2005) gera questionamentos:

(2)

- a. Grüße **sendet** die Klasse 4a **an** Clara Butler aus Neuseeland (BRZ06/NOV.07122 Braunschweiger Zeitung, 13.11.2006).
- b. Herzliche Grüße **an** Euch liebe Eltern **sendet** Euer Otto (BRZ13/JAN.00729 Braunschweiger Zeitung, 03.01.2013).
- c. Die Klasse 7c grüßt ihre ehemalige Mitschülerin Kristin Thuet, die gerade erst nach Goslar gezogen ist. Grüße **sendet** sie auch **an** alle ihre Freunde, Familien und die Zweitliga-Profifußballer von Eintracht Braunschweig (BRZ07/APR.03745 Braunschweiger Zeitung, 17.04.2007).

Questiona-se se é possível classificar orações que apresentam um argumento TEMA abstrato como **evento de movimento**, uma vez que *Grüße (cumprimentos)* não pode percorrer uma trajetória. Por isso, as orações (2a), (2b) e (2c) não foram representadas semanticamente sob o viés de KRIFKA (1999) e WUNDERLICH (2005). Constata-se que as representações semânticas de Krifka e Wunderlich não contemplam adequadamente orações com sintagmas preposicionais constituídas por um argumento TEMA abstrato.

Diante disso, propõe-se a análise dessas orações tendo como base as reflexões de GOLDBERG (1995). Segundo a autora, construções com sintagma preposicional sem movimento no sentido físico são **extensões metafóricas da construção de movimento**

**causado** e semanticamente iguais às construções bitransitivas, apresentando diferença apenas pragmaticamente. Assim, as orações (2a), (2b) e (2c) apresentariam a semântica  $X_{CAUSA} Y_{A RECEBER} Z$ .

As orações (3a), (3b) e (3c), por serem destituídas de agente volitivo, também causam dificuldades na classificação. Analisando-as tendo como base KRIFKA (1999) e WUNDERLICH (2005), estas configurariam movimento de um objeto para um **alvo**. Entretanto, questiona-se se é possível falar em movimento de um objeto quando não há um agente capaz de aplicar uma força, a qual, por sua vez, acarrete o movimento do argumento TEMA.

(3)

- a. Der rauschende Beifall **sendet** ein spezielles Dankeschön an Johan Duijck, den Leiter des Chors.(M06/JAN.03539 Mannheimer Morgen, 16.01.2006; Diskreter Umgang).
- b. Die Kleidung **sendet** nonverbale Signale an jeden Menschen, dem ich begegne. (BRZ06/JUL.07647 Braunschweiger Zeitung, 15.07.2006).
- c. Als Spyware wird Software bezeichnet, die persönliche Daten des Benutzers ohne dessen Wissen an den Hersteller der Software oder an Dritte **sendet** (BRZ06/AUG.07359 Braunschweiger Zeitung, 16.08.2006).

Consoante GOLDBERG, o padrão estrutural S V OBJ OBJ<sub>2</sub> tem o seu sentido central de transferência concreta estendido de modo a cobrir outros significados. Assim, orações destituídas de agente volitivo podem denotar um **evento causal como transferência**, como será abordado no tópico “Evento causal como transferência” (cf. GOLDBERG 1995: 67).

### 3.1 Recipiente ou alvo? Posse causada ou movimento causado?

Ao classificar os constituintes que sucedem o sintagma preposicional *an*, surge a dificuldade de diferenciar em determinadas orações **recipiente** de **alvo** e, conseqüentemente, **evento de posse causada** de **evento de movimento causado**.

Na oração em (4), o argumento *an die Zentrale* causou dificuldades de classificação. Numa primeira análise, *an die Zentrale* foi classificado como **alvo** (*goal*),

sendo literalmente o local para onde o alarme é enviado e representando assim uma construção de movimento causado.

- (4) Bricht im Haus ein Feuer aus, **sendet** das Gerät umgehend einen Alarm an die Zentrale, die daraufhin die Feuerwehr alarmiert (M06/OKT.82926 Mannheimer Morgen, 25.10.2006).

A interpretação do constituinte *an die Zentrale* como **alvo** corrobora a análise apresentada por Wunderlich acerca dos verbos que denotam um evento no qual **mudança de posse** e **mudança de localização** ocorrem.

A análise proposta por WUNDERLICH (2005) sustenta por sua vez a argumentação de KRIFKA (1999), segundo a qual o sintagma preposicional expressa movimento de um objeto para um **alvo**, enquanto o *frame* do objeto duplo implica **mudança de posse**.

Não obstante, levando-se em consideração as reflexões de GOLDBERG (1995) sobre as construções bitransitivas e suas paráfrases preposicionais, observa-se que o constituinte em questão pode ser visto como um **recipiente**.

Ao analisar a diferença entre as orações *Joe sent Chicago a letter* e *Joe sent a letter to Chicago*, Goldberg afirma que em ambas as orações *Chicago* deve ser analisado como uma metonímia para as pessoas que moram na cidade. Isso é atribuído a um efeito da construção bitransitiva, tendo em vista que a construção impõe a restrição de que o papel *send.goal* deve ser um **recipiente** e, por isso, **animado**.

Pelo princípio de coerência semântica, Goldberg estabelece que dois papéis são semanticamente compatíveis se um deles pode ser construído como uma instância do outro. O papel de *send.goal* pode ser construído como um tipo de **recipiente**, apesar de não ser um **recipiente** em si (cf. GOLDBERG 1995: 56). Portanto, por este princípio, pode-se analisar “die Zentrale” como **recipiente**, na medida em que a construção bitransitiva “impõe” que o papel de *send.goal* seja fundido com o papel de recipiente e interpretado como um ser animado (cf. GOLDBERG 1995: 55).

Contudo, interpretar “an die Zentrale” como **recipiente** causa estranhamento devido ao contexto no qual tal argumento está inserido, especificamente pelo fato de a oração ser destituída de agente volitivo (*das Gerät*), sendo, portanto, incapaz de transferir algo para alguém ou para alguma coisa.

Este é mais um motivo que causa dificuldades na classificação da oração no que tange a caracterizá-la como um **evento de posse causada**; ou, por outro lado, como um **evento de movimento causado**. Essa última classificação pode ser corroborada caso exista a possibilidade de afirmar que o alarme percorre uma trajetória até alcançar um **alvo**, que nesse caso corresponderia ao sintagma “die Zentrale”.

Para RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008), um **recipiente** é geralmente uma entidade animada capaz de posse, como corporações, governos e outras organizações qualificadas como “animados estendidos” (cf. RAPPAPORT; LEVIN 2008: 142). No entanto, as autoras não discorrem a respeito de quais constituintes podem ser considerados “animados estendidos”. Assim, permanece o questionamento acerca da classificação do evento representado na oração (4), na medida em que classificar “die Zentrale” como **recipiente** acarreta numa oração excêntrica, e classificá-la como um exemplo de movimento, seguindo as propostas de KRIFKA (1999) e de WUNDERLICH (2005), vai de encontro à proposta de GOLDBERG (1995).

A ausência de um sujeito animado e a ambiguidade concernente à classificação da oração em questão como uma construção de **movimento causado**, de **transferência de movimento causado** e de **posse causada** levantam questionamentos sobre a pertinência de empregar esses dois modelos de eventos (**posse causada** e **movimento causado**) na análise dessa oração. Como será visto no tópico “Evento causal como transferência”, será sugerido outro modelo de evento para orações destituídas de agente volitivo.

O terceiro argumento da oração presente no trecho reproduzido a seguir também causou dificuldades no momento de análise:

(5) Das Losverfahren an der Uni läuft noch bis 1. September, wer bis dahin ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis **an die Uni sendet**, kann sich mit viel Glück vielleicht doch noch über eine Zulassung freuen (M06/AUG.68223 Mannheimer Morgen, 30.08.2006; Großer Bewerberandrang an der Uni Mannheim).

Considerando que as pessoas interessadas por uma vaga na universidade devem mandar para a instituição o boletim com as notas da prova *Abitur* (*Abiturzeugnis*), tem-se uma trajetória a ser percorrida pelo documento, enviado pelo correio. Tal fato corrobora a interpretação de um **evento de movimento causado**, uma vez que o futuro aluno (X) causa o boletim (Y) a mover-se para a universidade (Z). Essa análise

converge com a proposta de KRIFKA (1999) e de WUNDERLICH (2005), segundo os quais a construção com o sintagma preposicional representa movimento e, desta forma, o terceiro argumento seria o **alvo**, mas não o **recipiente** da oração.

Além disso, tal análise está em conformidade com a proposta de GOLDBERG (1995). Para a autora, levando-se em consideração que há movimento no sentido físico, uma vez que o boletim estava em posse do futuro aluno e é deslocado para a universidade, a construção acima representaria um **evento de movimento causado**, no qual o futuro aluno (X) move o boletim (Y) para a universidade (Z).

Entretanto, essa análise diverge da proposta de ADLER (2011), segundo a qual todas as construções com verbos pertencentes ao grupo prototípico *enviar* com sintagma preposicional *na* denotam um **evento de posse causada**. Segundo a autora, a preposição *na* perde seu componente espacial nos verbos que denotam transferência e o componente **mudança de localização** faz parte do radical verbal e não da variante.

Diante das possíveis análises, questiona-se se a oração em (5) representa um evento de **posse causada** ou de **movimento causado**, e, por isso, faz-se necessário analisar qual proposta – se a proposta de KRIFKA (1999) e WUNDERLICH (2005), de GOLDBERG (1995), a de RAPPAPORTHOVAVE LEVIN (2008) ou a de ADLER (2011) – é mais adequada para dar conta de todos os casos.

Para GOLDBERG (1995), como mencionado acima, os recipientes podem aparecer como sintagmas oblíquos em construções de **transferência de movimento causado**, o que ela elucida por meio da oração *Sam gave the piece of land to his son* (“Sam deu o pedaço de terra para o seu filho”). A dificuldade encontrada na análise das orações que constituem o *corpus* deste trabalho consiste no fato de a autora citar apenas um exemplo de **recipiente** com sintagma oblíquo, sendo este um ser animado, o que por sua vez promove o questionamento sobre a possibilidade de que os constituintes que ocorrem após o sintagma oblíquo sejam considerados **recipientes** mesmo quando estes são inanimados.

Considerando o exemplo de *Chicago* citado por GOLDBERG (1995: 55), a resposta seria positiva. Entretanto, afirmar que a construção bitransitiva impõe que o **alvo** seja um **recipiente** construído por meio de uma metonímia e, por isso, um ser animado, torna a análise das orações subjetiva, pois, levando-se em consideração que tanto GOLDBERG (1995) quanto RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) defendem que a construção com o sintagma preposicional pode representar semanticamente um evento

no qual X CAUSA Y A RECEBER Z, torna-se fundamental diferenciar com clareza e exatidão **alvo** de **recipiente**, **inanimado** de **animado**.

A dificuldade para tal diferenciação concerne à questão de que tanto as construções apresentadas por GOLDBERG (1995) para justificar a leitura de um **recipiente** quanto aquelas fornecidas por RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008), que demonstram que construções com sintagma preposicional podem apresentar os dois tipos de eventos, são exemplos que apresentam constituintes nos quais os papéis temáticos, no caso, **recipiente** e **alvo**, são facilmente identificados.

RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008), ao citarem o verbo *send* do inglês como exemplo de verbo que permite um leque amplo de preposições espaciais quando empregado com um tema **animado** (cf. RAPPAPORT HOVAV; LEVIN 2008: 136), como em *Terry sent Pat behind the house/ into the attic/out of the room*, afirmam que tais usos de *send* envolvem tipicamente um significado de **movimento causado**, instanciando provavelmente um sentido levemente diferente do verbo, no qual uma entidade animada induz uma segunda entidade a ir para alguma localização.

As mesmas questões concernentes à diferenciação de **recipiente** VERSUS **alvo** e os respectivos tipos de eventos são levantadas na análise da oração em (6):

(6) Gerade erst ist der kanadische EHC-Neuzugang Seamus Kotyk in Wolfsburg angekommen, und schon **sendet** er die ersten E-Mails **an die Heimat** (BRZ06/SEP.02375 Braunschweiger Zeitung, 05.09.2006).

Salientando as propostas de KRIFKA (1999) e de WUNDERLICH (2005), tem-se em *an die Heimat* um **alvo** e, portanto, a oração expressa um evento de movimento, no qual Seamus (X) causa os e-mails (Y) a se moverem para sua pátria (Z). A trajetória se dá no ciberespaço. Todavia, analisando-se a oração com base em GOLDBERG (1995), “Heimat” seria interpretado como uma metonímia para as pessoas que fazem parte do círculo social de Seamus, constituindo deste modo um **recipiente** e, assim, a construção representaria semanticamente um **evento de posse causada**, no qual Seamus (X) causa a pátria (Y – os amigos dele que lá estão) a receber os e-mails (Z), o que está em conformidade com a proposta de ADLER (2011), segundo a qual construções com sintagma preposicional com verbos do grupo *enviar* denotam sempre **posse causada**.

A dificuldade para classificar os constituintes ocorrentes após o sintagma preposicional *an* não se restringe aos exemplos discutidos nas orações anteriores. Orações nas quais os constituintes se referem a partes do corpo humano foram, num primeiro momento,

classificados como **alvo**. Entretanto, a análise mais minuciosa de orações como em (7) e (8) pode contradizer essa primeira análise:

(7) Das verkürzte Protein aber kann bakterielle Bestandteile nur ungenügend erkennen und **sendet** zu wenig chemische Botenstoffe an das Immunsystem (NUN01/AUG.00024 Nürnberger Nachrichten, 01.08.2001).

(8) Die Kapsel **sendet** ständig Aufnahmen aus dem Körperinnern an sechs Sensoren, die zuvor auf den Bauch des Patienten geklebt wurden (M02/JAN.04233 Mannheimer Morgen, 17.01.2002).

A análise desses exemplos mostra que classificar *an das Immunsystem* (“para o sistema imunológico”) e *na sechs Sensoren* (“para seis sensores”) como **alvo** talvez não seja a análise mais adequada, tendo em vista que ambas orações são destituídas de agente volitivo e, por sua vez, não apresentam um sujeito animado capaz de lançar algo a movimento (o que denotaria um **evento de movimento causado**) ou possuidor de algo denotando um **evento de posse causada**). Nota-se, mais uma vez, que a questão concernente aos papéis temáticos e argumentais se revela mais complexa no momento em que são utilizados constituintes não “tradicionais”, ou seja, não humanos ou animados, como os mencionados anteriormente.

Após a análise das orações que constituem o *corpus* deste trabalho, notou-se que não é possível definir se determinada construção representa um **evento de movimento causado** ou de **posse causada** sem ter em mente uma definição bem clara dos conceitos de **alvo** e **recipiente**, assim como de **animado** e **inanimado**, uma vez que esses conceitos estão diretamente relacionados ao tipo de evento que uma construção representa.

Diante disso, torna-se necessário retomar brevemente algumas questões referentes aos papéis temáticos.

É possível afirmar que as propostas referentes aos papéis temáticos e à sua hierarquia se complementam (cf. SOARES; MENUZZI 2010: 16), o que permite refletir sobre a dificuldade de se estabelecer uma classificação dos diferentes papéis que podem ser associados ao caso dativo. Isso porque três domínios conceituais estão associados a esse caso, os quais, por sua vez, correspondem **aposse**; **experienciador** e **localização** (cf. ADLER2011: 3).

Conforme demonstrado anteriormente, é ambíguo, em muitas orações, diferenciar entre **recipiente** e **alvo**. Isso se deve ao fato de o **recipiente** apresentar um papel complexo, que pode ser conceituado como o **alvo humano** (ADLER 2011: 3), o qual realiza a conexão entre a **posse** e a **localização**; ou, por outro lado, entre a **mudança de posse** e a **direção** (cf. ADLER2011: 3).

As duas interpretações (**recipiente** ou **alvo**) acerca dos referentes do sintagma preposicional *an* são previstas pela valência do verbo *senden*. A consulta ao dicionário *E-VALBU* do *Institut für Deutsche Sprache Mannheim* mostra que o verbo *senden* é empregado com o dativo ou com advérbio de direção, indicando o primeiro para quem algo é enviado, ou seja, quem é o **recipiente** do verbo, e o segundo, o **alvo** da oração.

Observa-se pela valência associada ao verbo *senden* que os complementos que sucedem o sintagma preposicional *an* são classificados como um caso adverbial, (*Kadv*), o qual indica a direção para onde algo é enviado.

Tendo como base a valência do verbo exposta no dicionário *E-VALBU*, todas as construções com o sintagma preposicional *an* denotariam um **evento de movimento causado**, o que vai de encontro aos pressupostos de GOLDBERG (1995), RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) e ADLER (2011).

A função central do papel do **recipiente** e sua relação com os conceitos de **posse** e **localização** são ilustradas no mapa semântico de línguas europeias das funções do caso dativo (FIG.1).

Os papéis presentes no mapa representam o inventário universal das funções do dativo para línguas que têm a codificação do tipo dativo (codificações preposicionais incluídas). Papéis ligados (indicados por hífen) devem ser lidos de forma semelhante às hierarquias implicacionais: Por exemplo, é implausível que uma língua inclua os papéis **direção** e **beneficiário** sem incluir o papel **recipiente** no seu inventário das funções do dativo. Desta maneira, o mapa mostra que o **recipiente**, uma vez que tem o maior número de conectores a outros papéis (**localização**, **experienciador** e **posse**), deverá ser o papel mais comum nas codificações dativas (cf. ADLER2011:4).



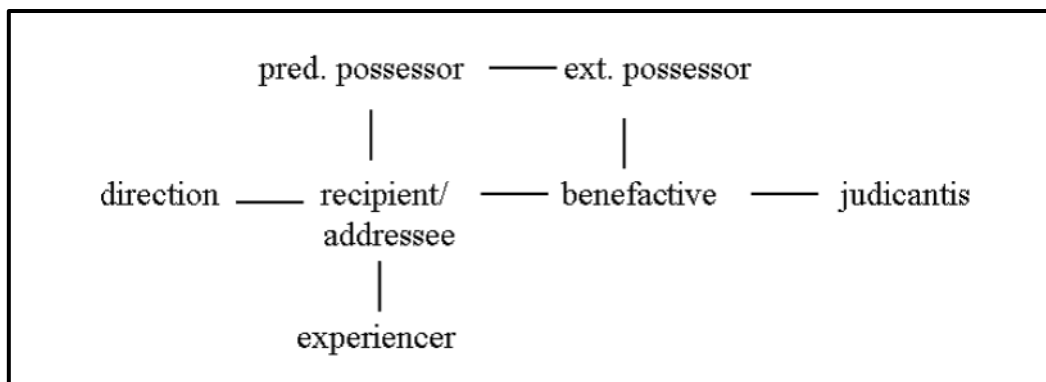


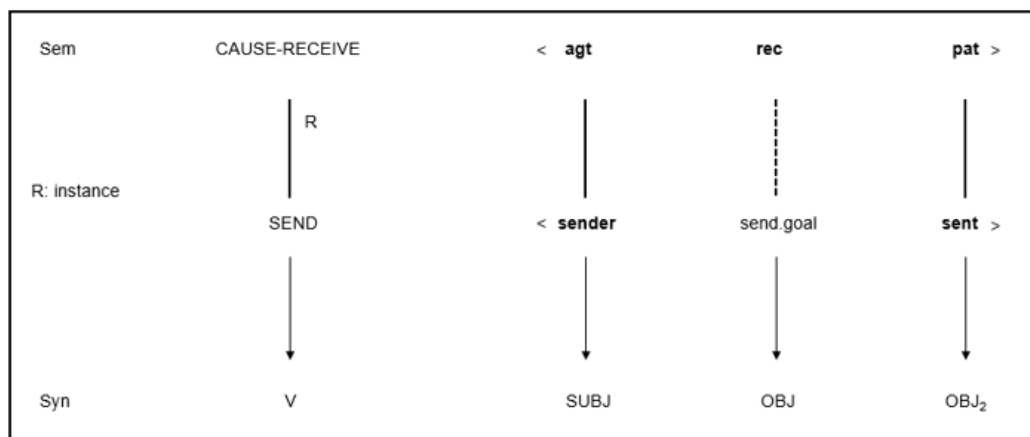
Figura 1: Mapa semântico de línguas europeias das funções do caso dativo

Fonte: HASPELMATH1999 *apud* ADLER 2011: 4.

Na análise do *corpus* desta pesquisa, foram apresentados exemplos que corroboram a dificuldade de diferenciação entre **possee localização**, e entre **recipiente** e **alvo**. Isso confirma a observação de Adler (2011) sobre o desafio de se analisar apropriadamente os três domínios conceituais de **posse, localização e experienciador** (ADLER 2011: 4).

Somando-se aos exemplos a análise de outros trabalhos baseados na Gramática de Construções, é possível constatar que a presente pesquisa não é a única a se confrontar com a complexidade da definição de **recipiente**.

ZIEM e LASCH (2013) citam o exemplo dado por GOLDBERG (1995) com o verbo *send* – *Joe sent Chicago a letter*, no qual o verbo é analisado a respeito do seu significado como uma instância do significado da construção. No exemplo de Goldberg (1995), *Chicago* é o **recipiente** de uma carta, e é visto metonimicamente como os moradores da cidade ou também como uma instituição da cidade. Segundo os autores, a diferenciação semântica entre o papel de **recipiente** e o de **alvo** é prejudicada nessa análise, uma vez que o verbo não disponibiliza esse papel, e uma fusão do papel argumental *receiver* com o papel participante *send.goal* não pode ser efetuada, como pode ser observado na representação da construção com o verbo *senden* exposta por GOLDBERG (1995):

Figura 2: Verbo *send* na construção bitransitiva

Fonte: GOLDBERG1995: 55.

A linha pontilhada abaixo do papel argumental **recipiente** indica que o papel participante não obrigatório *send.goal* herda o status de papel perfilado da construção, mas não do verbo.

ZIEM e LASCH (2013) apontam alguns problemas na análise de GOLDBERG (1995). De acordo com GOLDBERG (1995), através da construção é condicionado o modo de leitura que dá preferência a um **recipiente animado** e isso é um efeito da construção bitransitiva, uma vez que ela impõe a restrição de que o papel *send.goal* tem de ser um **recipiente** e, por isso, **animado**.

A leitura que dá preferência a um **recipiente animado** é justificada por GOLDBERG (1995) pelo processo de “coerção”. Segundo a autora, a “coerção” somente é possível quando a construção requer uma interpretação particular (GOLDBERG 1995: 159). Para Ziem e Lasch, tendo em vista a valência do verbo *senden*, o papel participante *send.goal* postulado por Goldberg pode ser entendido como complemento. Contudo, segundo os autores, a representação de Goldberg não deixa explícito se o papel participante se correlaciona com o papel semântico de *receiver* (presumindo que *Chicago* é interpretado metonimicamente como uma instituição ou algo da cidade) ou se o **alvo** em si não pode ser colocado como papel semântico (cf. ZIEM;LASCH 2013: 115).

Conforme demonstrado ao longo da análise, a diferenciação entre **evento de posse causada** e **evento de movimento causado** é dificultada pelo fato de não haver uma definição clara de **recipiente/alvo, animado/inanimado**. ZIEM e LASCH (2013) também se confrontam com essas indagações ao estudarem as premissas de Goldberg

(1995). Consoante os linguistas, tendo em vista que Goldberg parte do princípio de que o papel participante não obrigatório *send.goal* do verbo *senden* herda o status perfilado de papel argumental **recipiente** através da construção, indaga-se se não é possível diferenciar melhor **alvo** de **recipiente** e assim distinguir diferentes tipos de construções numa rede de construções.

Devido às dificuldades encontradas para distinguir **recipiente** de **alvo**, buscaram-se na literatura sobre o dativo testes para sustentar a premissa de que o dativo representa o **recipiente**. WEGENER (1985), em *Der Dativ im heutigen Deutsch*, expõe o teste do *Bekommen-Passiv*, apresentado no próximo tópico.

### 3.2 *Bekommen-Passiv*

WEGENER (1985) sustenta a hipótese de que o referente animado dos sintagmas preposicionais *an* e *zu* apresenta apenas o **destinatário** (*den Adressaten*), enquanto o complemento dativo apresenta o **recipiente** (*den Empfänger*). A autora afirma que é possível comprovar isso pelo teste do *Bekommen-Passiv* (cf. WEGENER 1985: 224).

Antes da apresentação do teste empregado por WEGENER (1985), é importante ressaltar uma observação em relação aos termos utilizados pela autora para descrever os constituintes que seguem o sintagma preposicional *an* e os constituintes representados pelo complemento dativo (**destinatário** VERSUS **recipiente**). Entende-se que Wegener se refere ao **destinatário** como o **alvo** da construção e, desta forma, as construções com o sintagma preposicional *an* seriam representantes de **eventos de movimento causado**. Embora a autora não utilize os pressupostos teóricos da Gramática de Construções, tal interpretação é plausível tendo em vista que, para ela, o sintagma dativo é definido como o **participante de uma ação de transação** (*Teilnehmereiner Transaktionshandlung*), enquanto a oração com sintagma preposicional representa o destinatário de um **transporte** (*in der P-Konstruktion hereinen Transport*) (cf. WEGENER 1985: 227).

De acordo com WEGENER (1985), apenas as construções com dativo permitem a formação de uma paráfrase *Bekommen-Passiv*.

Ou seja, conforme a autora, denotar o **recipiente** com um sintagma preposicional *an* não é gramatical na paráfrase com o verbo *bekommen*. Este resultado

mostraria que a pessoa denotada pelo sintagma preposicional *an* não é um **recipiente real**.

Objetivando avaliar se o teste da *Bekommen-Passiv* auxilia na distinção entre **recipiente** e **alvo**, ele será aplicado em algumas construções mencionadas anteriormente:

(4'')

[...] **sendet** das Gerät umgehend einen Alarm **an die Zentrale**.

*Die Zentrale bekommt (vom Gerät) einen Alarm gesendet.*

(5'')

[...] wer bis dahin ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis **an die Uni** **sendet**.

*Die Uni bekommt ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis gesendet.*

(6'')

[...] und schon **sendet** er die ersten E-Mails **an die Heimat**.

*Die Heimat bekommt die ersten E-Mails gesendet.*

Com o intuito de analisar a adequabilidade do teste da *Bekommen-Passiv* para a identificação do **recipiente** da oração, as orações acima foram reescritas com o complemento dativo:

(4''')

[...] **sendet** das Gerät umgehend einen Alarm **an die Zentrale**.

[...] *sendet das Gerät der Zentrale umgehend einen Alarm.*

(5''')

[...] wer bis dahin ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis **an die Unisendet**.

[...] *wer bis dahin der Uni ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis sendet.*

(6''') [...] und schon **sendet** er die ersten E-Mails **an die Heimat**.

[...] *und schon sendet er der Heimat die ersten E-Mails.*

O fato de ser possível reescrever as orações com o complemento dativo levanta algumas questões. Em primeiro lugar, questiona-se se as orações com o sintagma preposicional *na* podem ser reescritas com o *Bekommen-Passiv*.

Partindo-se da premissa de WEGENER (1985), para a qual apenas as construções com dativo permitem a formação de uma paráfrase *Bekommen-Passiv*, observa-se que não é possível identificar nas orações supracitadas com *bekommen* se elas são passivas da construção com o sintagma dativo ou do sintagma preposicional.

Numa escala de 1 a 3, sendo 1 = *impossível*, 2 = *pouco possível* e 3 = *possível* de serem ditas por um falante nativo, algumas das orações com *bekommen* citadas anteriormente foram mostradas para falantes nativos. Todas as orações apresentadas aos falantes foram avaliadas como *possíveis* ou *pouco possíveis*, nenhum informante considerou as orações com *bekommen* impossíveis.

No entanto, tendo em vista que, como apresentado nos exemplos, é possível empregar tanto o sintagma dativo quanto o preposicional nas orações citadas, não é possível dizer se a oração apassivada é referente à oração com o sintagma preposicional ou à oração com o sintagma dativo. Por isso, indagar falantes nativos acerca da gramaticalidade dessas orações com *bekommen* não permite concluir se o teste do *Bekommen-Passiv* é válido ou não para orações com verbo *senden* com complemento preposicional.

Para WEGENER (1985), uma vez que a oração *Otto schickt das Paket an Anna ab* não pode ser reescrita com o sintagma dativo (*\*Otto schickt Anna das Paket ab*), ela não pode ser apassivada (*\*Anna bekommt (von Otto) ein Paket abgeschickt*)<sup>0</sup> (cf. WEGENER 1985: 224). Levando-se em consideração essa afirmação, foi feito um novo teste do *Bekommen-Passiv*, desta vez com um complemento correspondente a um endereço eletrônico, o qual é realizado apenas com o sintagma preposicional *an*:

(9)

- a. Mariana sendeteine E-mail an carol\_lorac17@hotmail.com.
- b. \*Mariana sendet carol\_lorac17@hotmail.com eine E-mail.

Tendo em vista que essa oração só é possível com complemento preposicional, questionaram-se os informantes alemães sobre a probabilidade de falantes nativos produzirem a oração em (10):

(10) Carol\_lorac17@hotmail.com bekommt eine Email gesendet.

Uma vez que orações com o endereço eletrônico aparecem somente com o sintagma preposicional *an*, mas não com o sintagma dativo, poder-se-ia dizer que, neste caso, o teste corrobora a afirmação de Wegener de que apenas orações com o sintagma dativo podem ser apassivadas, pois foi unânime a resposta 1 (impossível) para essa oração.

ADLER (2011) menciona o teste do *Bekommen-Passiv* empregado por WEGENER (1985). Segundo ela, esse teste é problemático por dois motivos. Primeiramente, WEGENER (1985) tem como pressuposto que a oração com *bekommen* é uma passiva regular da construção dativa e que o sintagma preposicional *an* como sujeito é descartado, pois sintagmas preposicionais não podem ser apassivados. Por esta razão, o teste do *Bekommen-Passiv* não seria válido para a variante com o sintagma preposicional *an*. Entretanto, para ADLER (2011), a oração *\*Sie hat das Buch an sie geschickt bekommen* seria a passiva da sentença *Er hat ihr ein Buch an sie geschickt* (ADLER2011: 187) e causa estranhamento tanto na versão ativa quanto na passiva.

À vista disso, ADLER (2011) indaga se o teste não seria válido se *Sie hat das Buch geschickt bekommen* fosse uma paráfrase para ambas variantes (*Er hat ihr ein Buch geschickt/ ein Buch an sie geschickt*). Adler considera que sim, pois não vê uma diferença semântica a respeito do papel da pessoa denotada na variante com *an* e no sujeito da oração *bekommen*. Para a autora, tanto a variante com o sintagma dativo quanto a outra com o sintagma *an* podem ser vistas pelo final, denotando uma transferência bem-sucedida da pessoa pegando o livro (cf. ADLER 2011: 186-187).

Entende-se o questionamento de Adler sobre a possibilidade de a construção *Sie hat ein Buch geschickt bekommen* ser a passiva da variante com o sintagma dativo e da variante com o sintagma preposicional. Contudo, o fato de a oração *\*Carol\_lorac17@hotmail.com bekommt eine Email gesendet* não ser possível na língua alemã contradiz o que ADLER (2011) sugere. É necessária uma pesquisa mais ampla com diferentes construções que podem ser empregadas apenas com o sintagma preposicional e não com o sintagma dativo para poder afirmar se a proposta de Wegener ou a de Adler é mais adequada.

WEGENER (1985) também afirma que na construção passiva a **ação de transação** (*Transaktionshandlung*) é vista do seu fim, ou seja, do **recipiente**. Por outro lado, a **ação de transporte** (*Transporthandlung*) não pode ser vista do seu **alvo**, uma

vez que ela não abrange o **alvo**, mas somente a direção dele (cf. WEGENER 1985: 227). Diante disso, a autora afirma que para a ação de transporte (ou seja, a construção com o sintagma preposicional) fica aberto se o **alvo** é alcançado (cf. WEGENER 1985: 228).

Assim, observa-se que a premissa de Wegener converge com a proposta de GOLDBERG (1995), segundo a qual a variante com o sintagma dativo implica **transferência de posse bem-sucedida**, enquanto na variante com o sintagma preposicional não há essa implicatura (GOLDBERG 1995: 33). Por outro lado, a premissa de WEGENER (1985) diverge da proposta de RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008), segundo a quala **inferência de transferência bem-sucedida** não é resultado de uma variante ou de outra, mas sim do significado lexicalizado no radicalverbal.

RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) demonstram, por meio de diferentes exemplos, que quando a transferência bem-sucedida é implicada por um verbo, a implicatura aparece tanto na variante *to* quanto na variante do objeto duplo. Já se a implicatura de transferência está ausente no verbo, a sua ausência se dá em ambas as variantes (cf. RAPPAPORTHOVAV;LEVIN 2008: 146).

Em relação à inferência de transferência bem-sucedida, concorda-se nessa pesquisa com RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008), uma vez que, ao se levar em consideração orações com o verbo *senden*, observa-se que não é possível afirmar recebimento em nenhuma das variantes:

(11) Myriam **sendet** Briefe aus Holland an Blasi (A97/DEZ.40542 St. Galler Tagblatt, 10.12.1997), *aber wegen des Post-Streiks hat Blasi die Briefe nicht bekommen.*

(12) Myriam **sendet** Blasi Briefe aus Holland (A97/DEZ.40542 St. Galler Tagblatt, 10.12.1997), *aber wegen des Post-Streiks hat Blasi die Briefe nicht bekommen.*

As orações em (11) e (12) corroboram a afirmação de RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) sobre o fato de os verbos do grupo *enviar* implicarem **mudança de localização**, mas não **mudança de posse**. Quando algo é enviado, a ideia é que o objeto chegue a um destino, mas a sua chegada não é implicada. Apenas a **mudança de localização** é implicada, na medida em que algo não pode ser enviado sem que ocorra uma mudança na sua localização (cf. RAPPAPORTHOVAV;LEVIN 2008: 135).

Ademais, as orações (11) e (12) geram questionamentos acerca dos pressupostos teóricos de KRIFKA (1999) e WUNDERLICH (2005), uma vez que para esses autores a variante com o sintagma preposicional denota um **evento de movimento**, enquanto a variante com o complemento dativo denota **transferência**. Conforme demonstrado, as orações em (11) e (12) corroboram a argumentação de RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) sobre a questão da **inferência de transferência bem-sucedida** ser devido ao radical verbal e não à variante.

As únicas diferenças observadas no que se refere às duas variantes dizem respeito à estrutura informacional. Num contexto no qual se pergunta *para quem algo foi enviado*, a construção com o sintagma preposicional pode ser preferida por apresentar o **conhecido** (*Bekanntes*) antes do **novo** (*Unbekanntes*). Por outro lado, a construção com o complemento dativo apresenta o **novo** antes do **conhecido** (PP: *Anna sendeteineEmailan Mariana / Dativo: Anna sendet Mariana eineEmail*) e, por isso, pode ser preterida. Como explica MUSAN (2010), no *Mittelfeld* da língua alemã há uma preferência clara por colocar o **conhecido** antes do **novo** (cf. MUSAN 2010: 53).

Diante disso, é possível perceber que esse teste é insuficiente para sanar a lacuna concernente à definição do papel de **recipiente**, e, por consequência, não contribui para a diferenciação entre eventos de **posse causada** e de **movimento causado**. Entretanto, a análise do teste *Bekommen-Passiv* apresentado por WEGENER (1985) é importante por permitir reflexões acerca da **inferência de transferência bem-sucedida** e, por sua vez, o concatenamento das premissas de diversos autores a respeito (KRIFKA 1999; GOLDBERG 1995; WUNDERLICH 2005; RAPPAPORT HOVAV; LEVIN 2008; ADLER 2011).

Mediante o exposto, nota-se a necessidade de estudos aprofundados sobre o teste do *Bekommen-Passiv*, objetivando avaliar se ele de fato só pode ser empregado em construções que possuem um sintagma dativo e para as quais não há oração equivalente com o sintagma preposicional, ou seja, se a premissa de WEGENER (1985) está correta, ou se ADLER (2011) tem razão ao considerar a oração apassivada uma oração passiva da construção com o sintagma dativo e da construção com sintagma preposicional.

O fato de a **mudança de localização** fazer parte do radical do verbo, e não da construção, prova e reforça a dificuldade em distinguir entre **posse causada** e **movimento causado** nas orações apresentadas no tópico “Recipiente ou alvo? Posse causada ou movimento causado?”, uma vez que o componente **mudança de localização**



é inerente aos verbos do grupo *enviar* e, sendo assim, a ideia de movimento estará presente em todas as construções constituídas por verbos deste grupo.

Buscando diferenciar entre **evento de posse causada** e **evento de movimento causado** com verbos pertencentes ao grupo *enviar*, ADLER (2011) propõe outro teste, a ser abordado no próximo tópico.

### 3.3 HIN-Test

Conforme mencionado anteriormente, as orações nas quais o terceiro complemento é constituído por uma parte do corpo humano causaram dificuldades de análise, na medida em que é possível interpretar o terceiro constituinte como **alvo** ou **recipiente**.

Segundo ADLER (2011), o fato de o sintagma preposicional *an* locativo ser usualmente incompatível com complementos animados cria uma lacuna semântica que é preenchida pelo *addressee-an*.

A autora propõe o *HIN-Test* para diferenciar entre o *na* locativo e o *addressee-an*. O segundo não pode ser dependente do adverbial *hin*, advérbio de direção, o qual, por sua vez, adiciona ou fortalece um elemento de trajetória que é presente não só em eventos espaciais, mas também em eventos não espaciais. Dessa forma, é gramatical com *zue*, com *zu*, mesmo em uma situação de transferência com um animado, é ainda um **alvo espacial**. Contudo, com *an* é somente gramatical com o *an* puramente espacial, mas não com o *addressee-na* (cf. ADLER 2011).

A partir dessas considerações, buscou-se reanalisar as orações (4), (5), (6) e (7) tendo como base esse teste, objetivando observar se é possível diferenciar um **evento de movimento causado** de um **evento de posse causada** nesses casos:

(4'')

a. [...] **sendet** das Gerät umgehend einen Alarm **an die Zentrale**, die daraufhin die Feuerwehr alarmiert (M06/OKT.82926 Mannheimer Morgen, 25.10.2006).

b. [...] **sendet** das Gerät umgehend einen Alarm **an die Zentrale hin**, die daraufhin die Feuerwehr alarmiert.

(5'')

a. [...] wer bis dahin ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis **an die Uni sendet**, kann sich mit viel Glück vielleicht doch noch über eine Zulassung freuen (M06/AUG.68223 Mannheimer Morgen, 30.08.2006; Großer Bewerberandrang an der Uni Mannheim).

b. [...] *wer bis dahin ein formloses Schreiben mit Angabe des gewünschten Studiengangs und beglaubigtem Abiturzeugnis **an die Uni hin sendet**.*

(6'')

a. Gerade erst ist der kanadische EHC-Neuzugang Seamus Kotyk in Wolfsburg angekommen, und schon **sendet** er die ersten E-Mails **an die Heimat** (BRZ06/SEP.02375 Braunschweiger Zeitung, 05.09.2006).

b. *und schon **sendet** er die ersten E-Mails **an die Heimat hin**.*

(7'')

a. Das verkürzte Protein aber kann bakterielle Bestandteile nur ungenügend erkennen und **sendet** zu wenig chemische Botenstoffe **an das Immunsystem**.

b. *Das verkürzte Protein aber kann bakterielle Bestandteile nur ungenügend erkennen und **sendet** zu wenig chemische Botenstoffe **an das Immunsystem hin**.*

Todos os informantes alemães consultados foram unânimes ao afirmar que nenhuma das orações acima pode ser reescrita com o advérbio direcional *hin*. Alguns comentaram inclusive o fato de muitas das orações poderem ser escritas com o sintagma preposicional *zu* em vez do sintagma *an* e, assim, o acréscimo do advérbio de direção *hin* seria possível. Isso corrobora a premissa de Adler, a qual explica que o advérbio *hin* é gramatical com o sintagma *zu*, mas agramatical com o *addressee an*.

Como ADLER (2011) elucida, o advérbio *hin*, por ser um locativo que denota direção, indica um **evento de movimento causado**. Por conseguinte, uma vez que as orações acima não podem ser reescritas com ele, elas indicariam um **evento de posse causada**, como será sistematizado no próximo tópico.

### 3.4 Eventos de posse causada

Conforme mencionado no tópico *HIN-Test*, as orações (4), (5), (6) e (7) foram submetidas ao *HIN-Test* e, por não poderem ser reescritas com o advérbio locativo *hin*, denotam um **evento de posse causada**.

Entretanto, mesmo após constatar por meio do *HIN-Test* proposto por Adler que tais orações não denotam **movimento causado**, algumas orações continuaram causando questionamentos.

No item “Recipiente ou alvo?” foi apresentada a dificuldade em classificar orações nas quais o terceiro argumento é um constituinte formado por um substantivo que designa parte do corpo humano. Nas discussões via e-mail com Adler, a linguista considerou que orações como a representada a seguir denotariam **posse causada**:

(13) Cholecystokinin **sendet** Signale über den Vagusnerv ans Gehirn, der *wiederum* als Reaktion auf das Hormon im Darm Acetylcholin freisetzt (SPK/J05.01311 spektrumdirekt, 11.10.2005).

ADLER (2011) sustenta a abordagem sensitiva ao verbo de RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) e também discorre acerca do fato de a componente **mudança de localização** (*Ortwechsel*) fazer parte da semântica do verbo e não da construção. Dessa forma, segundo Adler, tem-se em todas as construções com o sintagma preposicional *an* uma combinação de **movimento causado** (devido ao radicaldo verbo) com **posse causada** (devido ao *addresseean*).

Na oração em (13), pode-se substituir o sintagma preposicional *na* pelo sintagma preposicional *zu*, na medida em que “cérebro” é ao mesmo tempo um lugar e um órgão que pode receber algo. Assim, a oração com o sintagma *zu* (*Cholecystokinin sendet Signale über den Vagusnerv zum Gehirn*) evidencia o órgão cérebro como um lugar no corpo, enquanto a oração com o sintagma preposicional *na* ressalta a propriedade do cérebro de receber algo. Ou seja, como Adler (2016) elucida, a escolha entre *an* e *zu* é influenciada de acordo com o componente que o falante quer enfatizar. Com a variante *na* ressalta-se a propriedade do cérebro de receptor e não o cérebro como um lugar no corpo.

Também foram enquadradas como um **evento de posse causada** as orações (1a) e (1b), uma vez que nenhuma delas pode ser reescrita com o advérbio locativo *hin*. Como abordado no início da análise, as orações constituídas por um tema abstrato

foram classificadas inicialmente como construções de **transferência de movimento causado**, conforme Goldberg. Ressalta-se que, tendo em vista que para Goldberg essas construções apresentam a mesma semântica das construções bitransitivas ( $X_{CAUSA} Y_{A RECEBER} Z$ ), tem-se apenas uma diferença na nomenclatura empregada por GOLDBERG (1995) e ADLER (2011). Enquanto a primeira considera orações com ausência de movimento físico uma **extensão metafórica da construção de movimento causado** e, por isso, nomeia-as **construção de transferência de movimento causado**, a segunda enquadra essas orações no grupo dos **eventos de posse causada**.

As orações (14) e (15) também foram discutidas com Adler em troca de e-mails. Para ela, ambas denotam **posse causada**. Entretanto, devido ao fato de a oração (14) apresentar um sujeito volitivo e tal argumento estar ausente em (15), a explicação de Adler não pareceu suficiente para analisar as orações:

(14) Wenn wir nicht genügend Nahrung zu uns nehmen, **sendet** unser Organismus **an** verschiedene Organe ein Hungersignal.

(15) Die Kapsel **sendet** ständig Aufnahmen aus dem Körperinnern **an** sechs Sensoren, die zuvor auf den Bauch des Patienten geklebt wurden.

Levando-se em consideração que “a cápsula” não é um sujeito animado, questiona-se a adequabilidade de classificar a oração como um **evento de posse causada**, na medida em que não há um **possuidor** a priori e, dessa forma, não há um argumento agente capaz de transferir algo para alguém. Diante dessas indagações, buscou-se na literatura sobre Gramática de Construções preceitos teóricos que pudessem elucidar construções desprovidas de agente volitivo, como será apresentado no próximo item.

### 3.5 Evento causal como transferência

Conforme mencionado ao longo da análise, orações destituídas de agente volitivo suscitaram questionamentos. A seguir, serão analisadas algumas construções que não apresentam um sujeito animado e, por conseguinte, cujos sujeitos não possuem controle do evento:

(16) Der 15-jährige Schüler hatte ein elektronisches, „unüberwindbares“ Fahrradschloss entwickelt, das Alarmsignale **an** das Mobiltelefon des Besitzers

**sendet**, wenn jemand versucht, das Schloss aufzubrechen (BRZ08/OKT.03911 Braunschweiger Zeitung, 08.10.2008).

(17) Das Glutamat **sendet** Signale **an** das Gehirn, die nach Darstellung der Wissenschaftler vor allem eins aussagen: Mehr davon! Was genau geschehe, sei noch nicht erforscht (A97/JUL.12791 St. Galler Tagblatt, 03.07.1997).

As construções em (16) e (17) são semelhantes às construções em (3b), (7), (15) e (13) no que concerne ao sujeito. O fato de essas orações não possuírem um sujeito que participa ativamente do processo (*Fahrradschloss, das Glutamat, Die Kleidung, Das verkürzte Protein, Die Kapsel, Cholecystokinin,*) é uma das causas que geram dúvidas no que concerne à classificação dos papéis argumentais que constituem as referidas orações. Questiona-se se é adequado classificar “o cadeado da bicicleta”, “o glutamato”, “a roupa”, “proteína reduzida”, “a cápsula”, “colecistocinina” como “enviadores” (*Sender*) de seus respectivos argumentos TEMA. Tendo em vista que eles são sujeitos inanimados, não se pode dizer que têm controle do evento e, portanto, eles não são os agentes das respectivas orações, mas sim os **iniciadores do evento**.

Consoante Goldberg, o padrão estrutural S V OBJ OBJ<sub>2</sub> tem o seu sentido central de transferência concreta estendido de modo a cobrir outros significados (cf. GOLDBERG 1995:145). Para explicar a relação de herança entre construções, Goldberg postula princípios psicológicos de organização da linguagem. Um desses princípios é o da economia maximizada, o qual estabelece que o número de construções distintas deve ser minimizado tanto quanto for possível (GOLDBERG 1995: 67).

Assim, as instanciações oracionais com o formato S V OBJ OBJ<sub>2</sub> não apresentam todas as propriedades da construção bitransitiva, já que o agente nem sempre é um ser animado e, portanto, é incapaz de transferir algo intencionalmente. Da mesma forma, o OBJ nem sempre é um objeto concreto que possa ser transferido para um **recipiente** humano e o OBJ<sub>2</sub> nem sempre representa o papel semântico de **recipiente** bem definido.

Com base nisso, na oração em (16) tem-se um sujeito inanimado (*das [Fahrradschloss]*) e um argumento TEMA abstrato (*Alarmsignale*). *Fahrradschloss* é inanimado e, portanto, não intencional. Goldberg atribui casos como estes à metáfora convencional e sistemática **eventos causais como transferências**. Por meio dessa

metáfora, causar um evento em uma entidade é entendido como transferir o **efeito**, construído como um objeto, para essa entidade (cf. GOLDBERG 1995: 144).

Dessa forma, nota-se que a oração em (16) não deve ser analisada como uma construção na qual o agente pretende causar o **recipiente** a receber o **paciente**, mas sim como um **evento causal de transferência**, no qual X CAUSA Y (AFETADO) A RECEBER Z (EFEITO).

Em (16), o cadeado da bicicleta é um agente involutivo (sem vontade própria) e por isso não pode ser “possuidor” de algo e nem é capaz de aplicar uma força (X) capaz de fazer com que algo (Y) se mova para um alvo (Z). Portanto, a construção não apresenta nem **evento de movimento causado**, nem **evento de posse causada**, pois o sujeito não participa ativamente, mas é apenas **iniciador** do evento. Assim, pode-se descrever a oração em (16) da seguinte forma: o “cadeado da bicicleta” é o iniciador do evento, o qual envia um “sinal de alarme” (efeito) para o dono do celular (afetado). E em (17), de modo semelhante, o glutamato é o iniciador do evento (**causa**), que faz com que o cérebro (**afetado**) receba o sinal (**efeito**).

Da mesma forma, em (7), a proteína reduzida não está apta a detectar componentes bacterianos muito pequenos e, em consequência disso, envia poucos mensageiros ao sistema imunológico. Ou seja, a **causa** de o sistema imunológico não receber sinais suficientes consiste no fato de a proteína não reconhecer de forma eficaz os componentes bacterianos e, por sua vez, o **efeito** disso é que o sistema imunológico (**afetado**) recebe poucos neurotransmissores (**efeito**).

Analogamente, tem-se para a oração em (3b) a roupa como **iniciadora do evento** de enviar sinais não verbais às pessoas, ou seja, a **causa** que faz com que as pessoas (**afetado**) recebam esses sinais (**efeito**). Em (13), a colecistocinina é o que **causa** o cérebro (**afetado**) a receber o sinal (**efeito**) transmitido pelo nervo; e em (15) tem-se a cápsula como **causado** envio de constantes gravações do interior do corpo (**efeito**) para os seis sensores (**afetado**).

Mediante o exposto, as orações mencionadas podem ser representadas da seguinte forma:

(16) Der 15-jährige Schüler hatte ein elektronisches, „unüberwindbares“ Fahrradschloss (CAUSA) entwickelt, das Alarmsignale (EFEITO) **an** das Mobiltelefon des Besitzers (AFETADO) **sendet**, wenn jemand versucht, das Schloss aufzubrechen.

(17´) Das Glutamat (CAUSA) **sendet** Signale (EFEITO) **an** das Gehirn (AFETADO), die nach Darstellung der Wissenschaftler vor allem eins aussagen: Mehr davon! Was genau geschehe, sei noch nicht erforscht.

(3b´) Die Kleidung (CAUSA) **sendet** nonverbale Signale (EFEITO) **an** jeden Menschen (AFETADO), dem ich begegne.

(7´) Das verkürzte Protein (CAUSA) aber kann bakterielle Bestandteile nur ungenügend erkennen und **sendet** zu wenig chemische Botenstoffe (EFEITO) **an** das Immunsystem. (AFETADO)

(15´) Die Kapsel (CAUSA) **sendet** ständig Aufnahmen aus dem Körperinnern (EFEITO) **an** sechs Sensoren (AFETADO), die zuvor auf den Bauch des Patienten geklebt wurden.

(13´) Cholecystkinin (CAUSA) **sendet** Signale (EFEITO) über den Vagusnerv ans Gehirn (AFETADO), der wiederum als Reaktion auf das Hormon im Darm Acetylcholin freisetzt.

Diante dessas considerações, sugere-se que, para a análise de orações destituídas de agente volitivo, não é adequada a classificação das construções em **evento de posse causada** e **evento de movimento causado**. Isto posto, propõe-se que as construções nas quais não existe um sujeito volitivo sejam analisadas como **evento causal como transferência**, com os papéis argumentais de **causa**, **afetado** e **efeito**.

## 4 Conclusões

Conforme demonstrado ao longo da análise, a distinção entre **recipiente** e **alvo** e, por conseguinte, entre **evento de posse causada** e **movimento causado**, é ambígua em muitas ocorrências. Isso consiste no fato de o verbo *senden* ter tanto um significado espacial quanto um significado possessivo.

A ambiguidade constatada na classificação dos argumentos ocorrentes com o verbo *senden* demonstrou que as reflexões de GOLDBERG (1995) sobre **recipiente** não são suficientes para análise de construções da língua alemã com verbos que denotam eventos de transferência. Conforme discutido ao longo da análise, Goldberg parte da premissa de que a construção bitransitiva impõe a restrição de que o papel *send.goal* deve ser um **recipiente** e, por isso, animado. Entretanto, tal imposição revela lacunas no momento de classificar o evento presente em determinadas construções com constituintes como *an die Zentrale*, *an die Universität*, *an die Heimat*, não sendo possível distinguir com clareza se se trata de um **evento de posse causada** ou de **movimento causado** tendo como base apenas as considerações da autora.

Diante das dificuldades apresentadas foram buscadas outras abordagens baseadas na Gramática de Construções para analisar a alternância dativa no inglês, como a “Teoria da sensibilidade ao núcleo verbal” de RAPPAPORT HOVAV E LEVIN (2008). Para as autoras, verbos pertencentes ao grupo *enviar* podem denotar na construção com o sintagma preposicional tanto um **evento de posse causada** quanto um **evento de movimento causado**.

Os estudos de ADLER (2011) corroboram as dificuldades abordadas no tópico referente à distinção entre **evento de posse causada** e **evento de movimento causado** com verbos do grupo prototípico *senden*. A autora também se vale dos preceitos de RAPPAPORT HOVAV e LEVIN (2008) sobre o fato de o componente semântico **mudança de localização** fazer parte do radical do verbo e não da construção.

Dessa forma, Adler, ao comparar verbos do grupo prototípico *dar* com verbos do grupo *jogar* e *enviar*, observa que o advérbio locativo *hin* pode ser empregado apenas em verbos cuja construção denota um **evento de movimento causado**: *David schickte das Paket zu seiner / \*na seine Mutterhin*. Devido ao fato de o *an* locativo ser usualmente incompatível com complementos animados, a autora assume que a preposição *an* que aparece em eventos de transferência de posse é um *addressee-an* específico, constituindo assim uma faceta separada do significado da preposição *an*.

Com base nas considerações de Adler, o *HIN-Test* foi utilizado para reanalisar as orações discutidas no tópico “Recipiente ou alvo?”. Com isso, foi possível demonstrar que a maior parte delas designa um **evento de posse causada**, corroborando assim as premissas de Adler sobre o *addressee-an*.



Além disso, esta pesquisa evidenciou que o argumento TEMA desempenha um papel fundamental na realização dos argumentos e na consequente classificação do tipo de evento denotado pela construção. Como mencionado, argumentos abstratos não se enquadram nos **eventos de movimento causado**, uma vez que não podem percorrer uma trajetória. Este resultado foi corroborado por Adler, que também discorreu a respeito.

A proposta de Adler (2011), que postula que as construções com verbos do grupo *enviar* denotam, na variante com o sintagma preposicional, **um evento de posse causada** devido ao *addressee-na*, se mostrou a mais adequada das abordagens utilizadas para análise do *corpus* desta pesquisa.

Além disso, constatou-se que o papel de agente também é crucial para a classificação semântica do evento denotado pela construção. Se não há um agente volitivo, não se pode dizer que alguém foi responsável por aplicar uma força (X) capaz de fazer com que algo (Y) se mova para um alvo (Z). Da mesma maneira, um agente involitivo não possui algo (Y) a priori, não podendo, por conseguinte, transferir algo. Isto posto, concluiu-se que ele designa o **iniciador do evento**.

Assim, essa pesquisa contribui para os estudos na área de realização dos argumentos, ao evidenciar que não são as variantes as responsáveis pelo evento denotado pela construção com verbos do grupo *enviar*, mas sim os argumentos (argumento TEMA e agente da oração) que a constituem.

Nova nesses estudos é a proposta de incluir outro tipo de classificação para verbos que denotam eventos de transferência em orações destituídas de agente volitivo: **evento causal como transferência**, no qual X CAUSA Y (AFETADO) A RECEBER Z (EFEITO), evidenciando assim que não só o argumento TEMA, como também o agente da oração desempenha um papel fundamental na representação semântica da construção.

## Referências bibliográficas

- ADLER, Julia. *Dative Alternations in German: The Argument Realization Options of Transfer Verbs*. 2011. 271 f. Tese (Doutorado em Filosofia) –Hebrew University, Jerusalem, 2011. Disponível em: <<http://arad.mscc.huji.ac.il/dissertations/W/JMS/001891760.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2016.
- DORIS L.; BARSHI, Immanuel. (Eds.). *External Possession*. Amsterdam, John Benjamins, 1999. p. 109-135 *apud* ADLER, Julia. *Dative Alternations in German: The Argument Realization Options of Transfer Verbs*. 2011. 271 f. Tese (Doutorado em

- Filosofia) – Hebrew University, Jerusalem, 2011. Disponível em: <<http://arad.mscc.huji.ac.il/dissertations/W/JMS/001891760.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2016. p. 4.
- ENGELN, Bernhard. *Untersuchungen zu Satzbauplan und Wortfeld in der geschriebenen deutschen Sprache der Gegenwart*. Munich: Hueber, 1975. v. 2.
- FERRARI, Lilian. *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.
- GOLDBERG, Adele Eva. *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HASPELMATH, Martin. External Possession in a European Areal Perspective. In: PAYNE, HELUANY, Anna Carolina de Jesus Barbosa. Alternância dativa sob a perspectiva da gramática de construções: uma análise do verbo *senden*. 2017. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-07062017-091928>>. Acesso em: 18 jun. 2017.
- INSTITUT FÜR DEUTSCHE SPRACHE. Valenzwörterbuch: E-Valbu. Disponível em: <<http://hypermedia.ids-mannheim.de/evalbu/index.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- KRIFKA, Manfred. Manner in Dative Alternation. *Proceedings of the West Coast Conference on Formal Linguistics (WCCFL 18)*. Somerville (MA): Cascadilla Press, 1999. p. 260-271.
- MATZEL, Klaus. Dativ und Präpositionalphrase. *Sprachwissenschaft*, v. 1, p. 144-186, 1976.
- MUSAN, Renate. *Informationsstruktur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- RAPPAPORT HOVAV, Malka; LEVIN, Beth. The English dative alternation: The Case for Verb Sensitivity. *Journal of Linguistics*, v. 44, p. 129-167, 2008.
- SOARES, Eduardo Correa; MENUZZI, Sérgio de Moura. Introduzindo e problematizando papéis temáticos e hierarquias temáticas: uma questão de interfaces. Santa Cruz do Sul: Signo, 2010. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/1432/1256>>. Acesso em: 16 ago. 2016.
- SUCHAROWSKI, Wolfgang. Der Dativ und seine präpositionalen Varianten als Kasusparaphrasen. Überlegungen zu einem allgemeineren Kasusbegriff. *Grazer Linguistische Studien*, v. 42, p. 99-114, 1994.
- WEGENER, Heide. *Der Dativ im heutigen Deutsch*. Tübingen: Narr, 1985.
- WUNDERLICH, Dieter. Towards a Structural Typology of Verb Classes. *Advances in the Theory of the Lexicon*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- ZIEM, Alexander; LASCH, Alexander. *Konstruktionsgrammatik: Konzepte und Grundlagen gebrauchsbasierter Ansätze*. Berlin: De Gruyter, 2013.

Recebido em 05/05/2017

Aceito em 26/06/2017

# Aprendizagem da língua alemã em contexto universitário por meio da produção de textos associada à tradução

Learning German in an university context through the production of texts associated with translation

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372032211>

Maria Cristina Reckziegel Guedes Evangelista<sup>1</sup>

**Abstract:** This work is based on studies on translation as a methodological resource in teaching and learning foreign languages. The research focuses on the initial phase of learning German in the 1st year of a Language and Literature course. The students produced a self-describing text in German, which was commented and corrected through the exchange of e-mails with the teacher-researcher. Afterwards, the texts were randomly distributed to group members to be translated into Portuguese. For the analysis, the starting texts were aligned to the translations with the aid of a translation memory software. Based on CACHO E BRANCO (2014) and on criteria drawn from AUBERT (1998), SCOTT (1998 apud LIMA 2004) and CHESTERMAN (1997 apud CACHO; BRANCO 2014), the approximation of the translations with the target language (normalization), or the continuance of characteristics from the source language, as well as translation problems were analysed. These criteria proved adequate to verify how learners understand the vocabulary and structures of the German language. With similar objectives, another group of German learners compared the texts in both languages, commenting the translations. We observed that translation activities motivate learners and support learning, allowing the contact with linguistic and cultural issues.

**Keywords:** German learning, textproduction, translation

**Resumo:** Este trabalho fundamenta-se em estudos sobre a tradução como recurso metodológico no ensino e na aprendizagem de línguas estrangeiras. O contexto de pesquisa é a fase inicial de aprendizagem da língua alemã no 1º ano de um curso de Letras. Os estudantes produziram um texto autodescritivo em língua alemã, comentado e corrigido pela troca de e-mails com a professora-pesquisadora. Na sequência, os textos foram distribuídos aleatoriamente aos membros do grupo, que os traduziram para o português. Para a análise, os textos-fonte foram alinhados às traduções com auxílio de um software gerenciador de memória de tradução. Com base em CACHO E BRANCO (2014) e em critérios elaborados a partir de AUBERT (1998), SCOTT (1998 apud LIMA 2004) e CHESTERMAN (1997 apud CACHO; BRANCO 2014), observou-se a aproximação das traduções com a língua-alvo (normalização) ou a manutenção de características da língua-fonte, bem como problemas tradutórios. Tais critérios mostraram-se adequados para verificar como os aprendizes compreendem vocabulário e estruturas da língua alemã. Com objetivos semelhantes, outros aprendizes de alemão compararam os textos nas duas línguas, comentando as traduções. Observou-se que atividades de tradução motivam os aprendizes e auxiliam a aprendizagem, permitindo abordar questões linguísticas e culturais.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Letras Modernas, Rodovia Araraquara-Jaú, Km 1, Araraquara, SP, 14800-901, Brasil. Email: macrisevangelista@gmail.com

**Palavras-chave:** aprendizagem de alemão, produção textual, tradução

## 1 A tradução no ensino e na aprendizagem de línguas estrangeiras

A história dos métodos e das abordagens de ensino de línguas estrangeiras (LEs) mostra que a tradução foi avaliada diferentemente em cada período, podendo-se afirmar que sempre existiram dois extremos, aquele que tem a tradução como objetivo da aprendizagem de língua se aquele que proíbe seu uso em sala de aula, permitindo somente a língua-alvo.

Uma vez que as abordagens mais recentes, incluindo a abordagem comunicativa, não aceitavam a tradução em sala de aula, como discutem, p. ex., SOUZA (1999) e ALVES (2007), muitos trabalhos que propõem o uso da tradução iniciam explicando essas diferentes perspectivas e discutindo prós e contras para seu emprego no ensino de línguas (cf. LUCINDO 2006; TECCHIO; BITTENCOURT 2011; BRIKS 2012; CORRÊA 2014).

Neste artigo, opta-se por não discutir esses dois opostos, adotando-se, como ponto de partida, o princípio de que a tradução pode ter papéis relevantes em contextos de ensino/aprendizagem de línguas e que é necessário compreender, fazer uso e divulgar diferentes formas de utilizá-la, para que professores e aprendizes de línguas possam conhecer as possibilidades que ela oferece como recurso metodológico e como lugar de aprendizagem da LE.

Além do interesse pelo tema e da intenção de obter maior diversificação nos procedimentos metodológicos utilizados em minha atuação como professora de alemão, motiva este trabalho a observação de que a maioria dos materiais didáticos para ensino de alemão adotados em nosso contexto universitário, geralmente importados da Europa, faz pouca ou nenhuma referência à língua materna dos aprendizes.<sup>2</sup>Essa realidade está ligada à observação de que a maior parte dos documentos sobre políticas linguísticas na União Europeia, de 2002 a 2012, não faz “menção à tradução como uma forma de aprender, ensinar ou testar uma língua”<sup>3</sup> (PYM; GUTIÉRREZ-COLÓN PLANA; MALMKJÆR 2013: 1), exceto pelo que é discutido no Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas (CONSELHO DA EUROPA 2001).

---

<sup>2</sup> Uma exceção é o livro *Blaue Blume*, dos autores EICHHEIM et al., traduzido por Paulo OLIVEIRA e Susana KAMPPF LAGES (2011).

<sup>3</sup> As traduções são de minha autoria, exceto quando indicado outro tradutor.

Por outro lado, a pesquisa bibliográfica desenvolvida no contexto deste trabalho revela uma vasta lista de obras sobre esse tema, como, por exemplo, a compilação de referências bibliográficas publicada por RIDD (2009), que apresenta cerca de quarenta páginas de referências, entre artigos, dissertações, teses e livros sobre essa temática.

Apesar dos inúmeros trabalhos sobre o tema, falta uma aproximação maior entre os estudos sobre a tradução e seu ensino e sobre as áreas de ensino e aprendizagem de línguas, que permita integrar essas áreas, contribuindo para o desenvolvimento de ambas (AZENHA JR. 2006; NOMURA; AZENHA JR. 2009; BOHUNOVSKI 2011).

Para explicitar os papéis atribuídos à tradução no binômio ensino/aprendizagem de línguas, recorre-se a BOHUNOVSKI (2011), que apresenta as “funções metodológicas da tradução na prática de ensino”, assim como a ADARVE-MARTINEZ (2012-2013). Os dois trabalhos contêm alguns paralelos entre as funções da tradução, como mostra o quadro a seguir:

#### Quadro 1

Papel da tradução no ensino e na aprendizagem de LEs segundo BOHUNOVSKI (2011: 210-213) e ADARVE-MARTINEZ (2012-2013)

—	Tradução interiorizada: “uma prática realizada por todos os alunos de línguas estrangeiras”, [...] “empregada de maneira consciente ou inconsciente” [...] (ADARVE MARTINEZ 2012-2013: 6-7).
Tradução como “prática para explicitar, de maneira efetiva, termos, expressões e estruturas desconhecidas da língua estrangeira” (BOHUNOVSKI 2011: 210-213).	Tradução explicativa <sup>4</sup> : “empregada pelo professor” porque “permite a rápida compreensão, por parte do aluno, de falsos amigos, recursos perifrásticos, provérbios ou instruções sobre como executar determinada atividade” (ADARVE MARTINEZ 2012-2013: 7).
Tradução que “tem como objetivo didático principal a conscientização de estruturas gramaticais da língua estrangeira em contraste com as da língua materna”, equiparada “grosso modo”, à “tradução pedagógica” em WELKER (2004 apud BOHUNOVSKI 2011: 209) e que tem como foco principal os “aspectos formais da língua estrangeira”.	Tradução pedagógica: empregada “unicamente como um meio e não um fim em si mesmo”, com “exercícios didáticos nos quais a tradução adquira um papel principal”, que promovam “a melhora do domínio que o aluno possui sobre a língua-meta” (ADARVE MARTINEZ 2012-2013: 7).
Tradução como “habilidade comunicativa”, que “deve ser praticada durante a aprendizagem”; a “mediação linguística” (BOHUNOVSKI 2011: 210-213).	Tradução como mediação: tal como descrita no Quadro Europeu Comum de referência para as línguas, como uma habilidade ou destreza (ADARVE MARTINEZ 2012-2013: 16-17).
Tradução que tem como “objetivo principal a ‘aprendizagem crítico-reflexiva’, concentrando-se em aspectos linguísticos e/ou culturais” (BOHUNOVSKI 2011: 210-213).	—

<sup>4</sup>A distinção entre tradução interiorizada e tradução explicativa foi apresentada por HURTADO ALBIR (1988: 77 apud DE ARRIBA GARCIA 1996: 278).

—	Tradução: “entendida no seu sentido mais tradicional, em relação clara com a sobrevivência de alguns aspectos do método gramática-tradução” (ADARVE MARTINEZ 2012-2013: 17).
---	--

Esta pesquisa enfoca a tradução pedagógica, que tem como fim principal a conscientização sobre a língua e sobre estruturas gramaticais e, correspondendo à definição de WELKER (2004: 4 apud BOHUNOVSKI 2011: 209), “restringe-se aos exercícios feitos pelos alunos” e não inclui explicações dadas na língua materna pelo professor em sala.

Apesar do foco principal adotado neste trabalho, que incide no uso das estruturas gramaticais e em características do léxico, não são deixadas de lado as demais funções da tradução apresentadas no Quadro 1, no entendimento de que atividades de tradução pedagógica, com foco na língua, podem contribuir também para a aprendizagem crítico-reflexiva da LE.

Para definir mais precisamente o que se entende por tradução pedagógica, esta é comparada com a tradução profissional, de acordo com ALEGRE (2000: 20-21):

#### Quadro 2

Comparação entre tradução profissional e pedagógica segundo ALEGRE (2000: 20-21)

Tradução profissional	Tradução pedagógica <sup>5</sup>
Ênfase na tradução como produto	Ênfase na tradução como processo
Trabalho (normalmente) individual	Trabalho (normalmente) realizado em grupo
A seleção do texto é feita com base em critérios profissionais	A seleção do texto é feita com base em critérios didáticos (linguísticos/culturais)
O texto é traduzido na íntegra	De um texto podemos selecionar partes
O tradutor raramente recebe as reações do leitor	As traduções são discutidas em conjunto
A tradução realiza-se da LE para a LM	A tradução pode ocorrer em diversos sentidos: LE – LM; LM – LE; LE – LM – LE
Tradução interpretativa	Possibilidade de recurso a outro tipo de tradução (p. ex.: trad. palavra a palavra; trad. interlinear)
Actividade sistemática e isolada de outro tipo de actividades	Actividade linguística integrada em outras actividades de aprendizagem da língua

<sup>5</sup> A “tradução pedagógica” aplicada à didática de línguas, entendida como um meio para a aprendizagem, foi discutida pela primeira vez em LAVALT (1985: 9 apud DE ARRIBA GARCIA 1996: 275-276).

Além das características enumeradas acima, aponta-se que a tradução pedagógica tem um “objetivo essencialmente didático” e tem o professor e o aluno como seu público-alvo, sendo que seu foco não é voltado para a mensagem, “mas sim para a aquisição da língua e seu aperfeiçoamento” (DE ARRIBA GARCIA 1996: 276).

## 1.1 Formas de inserir tradução em sala de aula

Entre os trabalhos que apresentam listas de atividades envolvendo a tradução com fins de aprendizagem de línguas, encontram-se, em ordem cronológica, ATKINSON (1987), BUTZKAMM (1990), ALEGRE (2000), GONZÁLEZ DAVIES (2002), ARRANZ (2004), ROMANELLI (2009), ROCHA (2011), BRANCO (2009, 2012), KELLER (2012), LIBERATTI (2012).

A referência mais antiga entre eles, ATKINSON (1987), apresenta atividades como:

- tradução que inclua um item recém-ensinado, para reforçar semelhanças e diferenças entre a língua nativa e a língua-alvo;
- explicação de uma regra sobre item difícil, seguida de exercício de tradução;
- tradução de falsos cognatos conhecidos;
- tradução, para a língua materna, de textos que não foram bem escritos pelos aprendizes;
- tradução de exercícios respondidos pelos aprendizes para verificar se têm bom resultado em ambas as línguas.

Entre as referências mais recentes, LIBERATTI (2012) discorre sobre os benefícios do uso da tradução em sala de aula e propõe uma série de atividades, como:

- apresentação, pelos alunos, de frases complexas que não conseguem elaborar na L2 e elaboração dessas frases na LE, em grupo;
- tradução de expressões idiomáticas da L1 para a L2 e vice-versa;
- tradução de texto contendo falsos cognatos;
- legendagem e comparação com as legendas originais;
- interpretação de uma cena oral, representada por colegas.

Não há muitos trabalhos que associem atividades de tradução com textos produzidos pelos aprendizes, mas RAZUK (2004) apresenta uma proposta nesse sentido. Em sua prática de professora de português como língua estrangeira, a autora observou que, ao solicitar que os alunos produzissem um texto na língua-alvo, muitos deles escreviam esse texto na língua materna e depois o traduziam, com resultados nem sempre

satisfatórios. Seu trabalho adota a perspectiva, ainda hoje pouco explorada, de relacionar os estudos da tradução e o ensino de LE.

A autora avaliou textos escritos por aprendizes de português como língua estrangeira na língua-alvo e utilizou questionários, para verificar as seguintes hipóteses de pesquisa (RAZUK 2004: 3-4):

(a) os aprendizes adotam a tradução palavra-por-palavra, fazendo uso de dicionário bilíngue, partindo da ideia de que existe uma “relação biunívoca” entre as línguas;

(b) os aprendizes fazem uso de estratégias, por exemplo, quando o dicionário não oferece soluções, tais como:

explicar o sentido de uma palavra/expressão ou descrever a sua situação de uso; simplesmente omitir o termo; resumir o texto imaginado; usar a palavra na sua própria língua; abrigar/aportuguesar; ou escolher uma palavra com significado semelhante;

(c) os aprendizes constroem “uma terceira língua, situada entre a LM e a LE”, que nem sempre é compreensível.

Entre as conclusões apresentadas, a autora aponta que as estratégias utilizadas pelos aprendizes são semelhantes às aquelas empregadas pelos tradutores e considera que o professor de línguas deve discutir essa temática com os aprendizes, esclarecendo questões como a tradução palavra-por-palavra, o uso de estratégias e suas consequências para o texto final (RAZUK2004: 16-17).

Dez anos mais tarde, LAIÑO (2014) desenvolveu uma proposta de tradução de textos publicitários incluídos numa sequência didática, com aprendizes de espanhol de um curso de graduação em Letras. Como fundamentação teórica, entre outros trabalhos, foi adotada a perspectiva de NORD (2010 apud LAIÑO 2014), segundo a qual o texto a ser traduzido deve ser analisado previamente pelo tradutor, com os seguintes objetivos:

### Quadro 3

Modelo de análise textual prévia à tradução segundo NORD (2010: 1)

- (a) Procurar uma compreensão ampla e profunda do texto-base e a interpretação de sua mensagem;
  - (b) Explicar as estruturas linguístico-textuais, relacionando-as, [...], com o sistema e a norma da língua-base;
  - (c) Determinar a função de cada elemento textual no contexto da situação comunicativa;
  - (d) Oferecer ao tradutor uma base confiável para toda decisão que seja necessário tomar durante o processo de tradução.
- (NORD 2010: 1, apud LAIÑO 2014: 71-72, tradução de Laiño).



Na pesquisa aqui apresentada, buscando uma aproximação com o que postula o modelo de análise textual prévia à tradução, foram escolhidos textos produzidos por aprendizes de alemão, para que estes pudessem traduzir conteúdos e estruturas já conhecidos, de modo que suas decisões para a tradução não fossem afetadas por dificuldades na compreensão do texto.

## 2 Temas abordados na produção textual e na tradução

A escolha dos temas para a produção textual orientou-se inicialmente pelo material didático utilizado nas disciplinas de Língua Alemã em nossa instituição, *Studio d A1* (FUNK; KUHN; DEMME 2005), no qual as primeiras unidades abordam ações comunicativas como saudação, apresentação pessoal, diálogo sobre cidades e atrações turísticas, sobre formas de moradia e profissões, entre outros.

Tais temas estão associados ao que é estabelecido pelo Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas – QECR (CONSELHO DA EUROPA 2001a) e pelo Portfólio Europeu de Línguas (CONSELHO DA EUROPA 2001b) para níveis iniciais. No QECR, os níveis comuns de referência A1 e A2 da escala global descrevem as seguintes características de um “aprendiz elementar”, das quais assinalo em negrito as que estão relacionadas aos temas abordados nas redações:

O aprendiz no nível A1: É capaz de compreender e usar expressões familiares e quotidianas, assim como enunciados muito simples, que visam satisfazer necessidades concretas. Pode **apresentar-se e apresentar outros** e é capaz de fazer perguntas e dar respostas sobre **aspectos pessoais** como, por exemplo, o **local onde vive**, as **pessoas que conhece** e as **coisas que tem**. Pode comunicar de modo simples, se o interlocutor falar lenta e distintamente e se mostrar cooperante.

O aprendiz no nível A2: É capaz de compreender frases isoladas e expressões frequentes relacionadas com áreas de prioridade imediata (p. ex.: **informações pessoais familiares simples**, compras, **meio circundante**). É capaz de comunicar em tarefas simples e em rotinas que exigem apenas uma troca de informação simples e directa sobre assuntos que lhe são familiares e habituais. Pode descrever de modo simples a sua **formação**, o **meio circundante** e, ainda, referir assuntos relacionados com necessidades imediatas (CONSELHO DA EUROPA 2001a: 49).

O Portfólio Europeu de Línguas constitui um instrumento para registro do percurso individual na aprendizagem de línguas (CONSELHO DA EUROPA 2001b). Esse documento traz, em sua grade de autoavaliação, no que tange à produção escrita, parâmetros que também se relacionam aos temas escolhidos para a produção textual nesta pesquisa:

- a) nível A1: “sei escrever frases simples acerca de mim próprio, por exemplo, “Vivo em...”, “Tenho X irmãos e irmãs”, etc.
- b) nível A2: “sei escrever frases simples acerca da minha família, escola, passatempos, férias, preferências...” (CONSELHO DA EUROPA2001b: 39).

Vale ainda pontuar que esse recorte, que parte de algumas habilidades e/ou ações comunicativas específicas e que tem foco na tradução pedagógica voltada para a aquisição e para o aperfeiçoamento no uso da LE, não exclui as questões interculturais, pois, como aponta o QECR:

O aprendente não adquire pura e simplesmente dois modos de actuar e de comunicar distintos e autônomos. O aprendente da língua torna-se plurilíngue e desenvolve a interculturalidade. As competências linguísticas e culturais respeitantes a uma língua são alteradas pelo conhecimento de outra e contribuem para uma conscientização, uma capacidade e uma competência de realização interculturais (CONSELHO DA EUROPA 2001a: 73).

### 3 Considerações teóricas e práticas sobre a análise das traduções

#### 3.1 Critérios de análise

Após discutir o que significa empregar a tradução no ensino e na aprendizagem de LE se a perspectiva adotada para a produção de textos associada à tradução, apresenta-se, neste item, o aporte teórico que orienta a análise das traduções desenvolvidas pelos estudantes.

Com base nos *procedimentos técnicos da tradução*(VINAY; DARBELNET1958 apud AUBERT1998: 102, grifo do autor), Aubert descreve treze *modalidades de tradução*, adotando-as como “um modelo descritivo mediante o qual o grau de diferenciação linguística entre o texto-fonte e o texto-alvo poderá ser medido e quantificado” ou um modelo que mede o “grau de proximidade/distância entre o texto original e o texto traduzido” (AUBERT 1998: 103).

A pergunta de pesquisa para adoção desse modelo havia sido “quantos % do texto original reaparecem no texto traduzido sob forma de determinada modalidade?” (AUBERT 1998: 103). Esse modelo toma como unidade tradutória a palavra, e não o sintagma ou a oração. Porém, como o autor explica, isso não significa que as palavras sejam analisadas fora de seu contexto (AUBERT 1998: 104).

As treze modalidades de tradução são apresentadas no quadro que segue:

**Quadro 4**

Modalidades de tradução segundo AUBERT (1998: 102-111)

Omissão	“Ocorre [...] sempre que um dado segmento textual do Texto-Fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no Texto-Meta.”
Transcrição	“Inclui segmentos textuais que pertençam ao acervo de ambas as línguas envolvidas (p. ex. algarismos, fórmulas algébricas e similares) ou, ao contrário, que não pertençam nem à Língua-Fonte nem à Língua-Meta, e sim a uma terceira língua e, que, na maioria dos casos, seriam considerados empréstimos no Texto-Fonte (como, por exemplo, frases, aforismos latinos – <i>alea jacta est</i> .)” [...] e também “sempre que o Texto-Fonte contiver uma palavra ou expressão emprestada na Língua-Meta.”
Empréstimo	Inclui “[...] um segmento textual do Texto-Fonte reproduzido no Texto-Meta com ou sem marcadores de empréstimo (aspas, itálico, negrito, etc.)”
Decalque	Contém uma “palavra ou expressão emprestada da Língua-Fonte mas que (i) foi submetida a certas adaptações gráficas e/ou morfológicas para conformar-se às convenções da Língua-Fonte e (ii) não se encontra registrada nos principais dicionários recentes da Língua-Fonte [...]”.
Tradução literal	Corresponde à “[...] tradução palavra-por-palavra e em que, comparando-se os segmentos textuais fonte e meta, se observa: (i) o mesmo número de palavras, (ii) na mesma ordem sintática, (iii) empregando as ‘mesmas’ categorias gramaticais e (iv) contendo as opções lexicais que, no contexto específico, podem ser tidas por sendo sinônimos interlinguísticos [...]”.
Transposição	Ocorre “[...] sempre que um dos três primeiros critérios que definem a tradução literal deixa de ser satisfeito [...]”.
Explicitação/ Implicação	Ocorre quando “[...] informações implícitas contidas no Texto-Fonte se tornam explícitas no Texto-Meta (por exemplo, por meio de aposto explicativo ou parentético, paráfrase, nota de rodapé, etc.) ou, ao contrário, informações explícitas contidas no Texto-Fonte e identificáveis com determinado segmento textual, tornam-se referências implícitas”.
Modulação	Ocorre “[...] sempre que um determinado segmento textual for traduzido de modo a impor um deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido [...]”.
Adaptação	“[...] denota uma assimilação cultural”; [...] estabelecendo “uma equivalência parcial de sentido, tida por suficiente para os fins do ato tradutório” [...]
Tradução intersemiótica	Ocorre quando “[...] figura, ilustrações, logomarcas, selos, brasões e similares constantes do Texto-Fonte vêm reproduzidos no Texto-Meta como material textual [...]”.
Erro	Refere-se a “[...] casos evidentes de “gato por lebre” (grifo do autor)”, em que há problemas na tradução.
Correção	Caracteriza-se por correção realizada na tradução quando “o Texto-Fonte contém erros factuais e/ou linguísticos, inadequações e gafes”.
Acréscimo	Refere-se a “segmento textual incluído no Texto-Alvo pelo tradutor por sua própria conta, ou seja, não motivado por qualquer conteúdo explícito ou implícito do texto original.”

As traduções também podem ser analisadas segundo a *normalização*, definida como “uma tendência para exagerar características da língua-meta (LM) e para adequar-se aos seus padrões típicos” (BAKER 1996: 180-184 apud CAMARGO 2010: 221). Também pode-se associar a normalização a “opções feitas pelo tradutor, algumas vezes consciente, outras inconscientemente, ao traduzir características textuais idiossincráticas, de tal modo que elas se adaptem à forma e à norma da língua e cultura de chegada” (SCOTT 1998: 112 apud LIMA 2004: 56).

Com base no exposto por LIMA (2004) de acordo com o trabalho de SCOTT (1998), são apresentadas onze características da normalização:

**Quadro 5**  
Normalização segundo SCOTT (1998 apud LIMA 2004)

Pontuação	Uso de vírgulas, ponto e vírgula, ponto final, reticências, travessões etc. (LIMA 2004: 117-121)
Padrões de repetição	Repetição de vocábulos ou fragmentos do texto (LIMA 2004: 122-125).
Metáforas incomuns	Modificações na tradução para facilitar a compreensão (LIMA 2004: 125-128).
Comprimento dos textos e de sentenças	Modificação do comprimento em termos de itens ( <i>tokens</i> ) (LIMA 2004: 128-130).
Omissão	Omissão que ocorre porque o termo não foi encontrado, para evitar redundâncias ou quando o termo é vago ou ambíguo e dificulta a compreensão (LIMA 2004: 131).
Acréscimo	“A informação adicional que um tradutor pode ter que adicionar à sua versão é geralmente cultural (devido à diferença entre a LF e a cultura da LM), técnica (relativa ao tópico) ou linguística (explicando uso incomum das palavras) e, ao contrário do original, é dependente das exigências de seu público” (NEWMARK 1988: 91).
Estruturas sintaticamente complexas	Mudanças na ordem das palavras (LIMA, 2004: 133-134).
Mudança de linguagem coloquial para formal	Relação com as questões de registro (HALLIDAY 1978 apud LIMA 2004: 134-135).
Substituição de colocações menos comuns por mais comuns	Substituição para, por exemplo, traduzir palavras que aparecem somente uma vez no texto e são de difícil compreensão (SCOTT 1998 apud LIMA 2004: 136).
Outras mudanças na tradução	Mudanças que não se enquadram nas categorias anteriores, por exemplo, quando pronomes na função de sujeito ou de objeto são substituídos por substantivos, ou são excluídos por não serem necessários na língua-alvo (LIMA 2004: 137-141).

CHESTERMAN (1997: 89) denomina *estratégias de tradução* as “operações que um tradutor pode realizar durante a formulação do texto-alvo [...]”, que constituem “formas de manipulação *textual* explícita” (grifo do autor). O autor divide essas estratégias em

três grupos e comenta que podem ocorrer sobreposições entre eles: estratégias sintáticas, semânticas e pragmáticas.

CACHO E BRANCO (2014) estudam a relação entre tradução e aprendizagem de LEs, avaliando traduções realizadas por aprendizes de inglês de um curso de graduação em Letras. Elas examinam a ocorrência das estratégias sintáticas descritas por CHESTERMAN (1997: 94-101), que são explicadas e, em parte, traduzidas pelas autoras da seguinte maneira:

#### Quadro 6

Estratégias de tradução segundo CHESTERMAN (1997: 94-101) apud CACHO; BRANCO (2014: 61)

Tradução literal	Ocorre quando a tradução é “mais aproximada da língua de origem, respeitando a gramática”.
Empréstimo ou calque	“Inclui o empréstimo de itens e de sintagmas.”
Transposição	“Indica mudança de classe de palavras.”
Troca de unidade	“Ocorre quando uma unidade (morfema, palavra, frase, oração, sentença ou parágrafo) no texto de origem é traduzida por outra diferente no texto de chegada.”
Mudança na estrutura da frase	“Inclui modificações no nível da frase: modificações de número, de exatidão e no grupo nominal, na pessoa, no tempo e no modo do grupo verbal.”
Mudança na estrutura da oração	“Inclui modificações relacionadas com a estrutura da oração em termos dos constituintes da frase (por exemplo: voz passiva vs. voz ativa, troca na ordem dos constituintes da oração).”
Mudança na estrutura da sentença	“Modifica a estrutura da unidade da sentença.”
Mudança coesiva	“Afeta a referência intratextual, elipse, substituição, pronominalização e repetição ou o uso de conectores de vários tipos.”
Troca de nível	Muda “o modo de expressão de itens particulares [...] de um nível para outro. Os níveis são o fonológico, o morfológico, o sintático e o lexical”.
Mudança de esquema	“Envolve a incorporação de esquemas retóricos como o paralelismo, a repetição, a aliteração, o ritmo métrico etc.”

### 3.2 Comparação entre o texto-fonte e a tradução

A comparação entre diferentes traduções de um mesmo texto é uma das áreas de pesquisa em tradução (WILLIAMS; CHESTERMAN 2012: 6-7) e permite explorar ampla gama de questões, como, por exemplo, semelhanças e diferenças com o texto-fonte, aspectos estilísticos dos tradutores, estratégias utilizadas e problemas na tradução, entre outros.

De forma análoga, a comparação de uma tradução com o texto-fonte permite estudar tópicos semelhantes, analisando, por exemplo, as escolhas linguísticas e lexicais realizadas pelos tradutores. Pensando em tais possibilidades de análise, esta pesquisa direciona-se à comparação entre textos produzidos em alemão por aprendizes de alemão como LE em fases iniciais de aprendizagem e as traduções desses textos para o português, feitas também por aprendizes, buscando abordar questões associadas ao vocabulário e à estrutura das duas línguas.

Parte-se do arcabouço teórico apresentado anteriormente e das primeiras observações realizadas no *corpus* da pesquisa, propondo-se três categorias principais de análise, que são:

- Normalização, vista como a aproximação do texto traduzido com a língua-alvo;
- Manutenção de características da língua-fonte por meio da tradução literal;
- Problemas na tradução por falta de compreensão da língua-fonte.

Embora mantendo o foco nas questões linguísticas, é necessário que os aprendizes sejam levados a refletir sobre a tradução “não como troca de segmentos textuais isolados – palavras, sintagmas, orações – de uma língua para a outra, mas como o transporte de textos de uma língua/cultura para outra” (AZENHA JR. 2006: 162).

Assim, mesmo que as atividades de tradução pedagógica voltem-se inicialmente para a estrutura da LE, as discussões sobre o texto-alvo incluem questões mais amplas sobre a tradução:

Tanto no ensino de língua estrangeira (LE) quanto no de tradução, tem-se como objetivo contrastar, no trato com o texto de trabalho, não só os mecanismos de funcionamento das línguas-objeto, como também o seu uso contextualizado, que consiste em analisar as funções comunicativas da linguagem e as convenções socioculturais pelas quais se pautam os comportamentos linguísticos em cada comunidade cultural (NOMURA; AZENHA JR.2009).

### 3.3 Programas de gerenciamento de memórias de tradução e bi-textos

Os procedimentos adotados para análise das traduções têm como ponto de partida meu projeto de pesquisa sobre a Tradução Assistida por Computador (TAC, em inglês, *Computer-Assisted Translation*), mais especificamente sobre o uso de ferramentas de gerenciamento de memória de tradução em contextos de ensino de aprendizagem de LE.

A TAC compreende a utilização de ferramentas como dicionários, glossários, programas de tradução automática, ferramentas de gerenciamento de terminologia, sistemas de gerenciamento de projeto e fluxo de trabalho, memórias de tradução e concordanciadores bilíngues (FROMM 2009: 4-11), além de sites de busca e *corpora* eletrônicos, entre outros.

Algumas dessas ferramentas trabalham com “bi-textos”, textos paralelos obtidos pelo alinhamento do texto-fonte com o texto-alvo, que são, em princípio, textos “semi-independentes” um do outro, pois cada um destina-se a um público-alvo diferente, falantes de línguas diferentes (HARRIS 1988: 1). No entanto, como aponta o mesmo autor, um bi-texto constitui o texto-alvo para os tradutores, uma vez que eles constantemente necessitam analisar e comparar os textos nos dois idiomas. Nesse sentido, o bi-texto é um excelente recurso para aprendizes de LEs, pois as atividades de tradução poderão levá-los à reflexão sobre as duas línguas em questão.

O software de gerenciamento de memórias de tradução em foco nesta pesquisa é o SDL-Trados, cujas licenças para uso em instituições de ensino foram adquiridas em 2013, com verba do Programa de Melhoria do Ensino de Graduação desta faculdade, e instaladas no Laboratório de Idiomas da mesma instituição.

A interface desse software tem a seguinte configuração:

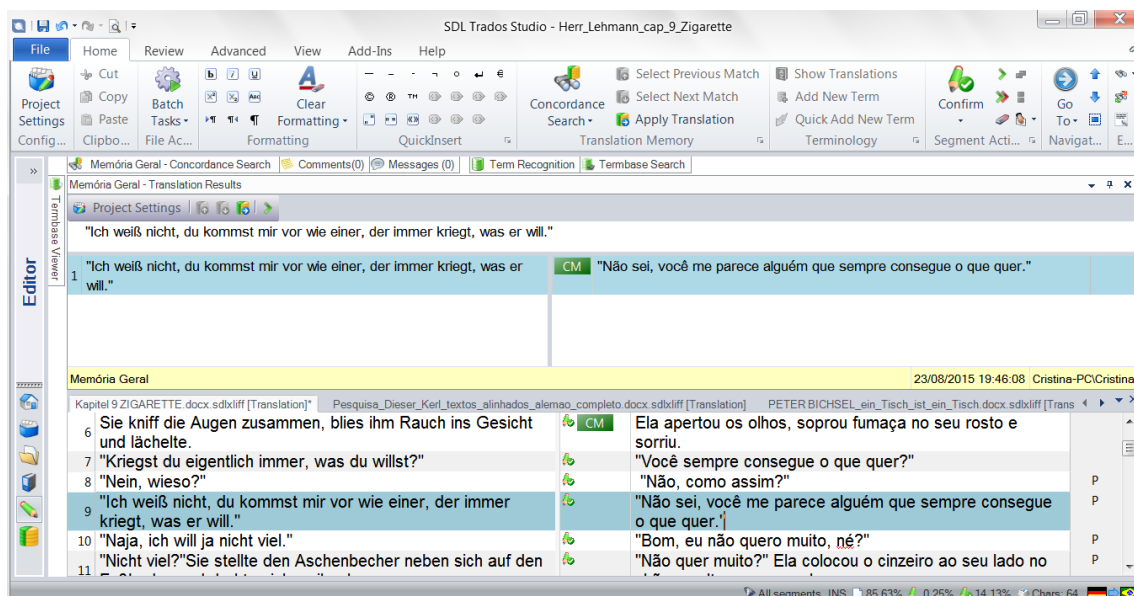


Figura 1: Interface do SDL-Trados 2014

O campo superior contém a barra de ferramentas. O campo central mostra a memória geral ou específica de um projeto, que são alimentadas pelo próprio tradutor ou por

vários tradutores, durante a tradução (FROMM 2009: 10). Elas são constituídas por segmentos textuais e sua tradução, que também são colocados pelo programa no campo inferior destinado à tradução, sempre que o texto a ser traduzido (ou um novo texto) contiver um exemplo semelhante.

No campo inferior, pode-se observar, à esquerda, o texto na língua-fonte, separado em segmentos pelo próprio software, via de regra com base na pontuação. A coluna entre eles mostra os segmentos já aceitos e a porcentagem de correspondência entre o texto-fonte e a tradução, que pode variar entre *Context Match* (CM, quando os contextos em torno dos dois segmentos são correspondentes nas duas línguas), *Exact Match* (quando os contextos são diferentes) e *Fuzzy Match* (apontando uma porcentagem de semelhança entre os dois segmentos) (SDL-TRADOS 2017). À direita encontra-se o espaço destinado à tradução de cada segmento, que já está preenchido no projeto de tradução exposto na figura.

Portanto, uma memória de tradução pode ser utilizada em novas traduções, compartilhada com outros tradutores e integrada a outras ferramentas. Os programas gerenciadores de memórias de tradução permitem ainda a criação de glossários e a inserção de dicionários no mesmo ambiente, facilitando seu acesso durante a tradução.

## 4 Objetivos

O objetivo geral da pesquisa é testar formas de utilizar atividades escritas de tradução em fases iniciais da aprendizagem de alemão (1º ano de estudo), partindo de textos simples em língua alemã, que incluem temáticas trabalhadas em sala de aula.

A partir dos objetivos específicos, pretende-se verificar:

- a) Como os critérios selecionados com base em AUBERT (1998), SCOTT (1998) e CHESTERMAN (1997) podem contribuir para a análise dos textos traduzidos pelos aprendizes para verificar: a aproximação com a língua-alvo (normalização), a manutenção de características da língua-fonte e os desvios por não compreensão da língua-fonte?
- b) Como os aprendizes em fases iniciais da aprendizagem analisam as traduções, empregando os conhecimentos que possuem sobre a língua alemã?
- c) Como um software gerenciador de memória de tradução pode auxiliar nesse tipo de atividade de tradução?



## 5 Metodologia

### 5.1 Aspectos gerais da pesquisa

Esta pesquisa tem caráter exploratório (GIL 2002:41), porque busca “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses”, por sua proposta de incluir atividades de tradução no ensino e na aprendizagem de LEs, em parte com auxílio de programas de memória de tradução, assim como de verificar de que maneira aprendizes de língua alemã realizam essas traduções e as avaliam em comparação com o texto-fonte.

Esse caráter exploratório também se aplica à tentativa de empregar a tradução como ferramenta metodológica desde os níveis iniciais da aprendizagem, um procedimento didático que geralmente é adotado em níveis posteriores da aprendizagem (MENDO MURILLO 2009). Para focar esses níveis, a pesquisa foi realizada com estudantes do 1º ano de curso de Letras de uma universidade pública, na disciplina Língua Alemã I.

Esses estudantes elaboraram, com base no seguinte roteiro em língua alemã, uma apresentação pessoal que incluísse conteúdos estudados em aula a partir do material didático adotado:

#### **Quadro 7** Roteiro para produção textual

- 1 Begrüßung
- 2 Mein Sternzeichen ist \_\_\_\_\_.
- 3 Geburtsdatum: Ich habe am \_\_\_\_\_ Geburtstag.
- 4 Alter
- 5 Familienstand
- 6 Herkunft (Heimatstadt; im Norden/Westen/Süden/Osten ... von) (nördlich, westlich ... von).
- 7 Staatsangehörigkeit: Brasilianer/Brasilianerin
- 8 Familie: einen Bruder, zwei Brüder, eine Schwester, zwei Schwestern, keine Geschwister (...einen
- 9 Hund, zwei Hunde, eine Katze, zwei Katzen ...).
- 10 Beruf
- 11 Mein Traumberuf
- 12 Welche Sprachen sprichst du? Welche Sprachen lernst du?
- 13 Ich wohne in \_\_\_\_\_; aber (und) meine Familie wohnt in \_\_\_\_\_.
- 14 Mein Haus/Meine Wohnung hat \_\_\_\_\_. Mein Haus/Meine Wohnung ist \_\_\_\_\_.
- 15 Welche Hobbys hast du? Welche sind deine Hobbys?
- 16 Spielst du ein Musikinstrument? Welches?
- 17 Mein Lieblingsfilm/ Lieblingsbuch / Lieblingslied/ Lieblingschriftsteller / Lieblingsfach an der

- 18 Universität / Lieblingstier / Lieblingswort auf Deutsch / ~ auf Portugiesisch ...
- 19 Meine Lieblingsschriftstellerin / Lieblingsfarbe / Lieblingsband / -zahl / -zeichentrickserie ...
- 20 Ich esse (sehr) gern \_\_\_\_\_. Und ich esse nicht gern \_\_\_\_\_. Ich trinke (sehr) gern \_\_\_\_\_.
- 21 Ich hasse .....!!!!
- 22 Ich liebe ..... ♥
- Ein schöner deutscher Satz oder eine schöne deutsche Redewendung ist ....
- Andere Informationen

Os temas pouco conhecidos e/ou que apresentavam dificuldade foram explicados em sala de aula e em trocas de e-mails entre a docente-pesquisadora e cada aprendiz, realizadas até obtenção de textos adequados na língua alemã. Nessas trocas de e-mails, por meio de comentários acrescentados em notas à margem dos textos, os aprendizes foram estimulados a identificar e corrigir os problemas encontrados em seus textos.

Na etapa seguinte, os textos finais em língua alemã, corrigidos pela docente numa última leitura, foram distribuídos aleatoriamente entre os estudantes dos cursos diurno e noturno para serem traduzidos para o português.

As traduções foram primeiramente comparadas com os originais pela docente-pesquisadora, buscando verificar como os aprendizes haviam entendido os textos em alemão e como eles os reconstruíam em português. Num período posterior, as traduções foram analisadas por quatro alunos de nova turma de 1º ano, que não havia produzido texto semelhante, e por dois alunos do 2º ano, da turma que produziu os textos.

Para essa análise, o grupo conheceu o software de memória de tradução SDL-Trados. Os textos foram alinhados e comparados, discutindo-se inicialmente, em grupo, alguns trechos selecionados aleatoriamente, para verificar as soluções empregadas nas traduções. Na sequência, cada participante recebeu cerca de cinco (5) textos traduzidos para analisar e comentar individualmente. Somente um deles continuou as análises com auxílio do software.

## 5.2 Identificação dos estudantes que avaliaram as redações

Os estudantes que participaram da análise dos textos, chamados Avaliadores (Aval-1, Aval-2, Aval-3, Aval-4, Aval-5, Aval-6), têm as seguintes características:

- a) Aval-1, Aval-6: contato com a língua alemã iniciado há 7 meses na disciplina Língua Alemã I; nível A1.1 a A1.2;<sup>6</sup>
- b) Aval-2: contato com a língua alemã por estudo autônomo antes de ingressar na faculdade, além da disciplina Língua Alemã I há 7 meses. Ao iniciar a graduação, apresentava nível próximo ao A2, sabendo interagir em língua alemã sem dificuldades; o único participante que utilizou o SDL-Trados durante toda a análise; nível A2.2;
- c) Aval-3, Aval-4: frequentavam Língua Alemã II, tendo apresentado, no final do 1º ano, nível A1.1;
- d) Aval-5: contato com a língua alemã por estudo autônomo antes de ingressar na faculdade, além da disciplina Língua Alemã I há 7 meses; nível A1.2.

### 5.3 ○ *corpus* analisado

O *corpus* de análise contém 28 textos, com um total de 6.813 palavras em alemão e 7.146 palavras em português. O número de textos e de palavras analisado por cada avaliador, somando-se português e alemão, foi: Aval-1 (5/2416 pal.), Aval-2 (5/3039 pal., c/ SDL-Trados), Aval-3 (5/2148 pal.), Aval-4 (6/3078 pal.), Aval-5 (4/1630 pal.), Aval-6 (3/1648 pal.).

Os exemplos que seguem trazem o excerto do texto-fonte em alemão, identificado pelo número do texto (1 a 28), seguido da identificação da pessoa que apontou o exemplo, a docente ou um dos Avaliadores, informando-se o nível aproximado de conhecimento da língua alemã destes últimos. As traduções apresentadas juntamente com esses exemplos foram elaboradas pelos aprendizes.

## 6 Análise e discussão das características das traduções

### 6.1 Normalização

Neste trabalho, são estudadas as seguintes formas de normalização, de acordo com sua ocorrência nos textos analisados: pontuação, comprimento das sentenças, omissão, acréscimo, emprego de palavras mais usuais na língua-alvo, mudança coesiva e mudança na estrutura da oração. Na ocorrência de mais de uma característica no mesmo exemplo, elas são comentadas no mesmo tópico.

---

<sup>6</sup>Os níveis de proficiência na LE aproximados foram estabelecidos com base no rendimento dos estudantes em sala de aula e de acordo com a classificação do material didático utilizado em cada turma.

## Pontuação/ Omissão

As mudanças de pontuação (principalmente ponto, vírgula e ponto e vírgula) podem interferir no comprimento de orações, sentenças e textos. Elastambém podem referir-se ao uso de outros sinais, como aspas, reticências, parênteses, travessão etc.

- (1) *Ich wohne in Araraquara und bin Studentin von Beruf, studiere Portugiesisch und Deutsch und Latein.*(T3, Aval-1, A1.1-A1.2)

Eu moro em Araraquara e sou estudante; estudo Português, Alemão e Latim.

A tradução traz mudança na pontuação, pois recebeu um ponto e vírgula ausente no texto-fonte. O Avaliador apontou que essa mudança na pontuação não seria necessária.

Esse exemplo também mostra a omissão do substantivo *Beruf*[profissão], que será comentada mais adiante.

## Pontuação com mudança no comprimento da oração / Problema na tradução

- (2) *Leider ist mein Wohnzimmer auch sehr klein und ich will eine Bibliothek.*(T3, Aval-1, A1.1-A1.2)

Assim como minha Sala de Estar é muito pequena. Eu gostaria de ter uma biblioteca.

O tradutor optou por uma mudança na pontuação, comentada pelo Avaliador, substituindo a conjunção *und* [e] pelo ponto final, provavelmente por observar que há um novo tema na segunda oração.

O exemplo traz ainda um erro na tradução da palavra *leider* [infelizmente], traduzida por “assim”, apontado pelo Avaliador. Também chama a atenção as iniciais maiúsculas na expressão “Sala de Estar”, utilizada desnecessariamente talvez por comparação com as regras ortográficas da língua alemã.

## Omissão / Tradução literal / Modulação

A omissão pode ter objetivos variados, como, por exemplo, “manipular dados e evitar redundâncias, omitir termos explicativos contidos no TO [texto original] que possam parecer desnecessários” (CAMARGO 2010: 225). Segundo a definição de AUBERT (1997), na omissão a informação correspondente ao trecho omitido não pode ser

encontrada no texto-alvo, mas este não parece ser o caso nos exemplos encontrados no *corpus* analisado.

- (3) Ich bin Studentin von Beruf und mein Traumberuf ist Lehrerin.(T2, docente)  
Eu sou estudante e meu emprego dos sonhos é ser professora.
- (4) Ich bin Studentin von Beruf.(T16, Aval-4, A1.1-A1.2)  
Eu sou estudante de profissão.

Uma forma usual de informar a profissão em alemão é dizer *IchbinStudentin von Beruf* [Eu sou estudante de profissão]. Mas também é usual afirmar somente *IchbinStudentin* [Eu sou estudante]. Na tradução de (3), foi omitida a expressão “de profissão”, possivelmente no entendimento de que ela não é necessária no português.

No entanto o *corpus* também apresenta a tradução literal, como no exemplo (4), na qual é mantida a expressão *von Beruf*, embora não seja usual em português.

Além dessa questão relativa à profissão, observa-se que o substantivo *Traumberuf* [profissão dos sonhos] foi traduzido em (3) por “emprego dos sonhos”. Na descrição de AUBERT (1998: 108), uma das modalidades de tradução é a modulação, que se refere a um deslocamento semântico na tradução, que não compromete o “efeito geral de sentido”. A preferência pela palavra “emprego” talvez possa ser um tipo de modulação, sendo necessário pesquisar os motivos que levam a esse uso, verificando se o tradutor considera que ele seja mais comum na língua-alvo ou se teria outras justificativas para essa escolha.

- (5) *Mein Haus ist groß und hell, es hat zwei Badezimmer, einen Garten, eine Garage, drei Schlafzimmer, [...].*(T5, docente)  
Minha casa é grande e clara, tem dois banheiros, um jardim, uma garagem, três quartos, [...].

Nesta tradução, é omitido o pronome de 3ª pessoa do singular, *es* [ela/ele], referente ao substantivo neutro *das Haus* [a casa], utilizado na oração em língua alemã porque esta é uma língua de sujeito obrigatório, ao contrário do português, que aceita o sujeito nulo. Para AUBERT (1998), a omissão ocorre quando palavra ou segmento estão ausentes na tradução e não é possível recuperar seu significado. Este não seria o caso no exemplo (5). Mas SCOTT (1998 apud LIMA 2004) aponta que um dos objetivos da omissão é evitar redundâncias, explicação que seria adequada a este exemplo.

## Acréscimo/Omissão / Problema na compreensão da língua-fonte

Segundo NEWMARK (1988), o acréscimo é uma informação adicional que o tradutor acrescenta à tradução, por questões culturais, técnicas ou linguísticas.

- (6) *Mein Zimmer in einer WG ist sehr klein.* (T24, docente)  
Meu quarto de estudar é bem claro.

Neste exemplo, *Zimmer*[quarto], foi traduzido seguido do acréscimo de uma preposição e de um verbo, “quarto de estudar”. Aparentemente o tradutor confundiu WG [*Wohngemeinschaft* – casa em forma de “república”] com *Studentenwohnheim* [moradia estudantil] e associou o quarto numa moradia com o estudo. Ao acrescentar “de estudar”, ele omitiu a informação *in einer WG* [numa república], como se esta última pudesse ser reconstituída pela primeira.

Além disso, o adjetivo *klein* [pequeno] foi erroneamente traduzida por “claro”.

## Emprego de palavras mais usuais na língua-alvo

Este é um indicador de normalização com diferentes ocorrências nos textos analisados. Uma delas é o verbo *leben* [viver], utilizado para indicar que a pessoa mora na cidade, na moradia estudantil ou com seus colegas. As traduções realizadas apresentam duas possibilidades, optando-se pelo verbo “viver”, mais próximo do verbo alemão, ou pelo verbo “morar”, que em alemão seria *wohnen* [morar]:

- (7) *Ich lebe im Studentenwohnheim der UNESP Araraquara.* (T6, Aval-2, A2.2)  
Eu vivo na moradia estudantil da UNESP Araraquara.

- (8) *Ich lebe mit acht Personen.* (T2, Aval-1, A1.1-A1.2)  
Eu moro com oito pessoas.

O Avaliador-1 apontou que a opção pelo verbo “morar” seria mais adequada, por ser mais frequente na língua portuguesa.

Na língua alemã, a informação sobre a data de aniversário utiliza o verbo *haben* [ter]. A tradução literal desse verbo gera uma oração não utilizada em português:

- (9) *Ich habe am 19. September Geburtstag.* (T11, Aval-3, A1.1)  
Eu tenho em 19 Setembro aniversário.

O Avaliador comentou a inadequação da tradução na língua portuguesa. O tradutor não se preocupou com a língua-alvo, pois não utilizou a preposição “de” entre dia e mês. Alternativas encontradas no *corpus* para a tradução dessa expressão foram:

- (10) *Ich habe am 6. Mai Geburtstag, ich bin achtzehn Jahre alt und ich bin ledig.*(T1, Aval-1, A1.1-A1.2)

Eu faço aniversário no dia 06 de maio, eu tenho 18 anos e sou solteira.

O Avaliador concordou com a adoção da expressão “fazer aniversário”, mais usual na língua portuguesa.

- (11) *Ich habe am 29. April Geburtstag.* (T22, Aval-5, A1.2)

Meu aniversário é dia 29 de abril.

O Avaliador considerou a tradução adequada, comentando que o possessivo “meu” garante que não haja perda de significado, mantendo a referência ao sujeito *ich* [eu], expresso no trecho excluído, *ich habe* [eu tenho].

Em outro exemplo semelhante, o Avaliador apontou que a expressão “meu aniversário” pode ser aceita em português, embora “eu faço aniversário” seja usada com maior frequência.

Além desse trecho, o Avaliador comentou que, acertadamente, o tradutor utilizou o numeral cardinal para a data, uma vez que a língua portuguesa não utiliza o numeral ordinal para esse fim, como faz a língua alemã.

#### Mudança coesiva/ Omissão / Modulação

A mudança coesiva, como descrita por CHESTERMAN (1997apud CACHO; BRANCO 2014: 61), está relacionada ao uso de conectores:

- (12) *Ich spreche Portugiesisch und Englisch und kann ein bisschen Spanisch, Französisch und Deutsch sprechen.*(T5, Aval-1, A1.1-A1.2)

Falo português e inglês, além de um pouco de espanhol, francês e alemão.

As duas orações ligadas por *und* [e] na língua alemã apresentam, na tradução, a mudança coesiva pela substituição da conjunção “e” pelo conector “além de”. Na opinião do Avaliador, essa mudança não provoca alterações relevantes no significado.

Além dessa mudança, observa-se a omissão do pronome pessoal de 1ª pessoa, *ich* [eu] na primeira oração.

A troca da perífrase verbal *kann sprechen* [sei falar] pelo verbo “falar” no presente do indicativo poderia ser entendida como modulação (AUBERT 1998).

### Mudança na estrutura da frase

Segundo CHESTERMAN (1997 apud CACHO; BRANCO2014: 61), essa mudança ocorre no grupo nominal ou no grupo verbal:

- (13) *Ich spreche Portugiesisch und lerne Deutsch und Englisch.*(T5, Aval-1, A1.1-A1.2)  
Eu falo português e estou aprendendo alemão e inglês.

Observa-se que o tradutor não manteve o presente do verbo *lernen* [aprender] do texto em alemão, adotando a forma nominal de gerúndio “estou aprendendo”, mais usual no português para expressar uma ação em continuidade. Na língua alemã, essa ideia pode ser expressa pelos advérbios *gerade* [agora, neste momento] ou *jetzt* [agora]; uma perífrase verbal com o verbo estar + gerúndio não é utilizada. O Avaliador comentou essa questão, mas não teceu considerações sobre as possíveis formas de expressar, em alemão, uma ação ou processo em andamento.

## 6.2 Manutenção das características da língua-fonte pela tradução literal

Como apresentado no Quadro 4, a definição de tradução literal em AUBERT (1998: 106-107) especifica que, em relação ao texto-fonte, são mantidos o “número de palavras”, a “ordem sintática” e as “categorias gramaticais” e que as “opções lexicais” adotadas podem ser consideradas “sinônimos interlinguísticos”.

- (14) *Ich komme aus Sumaré, São Paulo.*(T11, Aval-3, A1.1)  
Eu venhede Sumaré, São Paulo.
- (15) *Ich wohne in Araraquara, aber ich komme aus Sorocaba.*(T. 22, Aval-5, A1.2)  
Eu moro em Araraquara, mas eu sou de Sorocaba.
- (16) *Ich komme aus Brasilien, aus der Stadt Marília und wohne in Araraquara.*(T2, docente)  
Eu vim do Brasil, da cidade de Marília e moro em Araraquara.



A tradução do verbo *kommen* [vir] foi realizada de diferentes formas nos textos analisados, utilizando-se, no português, “eu venho” ou “sou de”. A opção com o verbo “ser” (15) recebeu aprovação de diferentes Avaliadores, pois parece mais frequente em português nesse contexto do que “vir”.

No exemplo (16), o Avaliador comentou que houve modificação nas ideias do autor do texto, pela alteração do tempo verbal do verbo “vir”, usado no presente no texto-fonte e no pretérito perfeito na tradução.

- (17) *Ich esse nicht gern die meisten Obstsorten.* (T11, Aval-3, A1.1)  
Eu não gosto de comer a maioria das qualidades de frutas.

O Avaliador comentou a tradução literal da palavra *Obstsorten* [qualidades ou tipos de frutas] pela expressão “qualidades de frutas”, pouco comum na língua portuguesa.

- (18) *Ich bin hier geboren.* (T16, Aval-4, A1.1)  
Eu sou nascida aqui.

O Avaliador apontou que a tradução ficaria mais adequada na língua portuguesa com a expressão “nasci aqui”.

- (19) *Ich arbeite nicht; ich bin Studentin.* (T12, Aval-3, A1.1)  
Eu não trabalho; eu sou estudante.

Neste exemplo, o Avaliador questionou a necessidade de repetir o pronome “eu” na segunda oração na tradução, uma vez que ele se encontra na oração anterior.

- (20) *Meine Heimatstadt ist Jales, diese Stadt liegt im Nordwesten von São Paulo.* (T7, Aval-2, A2.2)  
Minha cidade natal é Jales, esta cidade está no noroeste de SP.

Para o Avaliador, as traduções literais de *meine Heimatstadt* por “minha cidade natal” e *diese Stadt* por “esta cidade” poderiam ter sido substituídas por outras expressões ou mesmo por uma oração subordinada “Eu nasci em Jales, que fica no noroeste de SP”.

- (21) *Ich kann Englisch, Portugiesisch und nur ein bisschen Französisch sprechen.* (T8, Aval-2, A2.2)

Eu consigo falar inglês, português e um pouco de francês.

O Avaliador comentou que a tradução literal poderia ser substituída pela oração mais adequada na língua portuguesa: “Eu falo inglês, português e um pouco de francês.”

Para manter a estrutura perifrástica *kann sprechen* [sei falar] presente no texto em alemão, a tradução poderia ser: “Sei falar inglês, português e um pouco de francês”.

- (22) *Ich bin zwanzig Jahre alt.*(T18, Aval-1, docente)  
Eu tenho vinte anos de idade.

Na língua alemã, a idade é expressa de modo semelhante ao que é feito na língua inglesa em *I am 20 years old*. Em português, o mais usual seria dizer “Tenho 19 anos”, mas o tradutor empregou a expressão “de idade”, buscando manter o significado do adjetivo *alt* [velho]. Houve comentários de Avaliadores a esse respeito em outras ocorrências: Aval-1 afirma que a tradução que mantém “de idade” não é adequada ao português (textos 3, 4). Aval-5 concorda com o tradutor, pois evitaria utilizar “de idade”, mas aponta que esse trecho poderia ser incluído na tradução “considerando que o texto original contém a expressão completa” (texto 22). Outros três Avaliadores tiveram ocorrências semelhantes mas não as comentaram. Observe-se, ainda, que a tentativa de manter o significado integral do texto-fonte leva a uma transposição, quando o adjetivo é traduzido por um substantivo.

### 6.3 Problemas na tradução por falta de compreensão da língua-fonte

Esta categoria corresponde à modalidade de tradução denominada “Erro” por AUBERT (1998). Neste trabalho, mais do que uma avaliação quanto à correção ou incorreção dos textos traduzidos, interessa observar o tipo de fenômeno que determina a falta de compreensão.

- 23) *Ich komme aus dem Osten von São Paulo, ich bin Brasilianerin.*(T5, docente)  
Eu venho de mais a oeste (Osten-leste) de São Paulo, eu sou de Brasília.

O aprendiz-tradutor avaliou que havia um erro no texto-fonte, porque, para ele, *ausdemOstenvon São Paulo* [do leste de São Paulo] seria referência a um ponto “no meio do mar”. Mas essa expressão pode indicar um local situado no lado leste do estado

de São Paulo. Para designar um local fora do estado, seria utilizado o advérbio *östlich von* [a leste de]. A diferença entre as duas formas de localizar pontos geográficos em alemão, *X liegt im Osten von Z* [X está localizada no leste de Z], quando X está dentro de Z, como na relação entre cidade e estado ou, ao contrário, *Y liegt östlich von Z* [Y liegt a leste de Z], quando os dois pontos são independentes entre si, como duas cidades, geralmente traz dificuldades para aprendizes.

O tradutor também não reconheceu o substantivo que, na língua alemã, designa o país de origem, *Brasilianerin* [brasileira], traduzindo-o por “de Brasília”, que contribuiu para que não compreendesse esse trecho.

- (24) *Meine Heimatstadt ist im Osten von São Paulo.*(T4, docente)  
Minha cidade natal é São Paulo, na zona leste.

O trecho apresenta outra falha na interpretação dessa expressão. A cidade natal está localizada *im Osten von São Paulo* [no leste de São Paulo], referindo-se ao estado, mas o tradutor remete à cidade de São Paulo e à sua “zona leste”. Ele parece não ter partido da leitura do texto como um todo, fixando-se somente na tradução de orações isoladas, pois não percebeu que, na oração anterior, o autor diz que nasceu na cidade de Araraquara.

- (25) *Ich studiere Sprachen von Montag bis Freitag an der UNESP, aber arbeite nicht.*(T5, docente)  
Eu estudo línguas de segunda a sexta-feira na UNESP, mas trabalho à noite.

A palavra *nicht* [não] foi confundida com *Nacht* [noite], causando um erro na tradução. A semelhança entre as duas palavras poderia causar essa troca, mas o tradutor poderia ter recorrido à ortografia, pois os substantivos na língua alemã sempre têm a letra inicial maiúscula, de forma que *nicht* não poderia ser um substantivo.

- (26) *Die Küche hat einen Herd, einen Kühlschrank und einen Tisch.*(T18, Aval-4, A1.1)  
A cozinha tem um fogão, um armário de cozinha e uma mesa.

O Avaliador apontou que o substantivo composto *Kühlschrank* [geladeira] foi traduzido erroneamente por “armário de cozinha” e comentou que o tradutor deve ter se orientado somente pelo último componente desse substantivo, que define gênero e número dos substantivos compostos alemães, que é *Schrank* [armário].

- (27) *Ich trinke sehr gern Wasser.*(T1,docente)  
Eu gosto de beber muita água.

O uso de *gern* constitui uma dificuldade para aprendizes de alemão, porque esse advérbio é empregado após o verbo da oração, para indicar o gosto por algo. A tradução literal seria “eu bebo com muito gosto água”. Traduções adequadas à língua portuguesa seriam “gosto muito de beber/tomar água” ou “gosto muito de água”. Nesse caso, o tradutor reconheceu o *gern* como expressão da ideia “gostar de”, mas mudou escopo do intensificador *sehr*, o qual, na língua-fonte, incide sobre o advérbio e, na tradução, modifica o sentido original ao incidir sobre o substantivo “água”.

- (28) *Ich habe keine Brüder oder Schwestern, aber ich habe eine Kusine, die mir sehr nah ist.*(T4, docente)  
Eu não tenho irmãos ou irmãs, mas eu tenho um primo que é muito próximo de mim.

O aprendiz-tradutor não identificou a forma feminina *Kusine* [prima]. O pronome relativo feminino que segue esse substantivo provavelmente ainda não auxiliaria os aprendizes nesse nível de aprendizagem, porque esse é um tópico abordado em níveis um pouco mais adiantados.

- (29) *Ich mag die Wörter „schönen“ auf Deutsch und „maravilha“ auf Portugiesisch [...].*(T1, Aval-1, A1.1-A1.2)  
Eu gosto da palavra „schönen” (bonito) em alemão e “maravilha” em português [...].

O tradutor não identificou o plural *die Wörter* [as palavras], mesmo havendo citação de duas palavras logo após, o que exige esse plural.

- (30) *Ich trinke sehr gern Wasser und Traubensaft.*(T23, Aval-5, A1.2)  
Eu gosto muito de beber água e comer sonho.

Tradução equivocada da palavra *Traubensaft* [suco de uvas] por “sonho”, possivelmente pela associação com a palavra *Traum* [sonho] ou *Träume* [sonhos]. Ele também não reconheceu a palavra-base do substantivo *-saft*, que significa “suco” e faz parte do vocabulário utilizado nesse nível. O Avaliador comentou que “sonho” é o correspondente brasileiro ao doce *Berliner* e por isso o tradutor deve ter acrescentado o verbo “comer” para completar o sentido da oração.

- (31) *Ich habe keine Brüder oder Schwestern, aber ich habe einen Hund.*(T24, Aval-5, A1.2)  
Tenho um irmão, uma irmã e um cachorro.

O Avaliador comentou que o tradutor não considerou a negação *keine* e, por isso, traduziu a primeira oração como uma afirmativa.

- (32) *Im Studentenwohnheim der UNESP Araraquara teile ich mein Schlafzimmer mit einem Kollegen.*(T6, Aval-2, A2.2)  
Na moradia estudantil da UNESP Araraquara divido meu quarto com umacolega.

O exemplo mostra que o substantivo *Kollege* [colega] não foi reconhecido como masculino. O gênero desse substantivo poderia ter sido visualizado pelo artigo indefinido no caso dativo, *einem*, que pode anteceder um substantivo neutro ou masculino e se diferencia de *einer*, que antecederia um substantivo feminino.

- (33) *Ich bin ledig, aber ich habe einen Freund.*(T7, Aval-2, A2.2)  
Sou solteira, mas eu tenho um amigo.

O tradutor não analisou o contexto para compreender que a palavra *Freund* refere-se ao “namorado” e não a um “amigo”. Essa questão é alvo frequente de comentários dos aprendizes, que não entendem como é possível diferenciar essas duas acepções da palavra *Freund*.

- (34) *Ich liebe auch mein Haus.*(T12, Aval-3, A1.1)  
Eu moro na minha casa.

O verbo *lieben* [amar] foi confundido com o verbo *leben* [viver], como registrou o Avaliador. A preposição “na” foi acrescentada na tradução. O advérbio “também” foi omitido na tradução.

Para concluir este tópico referente à análise de traduções como forma de visualizar e compreender questões relacionadas à aprendizagem de línguas, são comentados trechos contendo a análise de um só Avaliador para questões diferentes.

- (35) *Die Schlafzimmer des Hauses verfügen über zwei Einzelbetten, einen Einbauschränk und einen an der Wand eingebauten Schreibtisch.* (T6, Aval-2, A2.2)  
O quarto da casa tem duas camas, um armário, e uma escrivaninha.  
[Os quartos da casa têm duas camas de solteiro, um armário embutido e uma escrivaninha fixada na parede.]

O Avaliador, que possuía nível A2.2 de conhecimento de alemão, realizou uma análise abrangente das características do trecho, propondo a nova tradução, colocada entre colchetes. Ele comentou que o tradutor:(a) não percebeu o artigo e o verbo no plural; (b) simplificou a expressão “armário embutido”, utilizando somente armário; (c) simplificou ao traduzir *Einzelbetten* [camas de solteiro]por “camas” e (d) omitiu a explicação sobre a escrivaninha fixada na parede.

- (36) *Sie können Menschen aus anderen Städten kennen lernen und mit der Vielfalt leben.*  
(T6, Aval-2, A2.2)  
Você pode conhecer pessoas (?), aprender e conviver com a diversidade e conhecer outras cidades (?).

Nesse exemplo, o tradutor deixou pontos de interrogação para assinalar dúvidas. A insegurança na tradução pode ser atribuída ao não reconhecimento do verbo *kennenlernen* como um só verbo, que pode ser traduzido por “conhecer”, o que levou ao emprego errôneo de dois verbos diferentes na tradução, “conhecer” e “aprender”, apontado pelo Avaliador. Este também comentou que o tradutor não reconheceu *ausanderen Städten* [de outras cidades] como expressão que modifica o substantivo *Menschen* [pessoas], traduzindo-a como “conhecer outras cidades”.

## 7 Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo geral, partindo de textos adequados para o nível de conhecimento de LE dos aprendizes, verificara utilização da tradução e da análise de traduções, em fases iniciais da aprendizagem, como recursos metodológicos que contribuam para a aprendizagem.

Fundamentando-se em AUBERT (1998), SCOTT (1998 apud LIMA 2004) e CHESTERMAN (1997 apud CACHO; BRANCO 2014: 61), foram formuladas três categorias para observar as características dos textos traduzidos: sua aproximação com a língua-alvo (normalização), a manutenção de características da língua-fonte e problemas na tradução.

Por meio dessas características dos textos traduzidos, o professor de LE pode avaliar o modo como os aprendizes compreendem a língua-alvo. Os problemas verificados podem estar relacionados ao conhecimento ainda limitado das características

da LE na fase inicial da aprendizagem. Quando as dificuldades envolvem temas já tratados em sala de aula, esse tipo de ocorrência pode ter um caráter diagnóstico para o professor e para o aprendiz, que poderão buscar (novas) formas de abordar os fenômenos em questão, revisando-os e promovendo seu aprendizado.

O bom desempenho na análise de orações mais complexas obtido por um estudante com nível aproximado A2.2 de conhecimento da língua alemã (exemplos 35 e 36), assim como a falta de percepção de alguns problemas na tradução por outros aprendizes, levam a refletir sobre como explorar e comentar tais tarefas de tradução em sala de aula. As dificuldades de alguns aprendizes possivelmente poderão ser superadas pela discussão das traduções em grupos e em projetos colaborativos de tradução nos quais os pares mais desenvolvidos servirão de apoio aos demais, como proposto na visão vygotskyana sobre a aprendizagem, retomada por GABALLO (2008).

Como recurso computacional de apoio à tradução, além de dicionários online, buscou-se orientar os aprendizes na utilização de uma ferramenta de criação e gerenciamento de memórias de tradução. Com auxílio dessa ferramenta, criou-se um bi-texto, que facilita a visualização simultânea do texto-fonte e da tradução. A criação da memória de tradução e de glossários e a possibilidade de inserir dicionários no programa são outras vantagens que justificam seu uso por aprendizes, embora ainda sejam necessárias pesquisas sobre formas de utilização dessas funcionalidades no ensino e na aprendizagem de LE.

É necessário observar que, para realizar o alinhamento de textos e registrar os comentários sobre eles, há outros programas mais simples do que os softwares de gerenciamento de memória de tradução. Mas, ao utilizar tais softwares, o aprendiz de LE tem a oportunidade de visualizar continuamente, enquanto traduz, os segmentos dos dois textos e trechos mais amplos do texto, assim como as soluções apontadas pela memória de tradução. Com isso, ele tem a oportunidade de avaliar se as traduções armazenadas na memória são adequadas ou não em novos contextos. A integração de todas as funcionalidades desses softwares, entre as quais estão memórias de tradução, glossários e ferramentas de gerenciamento de terminologia, pode representar um ganho para os aprendizes, inclusive por colocá-los em contato com questões que fazem parte da vida profissional dos tradutores.

A pesquisa mostra que atividades de tradução em fases iniciais da aprendizagem de línguas trazem diversos aspectos positivos:

- A tradução pode levar à repetição e fixação de vocabulário e de estruturas estudados;
- As tarefas de tradução motivam o aprendiz, porque há um resultado concreto para seu trabalho: o texto traduzido.
- A tarefa de traduzir textos adequados a seu nível motiva os aprendizes, porque os textos são compreensíveis para eles. Porém, mostra-se útil a troca de textos entre os aprendizes, pressupondo-se que, deste modo, eles comparem esses textos com sua própria produção textual e, além disso, possam ter contato com palavras ou estruturas desconhecidas, escolhidas pelos colegas, cuja tradução exige reflexão e pesquisas mais aprofundadas;
- Os aprendizes são levados a perceber semelhanças e diferenças entre sua língua materna e a LE;
- A análise de traduções constitui uma nova abordagem, que leva os aprendizes a examinarem com atenção o texto na LE e pensar em alternativas para expressar as ideias nas duas línguas;

No que diz respeito aos resultados desta pesquisa para minha própria prática como docente, a busca por atividades de tradução para aprendizes em níveis iniciais de aprendizagem vem possibilitando a ampliação de meu repertório metodológico e apresenta novas questões a serem pesquisadas.

Observa-se, ainda, que o trabalho com a tradução nesse nível, que tem como intuito principal a aprendizagem de LE, permite abordar questões referentes ao ensino de tradução e ao exercício da profissão de tradutor, por exemplo na avaliação dos textos traduzidos quanto à sua adequação à língua portuguesa.

Pelo envolvimento dos aprendizes com as tarefas propostas, ficou mais uma vez evidenciado o interesse dos alunos do curso de Letras pela tradução. Nesse sentido, uma aproximação ainda maior entre os estudos da tradução e os estudos relativos ao ensino e a aprendizagem de línguas poderá contribuir de forma positiva para as duas áreas e para atender essa demanda relacionada aos estudantes.

## Referências bibliográficas

- ADARVE MARTINEZ, S. L. *Diseño de materiales para mejorar la expresión escrita mediante actividades de traducción pedagógica*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade de Jaén, Jaén, 2012-2013. Disponível em: <2014\_BV\_15\_08Adarve.pdf>. Acesso em: 15 maio 2017.
- ALEGRE, T. A tradução pedagógica no actual ensino de línguas: o caso do alemão. In: *Actas do 5º Encontro Nacional sobre o Ensino das Línguas Vivas no Ensino Superior*, 2002, 11-28. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6257.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.



- ALVES, M. P. *Traduzir para adquirir vocabulário em língua estrangeira*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3035>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- ARRANZ, J. Forgiven, not forgotten: Communicative translation activities in second language teaching. *Revista alicantina de estudos ingleses*, Alicante, n. 17, p. 239-259, 2004. Disponível em: <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/55292/1/RAEI\\_17\\_21.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/55292/1/RAEI_17_21.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.
- ATKINSON, D. The mother tongue in the classroom: a neglected resource? *ELT J*, v. 41, n. 4, p. 241-247, 1987.
- AUBERT, F.H. Modalidades de tradução: teorias e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5. n. 1, p. 99-128, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49775>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- AZENHA JR., J. O lugar da tradução na formação em Letras: algumas reflexões. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, UFSC, v. 1, n. 17, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6860>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- BOHUNOVSKI, R. A. tradução no ensino de línguas: vocabulário, gramática, pragmática ou consciência cultural? *Trabalhos em linguística aplicada*, Campinas, v. 50, n.1, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8645348>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- BRANCO, S. de O. Teorias da tradução e o ensino de língua estrangeira. *Revista Horizontes de Linguística Aplicada*, Brasília, v. 8, n. 2, p. 185-199, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/horizontesla/article/view/2941>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- BRANCO, S. de O. Os estudos da tradução no Brasil: Relatos de pesquisa. *Traduzires*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 49-60, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/6654>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- BRIKS, F. J. P. Tradução: Ferramenta eficaz no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras para o aluno do ensino superior. *Belas Infieis*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 153-167, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/viewFile/7540/5818>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- BUTZKAMM, W. Die kompliziertere Lösung ist die richtige: Aufgeklärte Einsprachigkeit. Rückblick und Ausblick. *Der fremdsprachliche Unterricht*, v. 24, n. 104, p. 4-17, 1990. Disponível em: <<http://www.fremdsprachendidaktik.rwth-aachen.de/Ww/dfu24-104.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- CACHO, M. B.; BRANCO, S. Análise das estratégias de tradução sintáticas em textos traduzidos por alunos de Letras. *Cultura e tradução*, João Pessoa, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/21525>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- CAMARGO, D. C .de. Uma investigação de aspectos de normalização na autotradução *Na invincible memory*. *TradTerm*, n. 16, p. 217-230, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46319>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- CONSELHO DA EUROPA. *Quadro europeu comum de referência para as línguas*. Aprendizagem, ensino, avaliação. Porto: ASA, 2001a. Disponível em: <<http://www.dge.mec.pt/quadro-europeu-comum-de-referencia-para-linguas>>. Acesso em: 10 maio 2017.
- CONSELHO DA EUROPA. *Portfolio europeu de línguas*. Ministério da Educação. Portugal, 2001. Disponível em: <[https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/portefolio\\_europeu\\_linguas\\_2\\_3 ciclo.pdf](https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/portefolio_europeu_linguas_2_3 ciclo.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.

- CORRÊA, E. F. DE S.A *língua materna e a tradução no ensino-aprendizagem de língua não-materna: uma historiografia crítica*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112745\\_2014\\_completo.pdf](http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112745_2014_completo.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.
- DE ARRIBA GARCIA, C. Introducción a la traducción pedagógica. *Lenguaje y Textos*, n. 8. SEDLL: Universidade da Coruña, 1996. Disponível em: <[uc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7979/LYT\\_8\\_1996\\_art\\_17.pdf?sequence=1](http://uc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7979/LYT_8_1996_art_17.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 15 maio 2017.
- EICHHEIM, Het al. *Blaue Blume*. Tradução de Paulo Oliveira e Susana Kampff Lages. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- FROMM, G. Ferramentas de auxílio e terminologia: algumas considerações para aprendizes de tradução e seus cursos. *Revista Linguística*, v. 5, n. 2, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/4428>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- FUNK, H.; KUHN, C.; DEMME, S. *Studioid A1. Kurs- und Übungsbuch*. Berlin: Cornelsen, 2005.
- GABALLO, V. Learning translation strategies in a CSCL framework. *Knowledge Construction in E-learning Context*. Achen (D): CEUR Workshop Proceedings, v. 398, p. 1-4, 2008. Disponível em: <[http://ceur-ws.org/Vol-398/S6\\_Gaballo.pdf](http://ceur-ws.org/Vol-398/S6_Gaballo.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GONZÁLEZ DAVIES, M. Humanising translation activities: Tackling a secret practice. *Humanising Language Teaching*, ano 4, n. 4. Disponível em: <<http://www.hltmag.co.uk/jul02/mart2.htm>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- HARRIS, B. Bi-text, a new concept in translation theory. *Language Monthly*, n. 54, p. 8-10, 1988. Disponível em: <<http://mt-archive.info/LangMonthly-54-1988-Harris.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- KELLER, M. C. O uso da tradução no ensino de línguas estrangeiras. *Seminário de Leitura e Produção Textual*, v. 2, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unesc.net/index.php/selep/article/view/632/635>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- LAIÑO, M. J. *A tradução pedagógica como estratégia à produção escrita em LE a partir do gênero publicidade*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/128637>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- LIBERATTI, E. A tradução na sala de aula de LE: (des)construindo conceitos. *Entrepalavras*, Fortaleza, ano 2, v.2, n.1, p. 175-187, 2012. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/50>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- LIMA, T. C. de S. *A tradução e os prazeres de descobrir o mundo de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE, São José do Rio Preto, 2004. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93915/lima\\_tcs\\_me\\_sjrp.pdf;sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93915/lima_tcs_me_sjrp.pdf;sequence=1)>. Acesso em: 15 maio 2017.
- LUCINDO, E. S. Tradução e ensino de línguas estrangeiras. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12933](http://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12933)>. Acesso em: 15 maio 2017.
- MURILLO, S. M. El uso de la traducción em los primeros niveles de E/LE. *redELE* Revista electrónica de didáctica / español lengua extranjera, n. 17. Disponível em: <[http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2009\\_17/2009\\_redELE\\_17\\_03Mendo.pdf?documentId=0901e72b80dd6fd6](http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2009_17/2009_redELE_17_03Mendo.pdf?documentId=0901e72b80dd6fd6)>. Acesso em: 26 abr. 2017.

- NEWMARK, P. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.
- NOMURA, M.; AZENHA JR., J.O texto como unidade de trabalho no ensino de línguas e de tradução. *Pandaemonium Germanicum*, v. 14, n. 2, p. 218-242, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1982-88372009000100012>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- PYM, A. GUTIÉRREZ-COLÓN PLANA, M. d. M.; MALMKJAER, K. *Translation and language learning: The role of translation in the teaching of languages in the European Union. A Study*. Directorate-General for Translation, European Commission. 15 July 2013. Disponível em: <[http://www.termcoord.eu/wp-content/uploads/2013/08/European\\_Commission.pdf](http://www.termcoord.eu/wp-content/uploads/2013/08/European_Commission.pdf)>. Acesso em 23 abr. 2017.
- RAZUK, R. DE O. Interfaces entre a tradução e o PL2-E: As estratégias usadas pelos alunos estrangeiros na produção de textos em português. *Revista Letra Magna*, ano 1, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.letramagna.com/renataoliveirarazuk.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- RIDD, M. Bibliografia de referência sobre Tradução no Ensino e Aprendizagem de Línguas. *Horizontes de Linguística Aplicada*, v. 8, n. 2, p.255-296, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/horizontesla/article/view/2946/0>>. Acesso em: 23 abr. 2017.
- ROCHA, N. F. Tradução literal e aprendizagem de línguas estrangeiras: uma estratégia para memorização. *In-Traduções*. Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC, v. 3, n. 5, 2011. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1809>>. Acesso em: 18 out. 2015.
- ROMANELLI, S. O uso da tradução no ensino-aprendizagem das línguas estrangeiras. *Horizontes de Linguística Aplicada*, Brasília, v. 8, n. 2, p. 200-219, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/horizontesla/article/viewFile/2942/2546>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- SDL-TRADOS. SDL TRADOS STUDIO 2017. Disponível em: <<http://docs.sdl.com/LiveContent/content/en-US/SDL%20Trados%20Studio%20Help-v4>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- TECCHIO, I.; BITTENCOURT, M. J. G.A tradução no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras. *Revista Magistro*, v. 2, n.1, 2011. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1471/765>>. Acesso em: 15 maio 2017.
- WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. Areas in translation research. *The Map*. A beginner's guide to doing research in Translation Studies. Manchester: St. Jerome, 2002. p. 6-7.

Recebido em 01/06/2017

Aceito em 18/06/2017