

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

v. 7 n. 1

Gerson Neumann
Helano Ribeiro
Gabriel Munsberg
(Orgs.)



Contingentia

Contingentia vol. 7 n. 1

Capa: José Henrique Dias De Sousa

Diagramação: Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Revisão: Gerson Roberto Neumann, Helano Jader Cavalcante Ribeiro e Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Editores

Gerson Roberto Neumann, UFRGS

Helano Ribeiro, UFPel

Comissão Editorial

Gabriel Felipe Pautz Munsberg, UFRGS

Murilo Neves dos Santos, UFPel

Assistência e Revisão Geral / Editoração Digital- SEER

Gabriel Felipe Pautz Munsberg, UFRGS

Conselho Editorial (Internacional)

Arne Ziegler, Universität Graz

Dirk Niefanger, Friedrich-Alexander-Universität

Elóide Kilp, Universität Salzburg

Göz Kaufmann, Universität Freiburg

Joachim Born, Universität Giessen

Jürgen Fohrmann, Universität Bonn

Ligia Chiappini Moraes Leite, Freie Universität Berlin

Mechthild Habermann, Friedrich-Alexander-Universität

Sebastian Kuerschner, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Susanne Klengel, Universität Mainz/Germersheim

Zinka Ziebell-Wendt, Universität Bremen/Freie Universität Berlin

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFPel

Márcia Ivana Lima e Silva, UFRGS

Paulo Soethe, UFPR

Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG

Helmut Galle, USP

Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS

Cléo V. Altenhofen, UFRGS

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, UFSM

Gabriel Sanches Teixeira, UFSC, Brasil

Tito Lívio Cruz Romão, UFC, Brasil

Karen Pupp Spinassé, UFRGS, Brasil

CONTINGENTIA / Instituto de Letras / Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. v. 7, n. 1, Jan-Jul (p. 001-170)
ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. por Gerson Roberto Neumann, Helano Jader Cavalcante Ribeiro e Gabriel Felipe Pautz Munsberg

1. Letras – Periódicos. 2. Literatura. 3. Linguística. 4. Línguas estrangeiras. 5. Tradução. 5. Intertextualidade. I. Neumann, Gerson Roberto; Ribeiro, Helano Jader Cavalcante; Munsberg, Gabriel Felipe Pautz.

Contingentia

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Gabriel Felipe Pautz Munsberg
(Orgs.)

Vol. 7, No. 1, Jan-Jun. 2019 | ISSN 1980-7589

Sumário

Apresentação

Gerson Neumann, Helano Ribeiro e Gabriel Munsberg 7

Artigos

Pesquisando a inteligibilidade entre o Hunsrückisch e o alemão *standard*

Karen Pupp Spinassé e Bruna Miskinis Salgado 9

Intersecções de letramento literário em língua materna e língua estrangeira

Fernanda Boarin Boechat e Catarina Portinho-Naviack 29

Presseethik und Diskursmechanismen im 17. Jahrhundert? Überlegungen zu Tobias Peucers *De relationibus novellis*

Joachim Peters 51

Kafka e monstruosidade – o mal que transcende a feiura

Wellington Amâncio da Silva 79

Os narradores do mundo e a Weltliteratur: o caso de escritores refugiados da literatura contemporânea em língua alemã

Keberson Bresolin e Monique Cunha de Araújo 101

Christian Kracht e a literatura

Michael Korfmann e Rosita Schmitz 115

A Encenação Autoral de Christian Kracht: O Caso d'Os Mortos de Kracht, de Joyce e de Huston

Raquel Ribas Meneguzzo 141

Resenha

Friedrich Dürrenmatt – A Promessa e A Pane

Gabriel Felipe Pautz Munsberg 167

Apresentação

A Revista Contingentia, Revista do Setor de Alemão da UFRGS, volta a apresentar artigos tanto da Linguística como da Literatura, com o objetivo de oferecer uma maior visibilidade ao leitor brasileiro acerca das produções teóricas relacionadas à Germanística desenvolvidas no meio acadêmico brasileiro e internacional. Além disso, a Revista Contingentia traz também estudos sobre e na área da Tradução e traduções comentadas e oferece espaço para resenhas.

O número lançado neste momento é de temática livre, apresentando sete artigos e uma resenha. São duas contribuições de cunho linguístico, quatro de cunho literário, um que busca apresentar questões relativas aos estudos da imprensa e uma resenha.

No artigo “Pesquisando a inteligibilidade entre o Hunsrückisch e o alemão standard”, Karen Pupp Spinassé e Bruna Miskinis Salgado trazem os primeiros resultados oriundos das pesquisas relativas às relações de intercompreensão entre o Hunsrückisch e o alemão standard, ainda sem resultados conclusivos, mas que as autoras propõem apresentar os próximos passos da pesquisa no artigo.

Já Fernanda Boarin Boechat e Catarina Portinho-Naviack trazem, no artigo “Intersecções de letramento literário em língua materna e língua estrangeira”, reflexões sobre o ensino de Literatura em LE em diálogo com práticas de Letramento literário em Língua Materna (LM). Como exemplo, as autoras apresentam uma proposta de aproximação pedagógica e intercultural com romances do gênero discursivo *Bildungsroman*.

No artigo “Presseethik und Diskursmechanismen im 17. Jahrhundert? Überlegungen zu Tobias Peucers *De relationibus novellis*” [A ética da imprensa e os mecanismos do discurso no século XVII? Reflexões sobre a obra *De relationibus novellis*, de Tobias Peucers]. Nele, Joachim Peters examina a estrutura argumentativa da tese *De relationibus novellis* (Leipzig 1690), de Tobias Peucer, e descreve a visão de Peucer sobre a cobertura “adequada” da imprensa na segunda metade do século XVII.

Wellington Amâncio da Silva pretende, no artigo “Kafka e monstruosidade – o mal que transcende a feiura”, investigar o conceito de Monstruosidade na imanência dos acontecimentos de *A Metamorfose*, de Franz Kafka.

Keberson Bresolin e Monique Cunha de Araújo tratam de questões que abordam a releitura de conceitos caros à literatura alemã e mundial no artigo “Os narradores do mundo e a Weltliteratur: o caso de escritores refugiados da literatura contemporânea em língua alemã”. Os autores têm o intuito de investigar conceitos atuais que designam a escrita de autores migrantes, sobretudo, os refugiados cuja escrita ultrapassa os limites biográficos e nacionais, ausente a possibilidade de alocação de suas escritas em qualquer classificatória.

Michael Korfmann e Rosita Schmitz trazem à discussão a obra de “Christian Kracht e a literatura”, defendendo que o autor abandona as tendências pop em seus últimos dois romances, *Imperium* (2012), e *Os mortos* (2017), sem, entretanto, renunciar à ambivalência entre o superficial e o profundo, pois foge habilmente de qualquer posição unívoca, tanto na forma narrativa em seus romances, quanto na forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas.

Seguindo a pesquisa em torno do mesmo autor, Raquel Ribas Meneguzzo investiga, em seu artigo “A Encenação Autoral de Christian Kracht: O Caso d’Os Mortos de Kracht, de Joyce e de Huston”, de que modo as relações do autor contribuem para sua encenação e para seu posicionamento no campo literário.

A resenha apresentada por Gabriel F. Pautz Munsberg traz ao público o escritor Friedrich Dürrenmatt e as obras “A Promessa” e “A Pane”. Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) consolidou-se como um dos nomes mais célebres da dramaturgia suíça com obras como “Der Besuch der alten Dame” [A visita da velha senhora] (1956) e “Die Physiker” [Os físicos] (1962). Nestas duas peças é possível perceber a condição turva que o conceito de culpa possui aos olhos do dramaturgo. A representação deste e de outros conceitos como a inocência, responsabilidade, arrependimento, justiça e liberdade, assim como suas relações, não é mais vista em termos absolutos nas obras do suíço, sendo agora permeadas pela comédia.

Os editores

Pesquisando a inteligibilidade entre o Hunsrückisch e o alemão *standard*

Karen Pupp Spinassé¹

Bruna Miskinis Salgado²

Resumo: O objetivo deste artigo é trazer os primeiros resultados oriundos de nossas pesquisas relativas às relações de intercompreensão entre o Hunsrückisch e o alemão *standard*. Estamos investigando os graus de inteligibilidade que falantes de Hunsrückisch apresentam quando confrontados com o alemão *standard* em modalidade oral, em um primeiro momento, com o objetivo de registrar as relações tipológicas entre essas variedades. Como previsto em nossas hipóteses iniciais, até mesmo pelo grau de parentesco muito estreito entre as línguas, os primeiros resultados indicam que o Hunsrückisch pode ser considerado muito próximo ao alemão *standard*, já que o número de itens não entendidos foi baixo. Esses resultados ainda não são conclusivos, e os próximos passos da pesquisa também serão apresentados no fim deste artigo.

Palavras-chave: Inteligibilidade; Intercompreensão; Hunsrückisch.

Zusammenfassung: Ziel dieses Beitrags ist es, die ersten Ergebnisse unserer Forschung über die Interkomprehension zwischen dem Hunsrückischen und dem Standarddeutschen vorzustellen. Wir untersuchen den Verstehbarkeitsgrad, den Hunsrückisch-Sprecher bei mündlicher Auseinandersetzung mit dem Standarddeutschen aufweisen, um auf dieser Basis die typologischen Beziehungen zwischen diesen Varietäten zu erfassen. Wie in unseren Hypothesen behauptet, deuten die ersten Ergebnisse darauf hin, dass das Hunsrückische u. a. auch aufgrund der sehr engen Verwandtschaft mit dem Standarddeutschen dieser Sprache typologisch sehr nahe ist, da die Anzahl der missverstandenen Elemente gering war. Diese Ergebnisse sind jedoch nicht endgültig, die nächsten Forschungsschritte werden daher ebenfalls am Ende dieses Artikels vorgestellt.

Keywords: Verstehbarkeit; Interkomprehension; Hunsrückisch.

1 Introdução

O presente artigo apresenta os primeiros resultados das atividades desenvolvidas, até o momento, no âmbito do projeto de pesquisa “Graus de Inteligibilidade e Intercompreensão entre o Hunsrückisch e o alemão *standard* (GIHA)”, que vem sendo desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em parceria com a *Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt* (KU), Alemanha. Esse projeto foi idealizado a partir de interesses científicos em comum entre pesquisadores de ambas as instituições e se ocupa com pesquisas teóricas e de campo relacionadas ao

¹ Doutora em *Deutsch als Fremdsprache* pela *Technische Universität Berlin* e pós-doutora na área de Bilinguismo e Educação Bilingue pela *Universität Potsdam* e pela *Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg*. Professora do Setor de Alemão e do PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). spinasse@ufrgs.br

² Bacharel em Letras Inglês-Português e ex-bolsista de Iniciação Científica (BIC UFRGS; PIBIC CNPq-UFRGS). brunamiskiniss@gmail.com

tema da inteligibilidade e da intercompreensão, focando nas relações específicas que são estabelecidas entre línguas próximas (cf. KÜRSCHNER; GOOSKENS, 2011). Nesse sentido, o projeto visa a medir o grau de inteligibilidade entre o Hunsrückisch, língua de imigração de base alemã falada especialmente no sul do Brasil, e o alemão *standard* atual, a fim de registrar, sistematicamente, as relações tipológicas existentes entre as duas línguas.

Como o Hunsrückisch tem sua origem na língua alemã (ALTENHOFEN, 1996; ZIEGLER, 1996), o estreito parentesco entre as duas variedades é inegável. Contudo, o desprestígio e o *status* negativo de língua minoritária de imigração não deixa o Hunsrückisch se valer do possível bônus que essa proximidade poderia trazer (PUPP SPINASSÉ, 2006). Em ambiente escolar, por exemplo, raras são as vezes em que professores permitem ou proporcionam que falantes de Hunsrückisch façam relações entre sua língua materna e a variedade *standard* que aprendem em sala de aula. Assim, acreditamos que a sistematização das relações tipológicas próximas entre Hunsrückisch e alemão *standard* possa auxiliar para que a língua minoritária não seja reduzida a uma “mistureba” aleatória que em nada teria a ver com o alemão falado atualmente na Alemanha, ou a uma “versão errada” deste (vide PUPP SPINASSÉ, 2011). Com isso, objetivamos dar nossa contribuição para caracterizar o *status* linguístico do Hunsrückisch e, conseqüentemente, também para legitimar seu uso como língua-ponte para se acessar ou para se chegar ao alemão *standard* (cf. PUPP SPINASSÉ, 2016).

A pesquisa teórica realizada no âmbito do projeto, na qual delineamos os conceitos fundamentais para a nossa pesquisa, será trazida na seção 2 deste artigo. Na seção 3, apresentaremos o projeto GIHA e seus objetivos. Na seção 4, serão descritos os procedimentos de análise dos primeiros dados – compostos por entrevistas já existentes, disponíveis no banco de dados do projeto ALMA-H –, na qual identificamos palavras em alemão *standard* que geraram dificuldade de compreensão para os informantes falantes de Hunsrückisch. Na seção 5, apresentamos alguns dados da análise, como as estatísticas dessas palavras e uma tabela com a Distância de Levenshtein das mesmas. Ao final, junto às conclusões, descreveremos os próximos passos da pesquisa e as perspectivas futuras.

2. Balizando os conceitos

Campo da linguística variacional, de perspectiva perceptual, a inteligibilidade é definida por Casad (2005) como a área de estudos que determina o grau em que alguém consegue entender uma mensagem escrita ou oral em outra língua. As investigações na área compreendem, portanto, desde o entendimento no nível textual (DELSING; LUNDIN-ÅKESSON, 2005) até o entendimento no nível lexical (KÜRSCHNER, 2013; 2014; KÜRSCHNER; GOOSKENS; van BEZOOIJEN, 2008), observando as estratégias de compreensão utilizadas pelos falantes (KÜRSCHNER, 2013; 2014).

O termo inteligibilidade pode ser equiparado ao termo intercompreensão. Contudo, este último já foi bastante utilizado na literatura, em variados estudos de diferentes países, sempre abordando a compreensão leitora de indivíduos que são confrontados com textos escritos em uma língua próxima à sua (vide CARULLO; TORRE, 2009; CASTAGNE, 2002; 2010; LÓPEZ BARRIOS, 2011; MEISSNER et al., 2011). Por esse motivo, como nos concentramos mais na compreensão oral, optamos por utilizar o termo inteligibilidade, para deixar nosso foco de estudo mais específico e não gerar falsas expectativas (vide GOOSKENS, 2006; KÜRSCHNER; GOOSKENS; van BEZOOIJEN, 2008).

Os testes para se medir o grau de inteligibilidade em relação a uma dada língua variam de acordo com o nível linguístico e as variáveis consideradas (GOOSKENS, 2013). Os motivos para diferentes graus de inteligibilidade entre línguas de uma mesma família são geralmente atribuídos a fatores linguísticos e a fatores extralinguísticos.

A distância fonética e lexical entre línguas próximas, principal fator linguístico de influência no estabelecimento do grau de inteligibilidade, pode ser mensurada a partir de uma medida normalizadora, denominada de Algoritmo de Levenshtein (NERBONNE; HEERINGA, 2010; BEIJERING; GOOSKENS; HEERINGA, 2008). Já os fatores extralinguísticos são geralmente diagnosticados em entrevistas sociolinguísticas e a partir de observações de cunho etnográfico.

Olmsted (1954), por exemplo, já na década de 50, observara que a inteligibilidade entre os falantes das línguas nativas americanas Achumawi e Atsugewi não era simétrica, uma vez que os Atsugewi compreendiam os Achumawi, mas o contrário não se aplicava. Em suas pesquisas, ele constatou que fatores linguísticos não conseguiam explicar os resultados obtidos. Ele observou, entretanto, que as relações

sociais entre os grupos eram bem peculiares, concluindo que essas relações eram a base dessa assimetria, pois influenciavam com aspectos ligados a atitudes linguísticas concebidas socialmente. Gooskens (2006) também testou a relevância de fatores extralinguísticos para dar suporte às possíveis explicações aos fenômenos que aparecem em estudos de inteligibilidade, confirmando sua importância.

Além de estudos que abordam línguas próximas, existem também pesquisas que observam a inteligibilidade entre variedades dialetais. Schmitt (1997), por exemplo, investiga a inteligibilidade entre dialetos renanos e moselanos na Alemanha.

Nas pesquisas de campo a serem realizadas, pretendemos analisar, prioritariamente, como já mencionado anteriormente, a compreensão que falantes de Hunsrückisch têm do alemão *standard* ao serem expostos a esta variedade em modalidade oral. Pelo menos em um primeiro momento, a compreensão leitora, por diversos fatores, não será investigada. Por isso, basear-nos-emos nas teorias de inteligibilidade para definir as relações entre as duas variedades. Num momento posterior, contudo, a intercompreensão também será visada, para auxiliar a estabelecer estratégias de uso do Hunsrückisch como ponte para o aprendizado do alemão *standard*.

A intercompreensão pode ser caracterizada por uma comunicação plurilíngue (intercultural), na qual o falante se utiliza de sua ou de suas línguas de referência e procura compreender textos em línguas tipologicamente próximas que, contudo, não fazem parte do seu repertório. A intercompreensão é vista também como uma área recente na didática de línguas, ainda pouco explorada no Brasil, pois é um método de ensino e comunicação (SÁ, 2013). Nesse método didático, privilegia-se, como podemos observar em materiais de intercompreensão dos projetos que compõem o EuroCom (HUFEISEN; MARX, 2007), competências linguísticas parciais e o desenvolvimento de estratégias para acessar, com rapidez, a compreensão global e específica de textos na outra língua. Para tanto, o conceito de cognatos assume um papel central.

Cognatos são palavras que apresentam uma mesma origem etimológica, derivadas de um vocabulário de herança comum entre línguas tipologicamente próximas. Essa base comum, ao longo dos anos, sofre modificações devido a migrações das suas populações, a ocupações de territórios distintos, à formação de grupos/nações distintas, a standardizações diferentes entre línguas e a mudanças linguísticas diversas. Apesar disso, muitos são os cognatos entre línguas próximas que são transparentes para

a outra língua, ou seja, podem ser reconhecidos pelo falante e, dessa forma, também utilizados para o aprendizado facilitado da outra língua.

Hufeisen (2003) ressalta a importância de se utilizar conhecimentos linguísticos prévios no processo de ensino/aprendizagem de uma nova língua, para que este não se transforme em um processo automático de memorização. Para tal, estratégias de compreensão podem ser de grande valia. Nesse âmbito, pesquisas acerca do aprendizado de línguas próximas ajudam a responder alguns questionamentos, indo além da análise de erros e do trabalho com falsos cognatos, ao que, muito constantemente, os trabalhos sobre o tema se atêm (GRANNIER; CARVALHO, 2001; CASTANHEIRA, 2007; ALVAREZ, 2009; FIALHO, 2005). Nesse sentido, exemplos como o da Suíça (BUHOFER; BURGER, 1998; STUDER, 2002), bem como exemplos de estudos feitos na Alemanha em contextos onde um dialeto alemão é falado (BASSLER; SPIERKERMANN, 2001; SCHMITT, 1997), são bastante relevantes, pois tratam do ensino de língua-padrão para falantes de dialetos dessas línguas em uma dimensão de dialetologia maior do que a que temos no Brasil com o português (mas semelhante à que temos nos contextos bilíngues de contato português-Hunsrückisch).

Como já citado anteriormente, diretamente relacionadas à intercompreensão, as experiências dos projetos InterRom (CARULLO; TORRE, 2009), EuroComRom (STEGMANN; KLEIN, 1999) e EuroComGerm (HUFEISEN; MARX, 2007), bem como as críticas a essa concepção EuroCom, levantadas por Berthele et al. (2011), são norteadoras para, ao entendermos as delimitações do termo *intercompreensão*, podermos definir também *inteligibilidade*. Para tal, reforçarão as nossas reflexões principalmente os estudos de Gooskens (2006; 2007; 2013) e de Kürschner (2013; 2014), que trabalham com a inteligibilidade entre línguas germânicas.

Pretende-se que os testes de inteligibilidade conduzidos para o Hunsrückisch possam servir para produzir, sequencialmente, materiais didáticos pautados na intercompreensão entre o Hunsrückisch e a variedade *standard* da língua alemã ou, ainda, outras línguas germânicas próximas. Um trabalho nesse sentido, além de oferecer todas as vantagens da didática de ensino de línguas intercompreensivas (como sensibilização às línguas próximas, ampliação de vocabulário, desenvolvimento do conhecimento etimológico, constituição de estratégias para leitura de textos em línguas próximas, etc.) também desempenharia um papel importante no contexto atual do

Decreto Nacional 7.387/2010 do Inventário Nacional da Diversidade Linguística³ e dos Decretos Municipais de Cooficialização do Hunsrückisch⁴, fomentando uma didática do multilinguismo e o resgate da identidade cultural desses falantes.

3. O projeto GIHA

O objetivo geral da pesquisa que apresentamos aqui é, primeiramente, o de registrar sistematicamente, pela primeira vez, o grau inteligibilidade que falantes de Hunsrückisch possuem em relação ao alemão *standard*. Para tanto, buscamos dar conta dos seguintes objetivos/procedimentos específicos:

- 1) Analisar como falantes de Hunsrückisch se utilizam de suas competências linguísticas e como aplicam sua percepção sobre variação;
- 2) apresentar a teoria acerca dos temas “inteligibilidade” e “intercompreensão”, balizando conceitos que cercam esses fenômenos, como a questão das línguas próximas, do ensino de línguas terciárias de forma geral, do conceito de “língua-ponte”, “cognatos”, etc.;
- 3) estabelecer, através de estudos linguístico-etimológicos, os cognatos, as expressões transparentes e os não cognatos que serão utilizados, a fim de se poder responder à pergunta sobre o grau de inteligibilidade em todas essas categorias;
- 4) analisar a inteligibilidade percebida pelos falantes de Hunsrückisch do alemão *standard* através de um questionário que apresentará palavras em alemão *standard* e pedirá para que elas sejam traduzidas ou explicadas em Hunsrückisch ou português.

Ademais, como já mencionado, um objetivo geral mais secundário (não menos importante, secundário por ser um objetivo mais de médio prazo) é o de que os resultados desse registro sirvam como respaldo para o desenvolvimento de materiais e estratégias didáticas que visem ao uso do Hunsrückisch como língua-ponte para o ensino formal do alemão *standard* (cf. PUPP SPINASSÉ; KÄFER, 2017).

³ Documento disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7387.htm> – último acesso em 01 jun. 2019.

⁴ Como, por exemplo, a Lei Municipal 132/2010 de Antônio Carlos (SC), disponível em: <<https://www.antoniocarlos.sc.gov.br/legislacao/index/detalhes/codMapaltem/33804/codNorma/2987>> – último acesso em 01 jun. 2019.

Como língua minoritária, o Hunsrückisch possui, de maneira geral, um *status* negativo na sociedade, inclusive em meio aos seus falantes. Entretanto, partimos da hipótese de que o falante de Hunsrückisch consegue entender, sem muitos problemas, a língua alemã *standard*, que apresentaria, assim, um alto grau de inteligibilidade com o Hunsrückisch. Nesse sentido, a relevância do projeto se apresenta em dois âmbitos: no âmbito linguístico, ao buscar apresentar o estreito parentesco tipológico entre essas línguas, através de evidências linguísticas; e no âmbito social, ao mostrar que o Hunsrückisch é uma língua legítima como qualquer outra e ao apresentar a função de “língua-ponte” que o Hunsrückisch pode exercer para o alemão *standard*, fazendo com que a língua minoritária passe a ser vista perante o senso-comum como uma vantagem, fomentando, assim, o multi e o plurilinguismo.

Consideramos essa pesquisa relevante também por contribuir para a postulação de conceitos e definições sobre o tema, ainda não muito explorado em pesquisas no Brasil. A justificativa do projeto se dá, portanto, por entendermos a importância dos resultados que o mesmo trará, já que se trata de um tema de suma importância, de grande pertinência, e que está inserido em uma preocupação de nível internacional: o multilinguismo.

4. Coleta de dados

A primeira etapa de coleta de dados do projeto GIHA consistiu em uma consulta ao banco de dados do projeto ALMA-H (Atlas Linguístico-Contatual das Minorias Alemãs na Bacia do Prata: Hunsrückisch), coordenado pelo Prof. Dr. Cléo Vilson Altenhofen, da UFRGS, e pelo Prof. Dr. Harald Thun, da Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (CAU), Alemanha, e baseado no modelo teórico da dialetologia pluridimensional e contatual (THUN, 2005).⁵ O acervo desse projeto, que investiga o Hunsrückisch e seus contatos linguísticos a fim de registrá-los e catalogá-los em forma cartográfica, foi formado a partir de entrevistas sociolinguísticas com falantes de Hunsrückisch, as quais foram gravadas em áudio e transcritas nos chamados questionários, resultando em uma coleta ampla e rica em informações linguísticas e sociolinguísticas relativas ao Hunsrückisch e a seus falantes. As entrevistas foram realizadas com diversos informantes em 41 diferentes

⁵ Para mais dados sobre o projeto ALMA-H vide <www.ufrgs.br/projalma> – último acesso em 27 de maio de 2019.

localidades entre o Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso, Argentina e Paraguai.

O trabalho que realizamos com os dados do ALMA-H consistiu na leitura de trechos dos questionários e na oitiva de parte do material gravado, analisando-os. As entrevistas (e, conseqüentemente, os questionários) do projeto ALMA-H foram/são divididos em cinco partes (A- Informantes; B- Localidade; C- Língua; D- Leituras; e E- Temas para Conversas Livres). A parte C (Língua), por sua vez, que é a maior delas, é subdividida em três capítulos (1- Léxico, 2- Fonologia e 3- Gramática). Os dados analisados para a nossa pesquisa pertencem ao capítulo 3 (Gramática) da parte C (Língua). Esse capítulo levantava dados gramaticais através da produção controlada de frases pelos informantes. Havia três diferentes tarefas específicas para tal: passar frases do alemão *standard* para o Hunsrückisch; passar frases do português para o Hunsrückisch; e passar frases do português para o alemão *standard*. De todos os dados disponíveis em cada questionário, portanto, foram utilizados, para a nossa análise, apenas os itens coletados da tarefa 1 do capítulo 3 da parte C, na qual o/a pesquisador(a) lê frases em alemão *standard* (conhecidas como *Wenker-Sätze*) e os informantes traduzem-nas para o Hunsrückisch.

De um total de 43 frases propostas no questionário para essa tarefa, três foram suprimidas das entrevistas, de forma que 40 frases foram aplicadas no total nesse trecho das entrevistas. Como citado acima, elas foram aplicadas em diversas regiões onde houve imigração de língua alemã, mas, para nossa pesquisa, foram selecionadas apenas 12 localidades, numeradas pelo projeto ALMA-H de RS02 até RS13.⁶ Dentro de cada localidade, os informantes foram divididos pelo grau de educação formal: no grupo Cb, os informantes tinham dentre nenhum até 11 anos de escolaridade, enquanto no grupo Ca os informantes tinham mais de 11 anos de escolaridade. Esses grupos foram subdivididos por idade, sendo que os informantes da GI eram falantes de Hunsrückisch entre 18 e 35 anos, enquanto os da GII eram falantes com mais de 55 anos. Dessa forma, cada localidade foi subdividida em quatro grupos: CaGI, CaGII, CbGI e CbGII. Cada subgrupo era composto de duas e quatro pessoas, equilibrando-se entre homens e mulheres; porém, para alguns subgrupos, não foram encontrados

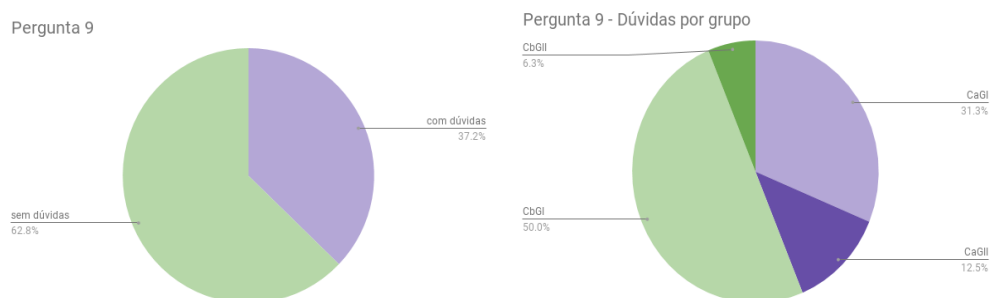
⁶ Para limitar o escopo da pesquisa, ativemo-nos a localidades que pertencem às chamadas “colônias velhas”, pois elas talvez tenham mais tradição na manutenção da língua minoritária local.

informantes. No total, contabilizando as 40 frases multiplicadas pelo número de informantes dos 12 pontos selecionadas, foram analisadas 1.680 frases.

A análise foi feita com base nas reações e comentários de entrevistadores e participantes. Palavras foram caracterizadas como “não entendidas” ou “de difícil compreensão” quando os informantes mostravam receio ou quando faziam questionamentos a respeito de significado, tendo os entrevistadores que explicar alguma coisa nesse sentido. Ou seja, não avaliamos o mérito da correção ou o “acerto” em termos de tradução, pois não necessariamente havia uma resposta certa. Por isso, foram selecionadas somente falhas apontadas pelos entrevistadores ou participantes.

Não citaremos todas as ocorrências, mas, a título de ilustração, trazemos como exemplo de análise as frases 9 (*Ich bin selber bei der Frau gewesen und habe es ihr gesagt. Und sie sagte, sie wolle es auch ihrer Tochter sagen*) e 42 (*Jetzt steht er gerade in der Tür und will in die Kirche*).

Gráficos 1 e 2: Percentuais de dúvidas surgidas na pergunta 9



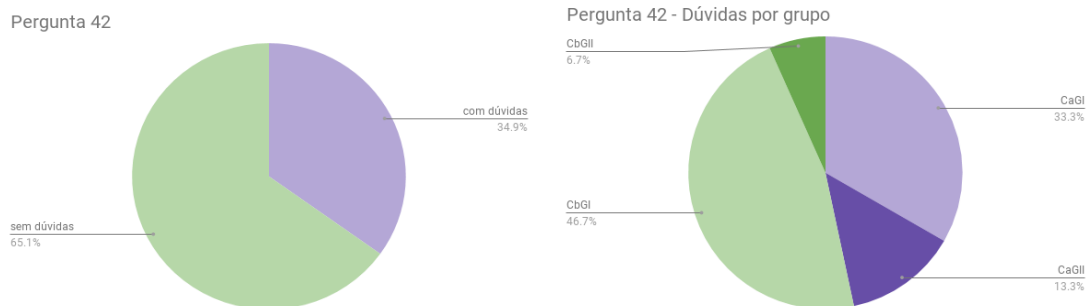
Fonte: elaborado pelas autoras

Quadro 1: Palavras-problema da pergunta 9 (*Ich bin selber bei der Frau gewesen und habe es ihr gesagt. Und sie sagte, sie wolle es auch ihrer Tochter sagen*)

palavras problema	reação falantes	acharam que era	repetida DE	esclarecida PT	esclarecida DE	solução final falante
Tochter	"Tochter é...?"/"não sei, não me lembro"/"que que é Tochter?"	médico/doutor/Schwester/vó/ge	x	x	x	Medsohn/Mede/Kind/Mädche/Mähre
sagt/sagte/gesagt				x		saht/gesaht
gewesen	"gewesen não sei que que é"	saber		x	x	gewehnt/gewehen/gewesst
ihr		hin		x		denne/dene/eihre

Fonte: elaborado pelas autoras

Gráficos 3 e 4: Percentuais de dúvidas surgidas na pergunta 42



Fonte: elaborado pelas autoras

Quadro 2: Palavras-problema da pergunta 42 (*Jetzt steht er gerade in der Tür und will in die Kirche*)

palavras problema	reação falantes	acharam que era	repetida DE	esclarecida PT	esclarecida DE	solução final falante
gerade	"was ist gerade?"	do lado	x	x	x	gerod/gerad/grad
Kirche	"Kerech oder Küche?"	Küche	x	x		Kerech/Kerch/Kerich/Kirich

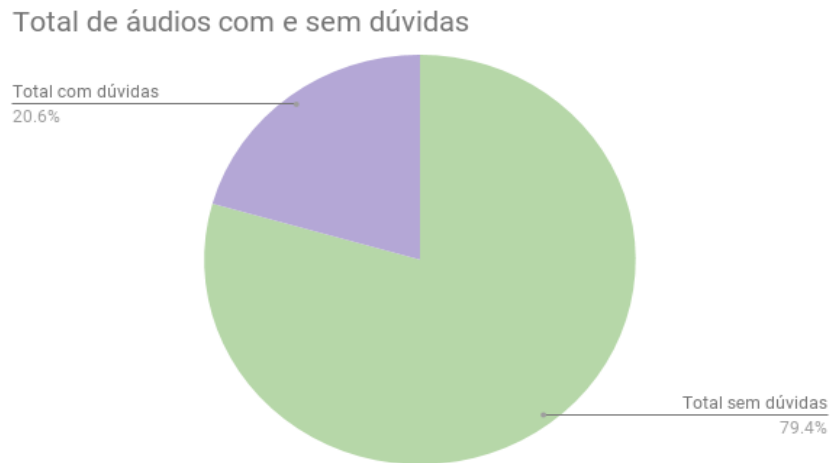
Fonte: elaborado pelas autoras

A análise desses dados preliminares do acervo do projeto ALMA-H foi primordialmente quantitativa, abrangendo, como já mencionado, as entrevistas de 12 pontos da rede do projeto (as assim chamadas colônias velhas). O objetivo era reconhecer quando a frase gerava alguma dificuldade ao informante, como dúvida no reconhecimento de dada palavra alemã ou dificuldade ao traduzi-la para o Hunsrückisch. Elas servem de "termômetro" para apoiarmos nossas hipóteses para a pesquisa de campo prevista no GIHA. No capítulo a seguir, apresentamos o resumo da análise quantitativa total das 40 frases.

5. Análise dos dados

Os dados coletados apontam que apenas 20,6% das 1.680 frases (ou seja, 346 frases) geraram qualquer dificuldade, o que parece sugerir que existe uma alta inteligibilidade entre o Hunsrückisch e o alemão *standard*.

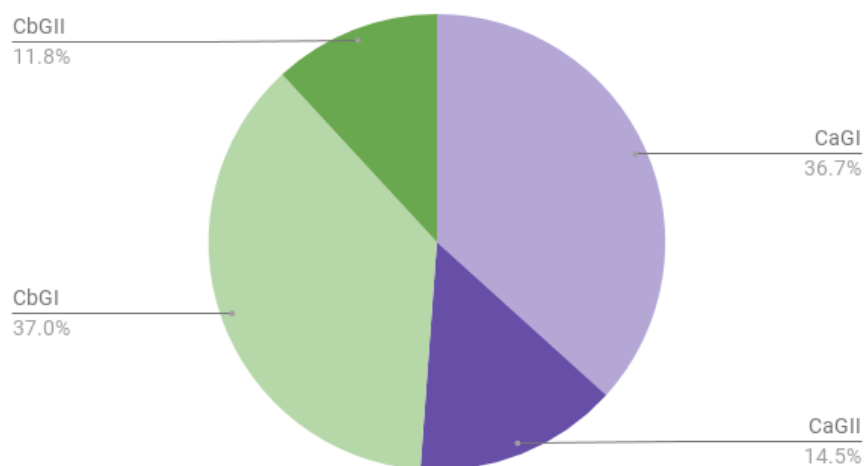
Gráficos 5: Percentual total de dúvidas surgidas em todos os áudios analisados



Fonte: elaborado pelas autoras

Se analisarmos esses resultados por grupos, as dúvidas se apresentaram em maior proporção nos grupos com falantes mais jovens, como pode ser visto no Gráfico 6, abaixo.

Gráfico 6: Total de dúvidas por grupos



Fonte: elaborado pelas autoras

Como podemos observar, foi encontrada uma maior facilidade de compreensão entre os grupos com pessoas mais velhas, sendo 73,7% das dúvidas encontradas nos grupos de jovens. Na geração mais velha, portanto, essa estatística de frases não

compreendidas, dentro do quadro geral de todas as frases analisadas, baixa para menos de 6%. Isso parece evidenciar o processo de distanciamento que ocorreu entre o Hunsrückisch e o alemão *standard*, que ocorre porque as línguas não estão mais em contato.

5.1. Distância Levenshtein

Para obter dados mais objetivos sobre a inteligibilidade entre as duas línguas, fizemos uma análise utilizando o cálculo da Distância Levenshtein (NERBONNE; HEERINGA, 2010; BEIJERING; GOOSKENS; HEERINGA, 2008). A Distância Levenshtein (DL) é uma forma de medir a semelhança entre duas palavras⁷ e é calculada conforme o número de caracteres que precisam ser alterados para uma palavra chegar à outra. Por exemplo, a DL entre “texto” e “texto” é 0, pois nenhum caractere é alterado entre elas. Entre as palavras “texto” e “testo”, a DL é 1, pois a única alteração foi de “x” para “s”. Já entre “texto” e “textual” é 3, pois um caractere foi modificado e outros dois foram adicionados. Ou seja, quanto menor a Distância Levenshtein, mais semelhantes/tipologicamente próximas são consideradas as palavras e, conseqüentemente, as variedades em questão.

A DL também considera adições e subtrações de caracteres no meio da palavra, como, por exemplo, entre “compreendido” e “compreendo”: ao invés de considerar os últimos três dígitos, o sufixo “-ido”, como sendo apagado e substituído por “-do”, o algoritmo considera como apagados apenas os dígitos “-id-”, sendo mantido o “-o”, de forma que a DL entre essas duas palavras é 2, e não 3.

Utilizando essa medida, apresentamos, a seguir, algumas palavras em alemão *standard* e as traduções sugeridas pelos falantes nativos de Hunsrückisch, com a DL entre elas. Para esse cálculo foi usada uma calculadora online⁸.

⁷ Atualmente, o Algoritmo de Levenshtein também é usado para medir a semelhança entre duas linhas de código de programação.

⁸ Disponível no site <<http://www.unit-conversion.info/texttools/levenshtein-distance/>> – último acesso em 27 de maio de 2019.

Tabela 1: Distância Levenshtein de palavras entre Hunsrückisch e alemão *standard*

Alemão <i>standard</i>	Nº de letras	Hunsrückisch	Nº de letras	Distância Levenshtein
Hättest	7	Häsht	5	4
Hättest	7	Härrest	7	2
Gekannt	7	Gekenen	7	3
Gekannt	7	Gekennt	7	1
Gekommen	8	Komm	4	4
Gekommen	8	Kommen	6	2
Gänsen	6	Gänsen	6	0
Gänsen	6	Gänse	5	1
Kirche	6	Kerech	6	3
Kirche	6	Kerch	5	2
Kirche	6	Kerich	6	3
Kirche	6	Kirich	6	2

Fonte: elaborada pelas autoras

A Distância Levenshtein parece uma forma prática e objetiva de se medir a distância entre duas línguas, porém, ela não necessariamente representa um resultado preciso no que diz respeito efetivamente à inteligibilidade. Como se vê na tabela acima, *Gänsen* possui DL 0. Ela é escrita da mesma forma tanto em alemão *standard* quanto em Hunsrückisch, mas, mesmo assim, apresentou diversas ocorrências de falta de compreensão. Isso revela que o cálculo da DL sozinho pode dar indícios da proximidade das línguas, mas não é a resposta para o grau de inteligibilidade que falantes dessas línguas terão da outra variedade, principalmente em modalidade oral. Por isso, uma análise qualitativa sempre deve ser aliada ao cálculo da DL.

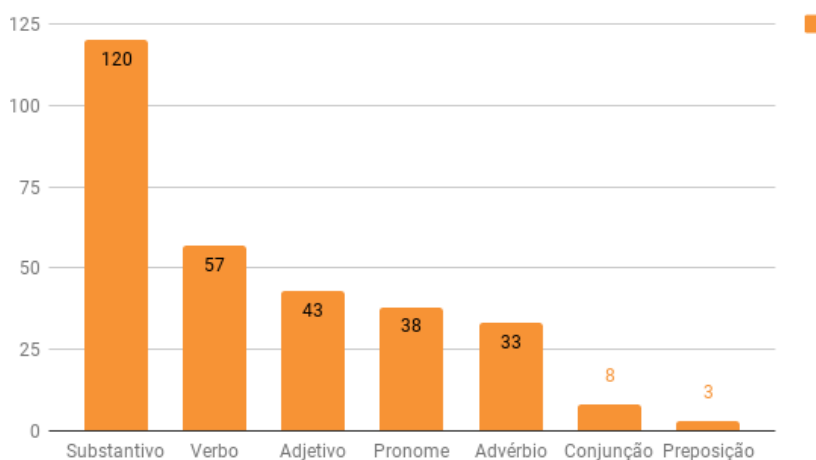
5.2. Classificação gramatical

Ao analisar os áudios, foi constatado que, dos 346 áudios que apresentaram problemas de compreensão, 60,9% (210 expressões) apresentaram somente uma palavra-problema; apenas 12,2% (42 expressões) apresentaram mais de uma ocorrência na mesma frase. Os outros 27% (93 expressões) que geraram ocorrências

não permitiram a identificação exata da palavra-problema (por exemplo, com o entrevistado dizendo “eu não entendi essa frase”).

Dessa forma, quando possível, a palavra-problema foi identificada e classificada. Por exemplo, na primeira frase aplicada com o grupo RS07 CaGI (*Im Winter fliegen die trockenen Blätter in der Luft herum*), os entrevistados repetiram diversas vezes as palavras *trockenen* e *herum*, até que o entrevistador explicou o significado. Então, essa frase apresenta duas ocorrências de palavra-problema, sendo uma delas um adjetivo e a outra um advérbio. Uma tabela foi criada com essas informações e, a partir dela, podemos ver que o maior número de ocorrências de palavras-problema foi na classe dos substantivos (com 120 ocorrências), enquanto os verbos ficaram com o segundo maior número de ocorrências (57 ocorrências). Os resultados podem ser observados no Gráfico 7, abaixo.

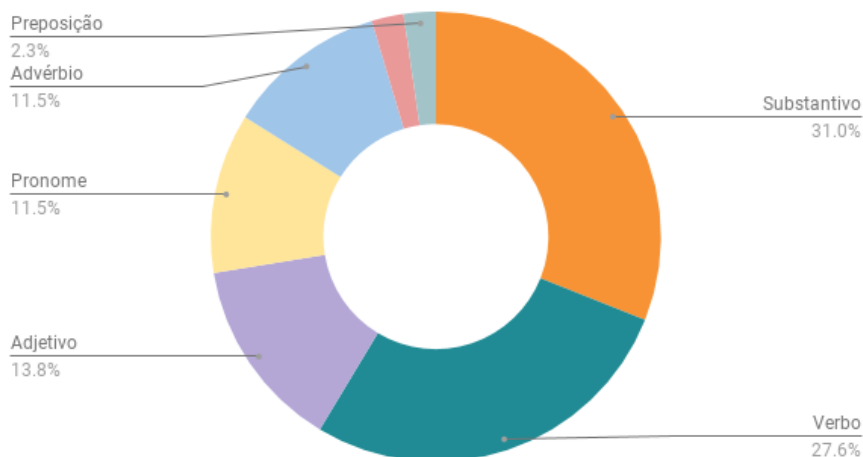
Gráfico 7: Ocorrências por classe gramatical



Fonte: Elaborado pelas autoras

No entanto, quando consideramos as ocorrências únicas, ou seja, sem contabilizar quantas vezes aquela mesma dificuldade apareceu, apenas listando a palavra que gerou a dificuldade uma vez na nossa estatística, o número de ocorrências de substantivos e de verbos fica muito mais próximo, com 27 e 24 ocorrências únicas, respectivamente. Isto é, de todas as palavras-problema, se contabilizadas uma única vez, 27 são substantivos e 24 são verbos. A porcentagem de ocorrências únicas pode ser vista no Gráfico 8, abaixo.

Gráfico 8: Ocorrências únicas por classe gramatical



Fonte: Elaborado pelas autoras

A partir dessa análise e dos resultados encontrados será elaborado o questionário para aplicação aos falantes de Hunsrückisch em uma pesquisa de campo na segunda etapa da pesquisa. Por exemplo, diferentemente de Kürschner (2008) e Kürschner; Gooskens (2011), com base nesses dados preliminares, abordaremos, além de substantivos, também verbos em nossa pesquisa, uma vez que a análise nos apontou também boa ocorrência de dados relevantes sobre a compreensão nessa categoria.

6. Próximas atividades e conclusão

A segunda parte da pesquisa, que será iniciada assim que o projeto for aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS, consiste na aplicação de testes de oitiva e resposta com falantes de Hunsrückisch. Esses testes estão sendo elaborados com base nos testes aplicados por Kürschner; Gooskens; van Bezooijen, (2008) e por Kürschner; Gooskens, (2011).

Esse levantamento empírico será feito com informantes de comunidades de fala de Hunsrückisch, observando os critérios metodológicos da dialetologia pluridimensional e relacional (THUN, 2005), ou seja, abarcando tanto informantes mais jovens quanto mais velhos, com mais e com menos escolaridade, de ambos os sexos. Escolheremos os informantes de acordo com a rede de pontos do projeto ALMA-H, sendo eles de pelo menos duas localidades da assim chamada área “Tipo *Deutsch*” e de pelo menos duas localidades da grande área de fala de Hunsrückisch “Tipo *Deutsch*” (cf. MEYER, 2009).

Os dados serão obtidos através de traduções espontâneas (do alemão *standard* para o Hunsrückisch ou para o português) de palavras, disponibilizadas através de áudio, que virão ou de forma isolada ou dentro de uma frase contextualizada. O procedimento metodológico de ida a campo também seguirá os critérios adotados no projeto ALMA-H: dois entrevistadores irão até as localidades selecionadas, onde os informantes serão esclarecidos sobre a pesquisa e receberão o TCLE, assinando-o ou não, de acordo com sua disposição para tal. Uma vez optando por participar da pesquisa, iniciar-se-ão as tarefas de compreensão, que consistem em ouvir gravações de áudio através de aparelho apropriado e fones de ouvido e fornecer as traduções espontâneas em voz alta. Essas traduções serão gravadas em áudio e serão feitas anotações sobre as reações dos informantes em diários de pesquisa.

As palavras que comporão o *corpus* da pesquisa empírica, de diferentes categorias (cf. PUPP SPINASSÉ, 2017), serão selecionadas a partir dos dados já analisados anteriormente, acrescidos de outros itens presentes nos questionários do ALMA-H que não tenham aparecido em nossa análise anterior. Serão selecionadas para as tarefas de compreensão:

- palavras cognatas transparentes (como *Mund, Zähne, Grippe*);
- palavras cognatas que apontem divergência de significado (como *Unterricht, Luftschiff*);
- palavras não cognatas que podem ser entendidas dentro de um contexto (como *Schnuller, Turnhose, streiten, buschen*);
- compostos não cognatos que, mesmo como palavra isolada, são transparentes e podem ser entendidas (como *Käsefuß, Spießbraten, Kleiderbügel*).⁹

Os dados serão, posteriormente, avaliados e medidos de acordo com o algoritmo de Levenshtein (NERBONNE; HEERINGA, 2010; BEIJERING; GOOSKENS; HEERINGA, 2008), para se determinar o grau de inteligibilidade, avaliando se os resultados são igualmente altos para as categorias elencadas ou se há disparidade entre elas. A análise, contudo, também será quantitativa nessa nova etapa: buscaremos descrever fenômenos e reproduzir os comentários metalinguísticos que os participantes

⁹ Cf. PUPP SPINASSÉ, 2017

trouxeram, para analisar as competências linguísticas das quais lançam mão e como percebem a questão da variação linguística.

Os resultados obtidos com o teste de oitiva e resposta com falantes de Hunsrückisch serão mais precisos dos que os obtidos até agora, pois será feito com o objetivo específico de observar a inteligibilidade entre o Hunsrückisch e o alemão *standard*. Com esse resultado, esperamos contribuir para que o prestígio do Hunsrückisch aumente, assim como o seu uso como língua-ponte para o alemão *standard*.

REFERÊNCIAS

- ALTENHOFEN, Cléo Vilson. *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul: ein Beitrag zur Beschreibung einer deutschbrasilianischen Dialektvarietät im Kontakt mit dem Portugiesischen*. Stuttgart: Steiner, 1996.
- ALVAREZ, Maria Luisa Ortiz. A lingua(gem) nossa de cada dia: o componente fraseológico no ensino de línguas próximas (ELE e PLE). In: *Anais do I Simpósio Internacional de Língua Espanhola*. São Paulo: Instituto Cervantes, 2009.
- BASSLER, Harald; SPIERKERMANN, Helmut. Dialekt und Standardsprache im DaF-Unterricht. Wie Schüler urteilen – wie Lehrer urteilen. In: *Linguistik online*, v. 2, n. 2, 2001.
- BEIJERING, Karen; GOOSKENS, Charlotte; HEERINGA, Wilbert. Predicting intelligibility and perceived linguistic distance by means of the Levenshtein algorithm. In: *Linguistics in the Netherlands*, 2008, p. 13-24.
- BERTHELE, Raphael et al. Zu den Grenzen des EuroCom-Konzeptes für EuroComGerm – Zwischenfazit. In: OHNHEISER, Ingeborg; PÖCKL, Wolfgang; SANDRINI, Peter (Org.): *Translation – Sprachvariation – Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a. Main: 2011. p. 483-498.
- BUHOFFER, Annelies Häcki; BURGER, Harald. *Wie deutschschweizer Kinder Hochdeutsch lernen*. Stuttgart: Steiner, 1998.
- CARULLO, Ana María; TORRE, María Luisa. InterRom: un dispositivo didáctico para la intercomprensión en lenguas romances. In: *Synergies Chili* 5, 2009, 71-89.
- CASAD, E. Analyses of intelligibility/Verständlichkeitsanalyse. In: AMMON, Ulrich; DITTMAR, Norbert; MATTHEIER, Klaus J.; TRUDGILL, Peter (Org.). *An international handbook of the science of language and society*. Berlin; New York: de Gruyter, 2005. p. 1261–1272.
- CASTAGNE, Eric. Comment accéder à l'intercompréhension européenne: quelques pistes inspirées de l'expérience EUROM4. In: MÜLLER-LANCÉ, J.; RIEHL, C. M. (Org.) *Ein Kopf – viele Sprachen: Koexistenz, Interaktion und Vermittlung / Une tête-plusieurs langues: coexistence, interaction et enseignement* (Editiones EuroCom, Vol. 9). Aachen: Shaker Verlag, 2002. p. 99-107.
- _____. Systémiques, hiérarchisations et autonomisations: vers une dynamique évolutive et adaptative. In: DOYÉ, P.; MEISSNER, F.-J. (Org.) *Lernerautonomie durch Interkomprehension. Projekte und Perspektiven*. Tübingen: Narr, 2010. p.11-28.

CASTANHEIRA, Fábio. *Ensino-aprendizagem de língua estrangeira: desafios na aquisição de língua espanhola por alunos brasileiros*. Monografia de Especialização. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2007.

DELSING, Lars-Olof; LUNDIN-ÅKESSON, Katarina. Håller språket ihop Norden? In: *forskningsrapport om ungdomars förståelse av danska, svenska och norska*. Copenhagen: Nordiska ministerrådet, 2005. p. 573.

FIALHO, Vanessa Ribas. *Proximidade entre línguas: algumas considerações sobre a aquisição do espanhol por falantes nativos de português brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas, 2005.

GOOSKENS, Charlotte. Linguistic and extra-linguistic predictors of Inter-Scandinavian intelligibility. In: van de WEIJER, Jeroen; LOS, Bettelou (Org.). *Linguistics in the Netherlands 23*. Amsterdam: John Benjamins, 2006, p. 101-113.

_____. The contribution of linguistic factors to the intelligibility of closely related languages. In: *Journal of Multilingual and multicultural development*, 28/6, 2007, p. 445-467.

_____. Methods for measuring intelligibility of closely related language varieties. In: BAYLEY, Robert; CAMERON, Richard; LUCAS, Ceil (Ed.) *Handbook of sociolinguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 195-214.

GRANNIER, Daniele Marcelle; CARVALHO, Ezamária Araújo. Pontos Críticos no Ensino de Português a Falantes de Espanhol: da observação do erro ao material didático. In: *Anais do IV Congresso da SIPL*. Rio de Janeiro: SIPL, 2001.

HUFEISEN, Britta. *Mehrsprachigkeitskonzept – Tertiärsprachen – Deutsch nach Englisch*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2003. Disponível em: <<http://archive.ecml.at/documents/pub112g2003.pdf>>.

HUFEISEN, Britta; MARX, Nicole (Org.). *EuroComGerm – Die sieben Siebe: Germanische Sprachen lesen lernen*. Aachen: Shaker, 2007.

KÜRSCHNER, Sebastian. Strategies in the recognition of Dutch words by Germans. In: GOOSKENS, Charlotte; van BEZOOIJEN, Renée (Org.) *Phonetics in Europe. Perception and production*. Frankfurt: Peter Lang, 2013, p. 159-179.

_____. Von flacher Flagge und matter Macht: Verstehen niederländischer und schwedischer Kognaten durch Deutschsprachige. In: BERGMANN, Pia; BIRKNER, Karin; GILLES, Peter; SPIEKERMANN, Helmut; STRECK, Tobias (Org.) *Sprache im Gebrauch: räumlich, zeitlich, interaktional. Festschrift für Peter Auer*. Heidelberg: Winter, 2014, p. 35-53.

KÜRSCHNER, Sebastian; GOOSKENS, Charlotte; van BEZOOIJEN, Renée: Linguistic determinants of the intelligibility of Swedish words among Danes. In: *International Journal of Humanities and Arts Computing* 2 (1-2), 2008, 83-100.

KÜRSCHNER, Sebastian; GOOSKENS, Charlotte. Verstehen nah verwandter Varietäten über Staatsgrenzen hinweg. In: GLASER, Elvira; SCHMIDT, Jürgen E.; FREY, Natascha (Org.) *Dynamik des Dialekts – Wandel und Variation*. Akten des 3. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD). Stuttgart: Steiner, 2011, p. 159-184.

LÓPEZ BARRIOS, Mario. Descubriendo un mundo de similitudes y diferencias: intercomprensión en lenguas germánicas para hispanohablantes. In: *Lingüística en el Aula* 10, 2011, 9-20.

MEISSNER, F.-J.; CAPUCHO, F.; DEGACHE, C.; MARTINS, A.; SPITA, D.; TOST, M. (Org.) *Intercomprehension: Learning, teaching, research / Apprentissage, enseignement, recherche / Lernen, Lehren, Forschung*. Tübingen: Narr Verlag, 2011.

MEYER, Martina. *Deutsch ou Deutsch?* Macroanálise pluridimensional da variação do hunsrückisch rio-grandense em contato com o português. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

NERBONNE, John; HEERINGA, Wilbert. Measuring Dialect Differences. In: SCHMIDT, Jürgen E.; AUER, Peter (Ed.) *Language and Space: Theories and Methods in series Handbooks of Linguistics and Communication Science*. Berlin: Mouton De Gruyter, 2010, p. 550-567.

OLMSTED, David L. Achumawi-Atsugewi Non-reciprocal Intelligibility. In: *IJAL* 20, 1954, p. 181-184.

PUPP SPINASSÉ, Karen. Die Sprachattitüde im DaF-Unterricht in bilingualen Kontexten: Ergebnisse und Überlegungen aus einer angewand-linguistischen Forschung. In: *Anais do XII Congresso Latinoamericano de Estudos Germanísticos*. Havana; Leipzig: ALEG, 2006. 12p.

_____. O Ensino de línguas em contextos multilíngues. In: MELLO, H.; ALTENHOFEN, C. V.; RASO, T. (Org.) *Os Contatos linguísticos no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 423-443.

_____. Fazendo política linguística em sala de aula: ações didático-pedagógicas pela manutenção da língua minoritária Hunsrückisch. In: *Revista Virtual de Estudos da Linguagem - ReVEL*, v. 14, n. 26, 2016. p. 103-119.

_____. Contribuição do português para a constituição lexical do Hunsrückisch em situação de contato linguístico. *Revista Linguística*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 13, 2017. p. 94-109.

PUPP SPINASSÉ, Karen; KÄFER, Maria Lidiani. A conscientização linguística e a didática do multilinguismo em contextos de contato português-Hunsrückisch. In: *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 22, n. 42, 2017. p. 393-415,

SÁ, Maria Helena Araújo e. A Intercompreensão em Didática de Línguas: modulações em torno de uma abordagem interacional. In: *LINGVARVM ARENA*, v. 4, p. 79 – 106, 2013.

SCHMITT, Ernst H. *Interdialektale Verstehbarkeit. Eine Untersuchung im Rhein- und Moselfränkischen*. Stuttgart: Steiner, 1997.

STEGMANN, Tilbert D.; KLEIN, Horst G. *EuroComRom. Die sieben Sieben. Romanische Sprachen sofort lesen können*. Aachen: Shaker Verlag, 1999.

STUDER, Thomas. Dialekt im DaF-Unterricht? Ja, aber... In: *Linguistik Online*. v.10, n. 1, 2002.

THUN, Harald. A dialetologia pluridimensional no Rio da Prata. In: ZILLES, Ana Maria S. (Org.) *Estudos de Variação Lingüística no Brasil e no Cone Sul*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

ZIEGLER, Arne. *Deutsche Sprache in Brasilien: Untersuchungen zum Sprachwandel und zum Sprachgebrauch der deutschstämmigen Brasilianer in Rio Grande do Sul*. Essen: Die Blaue Eule, 1996.

Intersecções de letramento literário em língua materna e língua estrangeira

Fernanda Boarin Boechat¹
Catarina Portinho-Naviack²

Resumo: A arte tem lugar fundamental para pensarmos cultura e sociedade. Assim, a literatura é tratada aqui como discurso social que pode ser debatido. Discutiremos o ensino de Literatura em LE em diálogo com práticas de Letramento literário em Língua Materna (LM). Para tanto, abandona-se a abordagem centrada na competência linguística do aluno em LE. Inicia-se pela ativação/construção de um repertório prévio em LM, que será base para a leitura em LE. Dessa forma, é possível preservar a potencialidade da leitura de literatura, entendida como *medium* de construção de um universo histórico-cultural e posicionamento crítico do sujeito. Como exemplo, apresentaremos uma proposta de aproximação pedagógica e intercultural com romances do gênero discursivo *Bildungsroman*.

Palavras-chave: letramento literário; aproximação pedagógica e intercultural; *Bildungsroman*.

Abstract: Art is a fundamental tool to think culture and society. In this article, Literature is understood as a social discourse, which therefore can be debated. This vision is particularly important when we talk about teaching Literature in Foreign Language (FL), considering that diverse contexts of a language might be added at the interpretative process. Here, the teaching of literature in FL is discussed in relation to practices of literary literacy in Native Language (NL). For this purpose, the approach of studies which are focused on the student's language ability in FL are left behind. Instead, this article suggests a different approach, initiated by activation/construction of a previous repertory in a NL, which will offer support for the reading in foreign language. Thereby it is possible to preserve the potentially of literature's reading, that is understood in this article as a *medium* of construction of a historical-cultural universe and someone's critical position. As an example, we present a proposal of pedagogical and intercultural approximation with novels of discursive gender *Bildungsroman*.

KEYWORDS: literary literacy, pedagogical and intercultural approximation, *Bildungsroman*.

1 Letramentos literários

Para que tratemos do conceito de letramento literário de forma mais completa – em Língua Materna e em Língua Estrangeira, também em diálogo com o ensino de Literatura –, entendemos ser relevante discorrermos primeiramente sobre como compreendemos a produção literária existente. Para tanto, retomaremos a discussão no âmbito da Teoria da Literatura em torno da especificidade do texto literário. Teremos

¹ Doutora em Letras e professora substituta de Língua Portuguesa no Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

² Mestre em Letras e professora assistente de Metodologia e Prática de Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas - Anglo-germânicas da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

como horizonte a ideia de fruição e de ação em vista do processo de leitura, portanto, da recepção do texto pelo leitor.

Quando nos detemos à discussão sobre a natureza da Literatura faz-se necessário considerar o amplo debate que envolve a dicotomia realidade/ficção³. Desde a consolidação da Teoria da Literatura no século XX, diferentes correntes intelectuais ora tenderam a considerar o texto literário como mera ficção, distanciando-o de possíveis relações com a dimensão extraliterária, a exemplo dos estudos formalistas, ora aproximando-o de configurações sociais, como fizeram correntes teóricas marxistas. Tais abordagens, a nosso ver, dificultam as investigações que intencionam pensar a literatura como um discurso social, ainda que ficcional, e por meio do qual, graças à sua especificidade, impulsione debates de ordem diversa no contexto de recepção.

Nesse sentido, compreendemos que só seja possível tratar da referida potencialidade de inserção discursiva da literatura no espaço social das relações humanas, se nos distanciamos do referido pólo de oposição. Para tanto, dialogaremos de forma breve com os desenvolvimentos do teórico da literatura alemão Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário* (1996), mais precisamente com o que ele chamou de relação tríplice: real, fictício e imaginário.

Em seus estudos posteriores à Estética da Recepção, quando desenvolveu pesquisas na Escola de Constança junto a Hans Robert Jauss, Iser passa a se interessar pela dimensão comunicativa da literatura, já que tem como insuficiente a definição que se contenta com a ideia de que elementos da realidade alimentam a ficção e/ou que a ficção alimenta a realidade. Assim, Iser propõe a relação tríplice real, fictício e imaginário, que correspondem, respectivamente, ao mundo extratextual, a um ato revestido de intencionalidade e a algo difuso, ou um funcionamento. A operação dessa relação evidencia o que ele chama de fictício do ficcional, que apesar de irrealizar a dimensão do real, é capaz de realizar um imaginário que, por sua vez, impulsiona efeitos na dimensão extraliterária a partir da leitura do texto. Nas palavras de Iser:

³ A discussão que trata da natureza do texto literário a partir do Renascimento tem como centro o conceito de mimesis aristotélico, associado também ao estatuto do poeta feito por Platão em *A República*. Sobre as considerações dos referidos filósofos ver: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. Também o livro III e X de *A República*. Cf. PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].

[o] ato de fingir, como irrealização do real e realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca representam a condição para a reformulação do mundo formulado, possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e permitem que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 1996, p. 15-16).

A partir da fruição do texto no processo de leitura, seria possível identificar como se dá essa dimensão comunicativa que interessa a Iser e também certa potencialidade de inserção desse discurso no espaço extraliterário. Ultrapassa-se, dessa forma, a mera fruição e considera-se os efeitos decorrentes da leitura. Assim, por meio da recepção da obra, o fictício do ficcional, impulsionado pelos efeitos do imaginário, configuraria uma realidade de ficção capaz de agir no real.

É interessante notar que mesmo a ideia de função (social, política, entre outras) do texto literário também pode ser a partir daí problematizada, senão tomada como uma perspectiva reducionista da potencialidade do texto ficcional. Identificar, nesse sentido, a produção literária e seu papel (positivo ou negativo, legítimo ou condenável) nos processos de formação dos Estado-nação, por exemplo, e então destacar sua contribuição para a construção de um imaginário que pode ser compartilhado pelos sujeitos que integram uma determinada comunidade⁴, não é o mesmo que reduzir a literatura apenas a um instrumento com fins pragmáticos. Ainda que seja possível defendê-los, pensar em efeitos do texto literário a partir da recepção, ainda em diálogo com a tríplice aliança de Iser, é também identificar certa falta de previsibilidade de resultados desses efeitos. Logo, segundo nosso entendimento, defender que a literatura cumpre apenas uma função social é reduzir sua potencialidade enquanto objeto artístico.

Sobre o potencial do texto literário, temos o fragmento a seguir da obra *Letramento literário: teoria e prática* (2017) de Rildo Cosson:

No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção (COSSON, 2017, p. 17).

⁴ Sobre a formação dos Estados-nação, destacamos as pesquisas de Benedict Anderson em *Comunidade Imaginadas* (2008).

O entendimento que considera efeitos a partir da recepção do texto literário, em diálogo com Wolfgang Iser, e que toma a literatura como um discurso⁵, a nosso ver, só se sustenta quando se considera a materialidade desse discurso, ou seja, sua dimensão linguística. A literatura se constitui por meio da linguagem natural e se dá sob dinâmicas que problematizam os usos dessa linguagem natural, entendida aqui com um *medium*⁶, ou seja, um meio que não só faz as vezes de instrumento, mas também de ambiente, seja na comunicação cotidiana ou na realidade de ficção. Em outras palavras – segundo a perspectiva que considera a Reviravolta Linguística levada às últimas consequências pela Pragmática Transcendental –, a língua natural também na obra é ambiente em que se evidenciam formas de vida e, portanto, aspectos sociais, políticos, históricos, entre outros. Nesse sentido, quando nos detemos à análise de obras literárias, e também à sua recepção não especializada, é preciso observar que se lida com a concretização e a representação de dinâmicas discursivas, ao mesmo tempo em que a obra potencialmente pode participar de outros discursos (extra)textuais.

A nosso ver, é também nesse sentido que o crítico brasileiro Antonio Candido argumenta no ensaio “O direito à literatura”, escrito em 1988, quando ele trata da noção de direito à literatura ligada à ideia de construção:

[t]oda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*. [...] o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. [...] a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental (CANDIDO, 2004, p. 177).

⁵ Aproximamo-nos aqui da ideia de discurso (*Diskurs*) do filósofo alemão Jürgen Habermas, ou seja, um tipo determinado de ação comunicativa em que os participantes estão interessados em fundamentar pretensões de validade em suas falas. Assim, para que se determine se as sentenças são verdadeiras ou falsas, faz-se necessário o julgamento dos outros. Em outras palavras, o grande mérito da teoria discursiva de Habermas é vincular a questão da intersubjetividade à questão da verdade. A unidade intersubjetiva se dá através de uma compreensão recíproca, de acordo recíproco. Cf. OLIVEIRA, Manfredo. A. de. *Reviravolta linguístico-pragmática na Filosofia contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 306-310.

⁶ *Medium* aqui segundo o filósofo alemão Karl Otto-Apel (2000). Trata-se da linguagem não somente como meio no sentido de instrumento de mediação, mas como ambiente onde se dão relações interpessoais. Compreende-se a linguagem como condição de possibilidade e também como forma de vida.

Compreendemos, em diálogo com o fragmento citado, que a literatura como voz discursiva – considerada sua dimensão linguística segundo exposto – é capaz de influenciar em última instância e de modo muito específico construções individuais e sociais. Assim, estaria justamente aí a ideia de “direito à literatura” de que fala Candido: trata-se não somente do direito ao acesso a um bem cultural específico, proporcionado por uma biblioteca, por exemplo, mas do direito ao acesso a um discurso que se dá por meio da leitura de literatura.

O argumento a seguir da antropóloga francesa Michèle Petit, na obra *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público* (2003), parece-nos ir ao encontro das considerações destacadas do crítico brasileiro:

[c]ada um de nós tem direitos culturais: o direito ao saber, mas também o direito ao imaginário, o direito de se apropriar dos bens culturais que contribuem, em todas as idades da vida, à construção ou à descoberta de si mesmo, à abertura para o outro, ao exercício da fantasia, sem a qual não há pensamento, à elaboração do espaço crítico (PETIT, 2003, p. 23).

A ideia de “elaboração do espaço crítico” de Petit leva-nos à compreensão de que há na literatura certa teoria latente, ou ainda um poder teorizador impulsionado pelos efeitos do imaginário⁷. Ainda nesse sentido, portanto, é possível defender a presença de certo saber gerado ou configurado no e/ou pelo texto literário. A esse respeito, cabe mencionarmos o conceito *ÜberLebenswissen* do romanista alemão Ottmar Ette, com dupla possibilidade de entendimento em língua portuguesa: “saber sobreviver” e “saber sobre a vida”⁸. O referido conceito de Ette, ademais, leva em consideração tanto o sentido físico quanto narratológico, uma vez que também temos que sobreviver ao texto para que ele nos proporcione saberes sobre a vida.

A literatura, nesse sentido, ultrapassa a lógica argumentativa restrita ao texto, e a potencialidade de inserção desse discurso no espaço extraliterário ou na dimensão do “real” de Iser vem novamente à tona. Segundo Ette (2005, p. 231),

[vida e literatura] se referem do modo mais estreito uma sobre a outra; desencadeando medos, a literatura poderia – como no conto

⁷ Luis Alberto Brandão, em *Grafias da Identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional* (2005), discute essa dimensão do texto literário quando apresenta o horizonte teórico de sua pesquisa na referida obra.

⁸ Todas as traduções de conceitos e fragmentos da obra de Ottmar Ette foram feitas por Fernanda Boarin Boechat.

“Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges – invadir diretamente a vida e modificá-la.⁹

Quando nos voltamos ao contexto de ensino de Literatura em língua materna, à disciplina instituída na Educação Básica, vale apresentarmos algumas ponderações. Podemos considerar que o texto literário, a partir do entendimento exposto, é produto e definidor do humano. Ou seja, é objeto da literatura “a própria condição humana, aquele que lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2009, p. 92-93). Trata-se, logo, de ressaltar a dimensão humanística presente no texto literário, certo caráter formativo, que deve, inclusive, justificar a presença da disciplina no currículo obrigatório da Educação Básica, período em que os esforços da escola se voltam à formação do sujeito social¹⁰.

Por outro lado, não parece ser essa a dimensão que se preserva como horizonte dos processos de ensino-aprendizagem do currículo obrigatório, ao menos no contexto brasileiro. É comum que, durante o período escolar, o conteúdo das aulas e dos materiais didáticos utilizados tratem a literatura muito mais como um meio, no sentido de instrumento. A presença da História da Literatura, em muitas situações do ensino, ocupa lugar central e uma matriz de perguntas acompanha o texto a ser lido, o que já prevê respostas corretas que devem ser dadas pelos alunos. Além disso, os textos literários, por vezes, servem também de instrumento para se tratar de aspectos linguísticos, como características da norma culta e variações linguísticas, ou mesmo para ampliar o vocabulário do aluno.

O texto literário, nesse sentido, permanece no vaivém de oposições: ora tratado como objeto em si mesmo, alvo de meras análises formais e no campo exclusivo da ficção, ora em diálogo com teorias sociais e políticas de diversas ordens, mesmo como objeto a comprovar teses e interpretações previamente dadas, muitas vezes em diálogo com análises canonizadas e características das chamadas escolas literárias.

⁹ “Literatur und Leben lassen sich nicht voneinander trennen, sind aufs Engste so aufeinander bezogen, dass sie Ängste auslösen, die Literatur könnte – wie in Jorge Luis Borges’ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – unmittelbar ins Leben eindringen und dieses verändern.”

¹⁰ O ensino de Literatura sob essa perspectiva corresponde, no caso do Brasil, ao que o Artigo 205 da Constituição Federal prevê. Assim, a educação escolar deve se voltar a três pontos fundamentais: o pleno desenvolvimento da pessoa, o exercício da cidadania e a qualificação para o trabalho. Cf. BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília: Senado Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em 27 out. 2018.

As referidas abordagens de ensino, presentes em diversos planos de aula da disciplina de Literatura na Educação Básica, porém, não dizem respeito somente ao meio escolar, mas indicam para práticas de pesquisa e ensino no âmbito dos Estudos Literários no Ensino Superior, basta considerar que os professores de Literatura na Educação Básica receberam sua formação nesse contexto.

Mesmo que não nos concentremos aqui nos conteúdos ministrados e à pesquisa no Ensino Superior, cabe considerar que, quando se trata do ensino de Literatura na Educação Básica, conceitos e técnicas de análise no âmbito dos Estudos Literários não devem ocupar lugar central, já que não se trata da formação de especialistas em literatura, mas sim da formação de sujeitos para viverem em sociedade. A esse respeito, discorre Tvetan Todorov em *Literatura em perigo*:

O professor do ensino médio fica encarregado de uma das mais árduas tarefas: interiorizar o que aprendeu na universidade, mas, em vez de ensiná-lo, fazer com que esses conceitos e técnicas se transformem numa ferramenta invisível. Isso não seria pedir a esse professor um esforço excessivo [...]? (TODOROV, 2009, p. 41)

O “esforço excessivo” de que fala Todorov talvez precise ser ainda maior quando nos detemos ao ensino de Literatura em Língua Estrangeira, já que o processo de ensino-aprendizagem do idioma recebe maior atenção, seja em níveis iniciantes até os níveis mais avançados. Assim, a instrumentalização do texto literário a fim de se trabalhar tópicos específicos, como regras gramaticais e vocabulário, é ainda mais recorrente. Vale mencionar, além disso, como o cânone, construído e difundido pela crítica especializada, e disciplinas como a História da Literatura também são centrais nesse contexto e influenciam diretamente homogeneizações culturais e estereótipos difundidos no ensino de Língua Estrangeira.

Segundo estratégias de ensino instrumentalistas, seja em Língua Materna (LM) ou em Língua Estrangeira (LE), a dimensão humanística em literatura e a potencialidade de inserção da obra como discurso social por meio do processo de leitura parecem perder força. Como alternativa que retoma no ensino de Literatura a referida dimensão humanística da obra literária, temos as práticas de letramento literário.

Sobre a referida proposta, vale destacar como central a recepção individual do texto literário que deve ser depois compartilhada, de modo que se construa a partir daí uma comunidade ativa de leitores. A experiência estética, portanto, torna-se uma

prática social, que deve configurar um saber coletivo a partir da obra, evidenciando também a leitura como um concerto de vozes.

Devemos considerar, nesse sentido, que o texto literário é produto de uma comunidade discursiva que, por meio do trabalho do escritor, também sujeito social, fala dessa comunidade e para essa comunidade, configurando em sua materialidade uma teia de vozes que pode ser ativada pelo leitor no processo de leitura e que é capaz de desencadear relações diversas. Sobre a “dialogicidade” presente na materialidade linguística da obra literária, conceito do filósofo russo Mikhail Bakhtin, destacamos a seguinte passagem:

[o] artista-prosador edifica esse multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo. Mas como dissemos, qualquer discurso da prosa extra-artística – de costumes, retórica, da ciência – não pode deixar de se orientar para o “já dito”, para o “conhecido”, para a “opinião pública” etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. [...] O discurso nasce no diálogo com sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica. (BAKHTIN, 2004, p. 88-89)

O desencadeamento dessas relações dialógicas e sociais, porém, se dá por um processo que passa pela experiência individual do leitor, o qual possui certa liberdade e tem a oportunidade de desfrutar da fruição e dos efeitos a partir da mesma. Se consideramos uma leitura orientada por uma matriz de perguntas, por exemplo, ou por um direcionamento em prol de uma interpretação específica, teremos tolhida essa dimensão humanística que mencionamos anteriormente, assim como a possibilidade de que se consolide a formação de um leitor.

A esse respeito, é preciso considerar o papel fundamental do professor, que agora deve assumir muito mais o lugar de um mediador de leitura. Nesse processo, mediar é algo como fomentar a comunicação do texto com o leitor, privilegiando a interação entre o texto e o aluno a partir do compartilhamento das leituras individuais. É nesse momento que o professor/mediador tem como tarefa fazer dos conceitos e técnicas aprendidos em sua formação superior parecerem uma ferramenta invisível aos

olhos de seus alunos, privilegiando e valorizando as impressões dos mesmos, auxiliando-os na organização de suas conclusões, de modo que a estratégia de leitura se configure um meio e não um fim em si mesma.

O objetivo final de uma prática de letramento, portanto, é a formação do leitor de literatura que deve se sentir parte ativa de uma comunidade de leitores. A atividade de letramento literário, nesse sentido, cumpre sua tarefa mais ampla. No âmbito de uma disciplina obrigatória, em vista da Educação Básica em língua materna, recupera-se a tarefa formadora, além de se promover a formação do leitor e do indivíduo social. Como menciona Cosson,

[a] leitura literária [...] é algo tão fugidio e frágil que qualquer tentativa de aprisioná-la em testes ou notas terminará por afastar o leitor do texto. Desse modo, cabe ao professor aceitar como válidas as impressões de leitura dos alunos, sem maiores questionamentos, porque elas são o único produto legítimo do sentimento inefável que une a obra e o leitor. [...] que o professor tome a literatura como uma experiência e não como um conteúdo a ser avaliado (COSSON, 2016, p. 113).

É preciso considerar, ainda nos aproximando dos apontamentos de Cosson (2016, p. 46), que a prática de letramento literário tem como sustentação “a própria força da literatura, sua capacidade de nos ajudar a dizer o mundo e a nos dizer a nós mesmos”. Esse processo, contudo, dialoga diretamente com nosso conhecimento prévio de mundo, com nossas experiências anteriores à leitura, que são, inclusive, acionadas quando lemos. Nesse sentido, é preciso considerar três momentos do referido processo: a codificação, a compreensão e a interpretação do texto.

Os referidos estágios da leitura diferem em LM e LE, mesmo quando consideramos alunos que estão iniciando a alfabetização em língua nativa. O conhecimento de mundo, contudo, é imprescindível nos dois contextos, seja se levamos em consideração aspectos linguísticos do idioma, como um vocabulário específico, até aspectos mais amplos, como o repertório do leitor. Além disso, vale ressaltar, que a leitura como processo formativo se evidencia aqui, uma vez que ela é um processo que se aprofunda ao longo da prática, desde a codificação até a ampliação do repertório individual.

Quando pensamos em práticas de letramento literário em LE, entendemos não ser possível tratá-las separadamente das em LM. O conhecimento de mundo que o sujeito possui em LM o acompanhará em todas as situações em que ele estiver, seja

quando lê em sua língua nativa ou não. O texto em língua estrangeira e o conteúdo codificado pelo leitor, dessa forma, acionará todo o conjunto de conhecimentos do indivíduo. Como se daria, portanto, uma proposta intercultural de letramentos?

2 Um caminho intercultural

Para tentar responder a essa pergunta apresentaremos algumas reflexões a partir de resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica realizada na Universidade Federal do Paraná (UFPR)¹¹. A referida investigação teve como objetivo averiguar possibilidades de aproximações pedagógicas e interculturais entre obras literárias, mais especificamente, entre romances de formação (*Bildungsroman*) brasileiros e alemães.

Considerando que a instituição escolar é um local tanto para valorizar o conhecimento do aluno quanto para ampliar seu repertório cultural, linguístico, intelectual, entre outros, o objetivo deste projeto foi promover subsídio pedagógico que pudesse fomentar diálogo(s) intercultural(is) e que, partindo de uma leitura de um romance brasileiro, oferecesse tanto auxílio como possibilidades de aprofundamento da leitura de romances de formação alemães.

O referido trabalho de Iniciação Científica dialogou com a tese de doutorado de Henrique Evaldo Janzen¹², em que o pesquisador analisa contrastivamente o processo de interpretação de uma obra literária alemã por aprendizes brasileiros de alemão como língua estrangeira. De acordo com a proposta, um grupo de falantes nativos de língua portuguesa foi selecionado para ler a obra diretamente em língua alemã. Um outro grupo leu primeiramente uma obra brasileira em língua portuguesa do mesmo gênero e somente depois a mesma obra do primeiro grupo em língua alemã. As duas obras, em língua alemã e portuguesa, possuíam vários aspectos passíveis de aproximações¹³, sejam eles quanto à composição textual ou quanto a eixo(s) temático(s).

No prosseguimento da pesquisa de doutoramento, Janzen identificou uma diferença profunda nos resultados interpretativos dos grupos. Enquanto o segundo grupo realizou uma interpretação muito mais detalhada e reflexiva, o primeiro grupo

¹¹ Trata-se do projeto de Iniciação Científica desenvolvido por Catarina Portinho-Naujack nos anos 2006 e 2007 sob a orientação do professor Henrique Evaldo Janzen (Número no BNPESQ/THALES: 2005016563).

¹² Henrique Evaldo Janzen foi professor adjunto de Metodologia e Prática de Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas - Anglo-germânicas da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

¹³ Utilizamos o termo aproximações por entender que esses componentes podem ser paralelos, divergentes ou convergentes, porém sempre suscetíveis ao estabelecimento de relações pertinentes.

encontrou muitas dificuldades de participar/partilhar/interagir com conteúdos da obra em língua alemã. É interessante observar que o pesquisador considera que essas dificuldades não foram provenientes de um possível problema de suficiência linguística em língua estrangeira, já que todos os participantes da pesquisa possuíam competência semelhante em LE e nível compatível com a obra.

Dessa forma, Janzen (2005) defende, a partir da perspectiva bakhtiniana, que a própria leitura de literatura já é um complexo exercício de abstração, pois, por mais que o aluno possua competência linguística para ler e compreender o texto, faltam-lhe outros conhecimentos – como sócio-culturais e históricos –, que preenchem as lacunas extraverbais presentes em qualquer texto. Sobre esse aspecto, Bakhtin argumenta que

no processo de assimilação de uma língua estrangeira, sente-se a “sinalidade” e o reconhecimento, que não foram ainda dominados: a língua ainda não se tornou língua. A assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão. (BAKHTIN, 2004, p. 94)

Nesse sentido, poderíamos ainda mencionar outros argumentos que reforçam a ativação e construção prévia de conhecimento de mundo através da leitura de uma obra brasileira. Segundo Coracini (2003), o indivíduo é constituído, enquanto sujeito, por sua LM. Assim, o leitor já apresenta um repertório construído no seu contexto originário que, pedagogicamente, pode ser aproveitado e valorizado no trabalho em LE, repertório que inclusive dialoga com o universo individual e afetivo.

O professor como mediador, ademais, é fundamental quando se trata da educação do século XXI, mesmo como uma mudança de paradigma em relação ao então papel do docente como mero transmissor de conhecimentos. Nesse novo cenário, não há mais espaço para aprendizagem mecânica, por repetição, sem participação ativa e efetiva por parte dos aprendizes. Se por um lado temos a argumentação interna sobre a importância de um trabalho altamente reflexivo por meio da literatura, os paradigmas educacionais mais modernos também fomentam a prática pedagógica reflexiva em relação ao ensino de Literatura em contextos escolares.

Janzen (2005) toma como base teórica para entender a linguagem os conceitos postulados pelo Círculo de Bakhtin. Para esse grupo, os conceitos de língua e cultura são indissociáveis, pois as palavras sempre vêm carregadas de ideologias, valores e visões de mundo. Como exemplo, podemos citar a palavra “verão”. Em português brasileiro,

ela pode evocar determinados saberes, valores e visões de mundo, compartilhados socialmente mas também individuais. Como o fato de o “verão” acontecer nos meses de janeiro, fevereiro e março e nesse período temos um massivo deslocamento de pessoas para a costa brasileira. Já a palavra germânica “Sommer”, que pode ser traduzida como “verão”, vai evocar outras visões de mundo pelo falante nativo, como o período em que se tem o verão no hemisfério Norte, características da natureza daquela região, o turismo na Alemanha e no continente europeu, entre outras. Assim, quando um brasileiro ler ou ouvir a palavra “Sommer”, ele não necessariamente vai evocar imagens e características dessa estação do ano que poderiam ser evocadas por um falante nativo de alemão.

Tendo como ponto de partida os conceitos acima expostos, podemos pensar que a mediação pedagógica faz sentido dentro do contexto de educação formal e ensinar Literatura requer fundamentação teórica – tanto pedagógica quanto literária – para que a função do docente dentro deste processo de ensino-aprendizagem possa ser potencializadora da fruição do texto literário por parte do aluno.

Quanto ao trabalho de Iniciação Científica a que nos referimos aqui, em diálogo com os apontamentos teóricos apresentados até então, procuramos identificar aproximações interculturais entre um determinado grupo de obras em língua portuguesa e alemã. Nossa intenção foi apontar para interlocuções possíveis entre elas, sem preestabelecer uma abordagem que restrinja a recepção do texto pelo leitor, de acordo com a explanação teórica exposta. Dessa forma, primeiramente, elencaremos os tópicos encontrados e, em seguida, as ilustraremos com excertos das obras literárias selecionadas.

Para realizarmos aproximações pedagógicas e interculturais¹⁴ entre as obras que selecionamos, aproximaremos-nos dos gêneros do discurso de Bakhtin (2011). Segundo o autor, gêneros discursivos são tipos relativamente estáveis de enunciado, ou seja, trata-se de formatos e formas de comunicação que se estruturam em função das esferas da atividade humana. Um exemplo pode ser uma propaganda, que apresenta elementos comuns: um produto ou uma idéia a ser anunciado e a utilização de recursos linguísticos diretos para atrair e aproximar o interlocutor. Contudo, mesmo que seja possível identificar um formato próprio da publicidade, há uma grande variedade de

¹⁴ Conceito de Janzen (2005) que se refere a aproximações entre obras de culturas, línguas e comunidades discursivas diferentes.

formas de veiculação, como televisão, rádio, jornal, internet, entre outras. Outros gêneros, por outro lado, não apresentam uma variação ampla de apresentação, com o memorial descritivo, que possui uma formalidade e padronização que não são exigidas pelo texto publicitário.

Quanto ao trabalho de Iniciação Científica de que tratamos aqui, primeiramente selecionamos um gênero discursivo específico no âmbito dos Estudos Literários: romance de formação ou, em alemão, *Bildungsroman*. Ainda sobre o gênero mencionado, vale ressaltar que há diferenças entre o romance de formação clássico e o da virada do século XIX para o século XX. Por isso o recorte temporal se faz necessário, como pode ser observado no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, cuja primeira versão foi redigida entre os anos 1777 e 1785 sob o título *A missão teatral de Wilhelm Meister*. Tais elementos refletem as mudanças ocorridas na sociedade da época. Enquanto a formação do sujeito na época de Goethe era mais livre, no sentido de ser determinada por experiências de vida, a formação no período em que os romances analisados na pesquisa – *O Seminarista* (1872) e *Unterm Rad* (1906) – foram escritos já estava sistematizada em uma instituição, em uma escola regular. Assim, a instituição de ensino, nos romances pesquisados, caracteriza-se como um micro-universo. Como temos na primeira frase do romance *O Ateneu* (1996): “[v]ais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” (grifo nosso).

Considerando o legado de Paulo Freire (1996) de partir do universo próximo do aluno para a construção e ampliação de sentido – e em consideração ao grupo de estudantes – escolhemos primeiramente obras literárias brasileiras para depois elegermos as obras alemães. Para tanto, levantamos as representações literárias da escola dentro de romances de formação. Como exemplos de romances de formação brasileiros, podemos citar *Amar, verbo intransitivo* (1976), de Mário de Andrade, *Infância* (1995), de Graciliano Ramos, *Jubiabá* (1997), de Jorge Amado, e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1973), de Oswald de Andrade. Assim, para o desenvolvimento dessa pesquisa, de acordo com a perspectiva bakhtiniana de gêneros discursivos, fizemos aproximações entre as obras por meio de eixos temáticos comuns, como patriarcalismo, repressão institucional e relativa à sexualidade, entre outros.

Ao longo do primeiro ano de pesquisa, tratamos de representações de internatos e, no segundo, de seminários. As duas modalidades de instituição educacional se

propõem a educar e instruir seus alunos de forma mais abrangente e integral quanto a aspectos educacionais, como moral e afetivo. No segundo caso, porém, inclui-se a dimensão religiosa.

Por fim, decidimo-nos, no primeiro ano, pelas seguintes obras: *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Jakob von Gunten*, de Robert Walser. No segundo ano, trabalhamos com *O Seminarista*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1872, e *Unterm Rad*, de Hermann Hesse, publicado em 1906. Aqui, exporemos o trabalho realizado no segundo ano, em que as obras relatam as passagens de protagonistas pelo seminário.

Na maioria dos romances de formação há um rompimento do vínculo familiar, uma vez que por volta dos 12 anos, a personagem sai da casa da família para estudar. Nesse momento, estabelece-se o primeiro, e talvez mais forte, conflito das personagens: enfrentar o mundo sem o amparo e o apoio da família. No romance brasileiro, a personagem protagonista Eugênio sofre muito com a separação de sua casa: “Era a saudade imensa, que tinha do lar paterno [...]” (GUIMARÃES, 1998, p. 12). Embora as personagens mantenham contato com os parentes, visitas de férias e cartas, eles não conseguem apoiar seus filhos.

Também compõem o romance de formação questões de fundo autobiográfico dos autores, no caso das obras escolhidas. Podemos citar como exemplo o romance de Hermann Hesse, que efetivamente estudou no seminário que o protagonista frequenta. Outro elemento autobiográfico no romance de Hesse é a figura materna. O autor teve uma educação muito religiosa e pietista, e sua mãe dizia que preferiria ver um filho morto a vê-lo cometer algum pecado (GOTTSCHALCH, 1977). Na obra, o autor alemão praticamente exclui a mãe do protagonista e faz somente a seguinte referência: “Ela estava morta há anos, e nada de notável havia sido percebido durante sua vida, exceto que ela era eternamente doentia e angustiada”¹⁵ (HESSE, 2005, p. 8).

Diferentemente da posição adotada por Hesse, observamos nos romances de formação a atribuição de um papel fundamental à figura materna. Há uma forte tendência dos protagonistas chorarem a falta de suas respectivas mães. Quando eles estão no seminário, ou no internato, endereçam cartas saudosas a elas que, por sua vez, também sofrem com a distância e recomendam a seus filhos que lhes escrevam. Assim,

¹⁵ “[...] vielleicht von der Mutter? Sie war seit Jahren tot, und man hatte zu ihren Lebzeiten nichts Auffallendes bemerkt, als dass sie ewig kränklich und bekümmert gewesen war.” (HESSE, 2005, p. 8) Todas as traduções dos trechos do romance citado foram feitas por Catarina Portinho-Naujack.

temos a seguinte fala da mãe ao filho no romance *Unterm Rad* ao deixá-lo no seminário: “[...] se você está com saudades de casa, [...] então apenas escreva para mim. ‘Não é tanto tempo assim até o Natal’”¹⁶ (HESSE, 2005, p. 70).

No mesmo romance, ainda no momento de despedida no primeiro dia de seminário, podemos observar a aflição dos meninos ao verem suas mães partindo: “Eles olhavam para suas mães ocupadas, perplexos e desamparados, parecendo querer ir para casa com eles”¹⁷ (2005, p. 70).

Em *O Seminarista*, a mãe de Eugênio manifesta a ausência do filho não se conformando com sua longa permanência no seminário:

[...] uma ausência porém de quatros anos já era excessiva para um coração de mãe, e a de Eugênio, principalmente depois que seu filho andava mofino e adoentado, não pôde mais por modo nenhum conformar-se com a vontade dos padres. (GUIMARÃES, 1998, p. 37)

Essa separação do filho, além disso, afeta também o estado físico e a saúde da criança, conforme a seguinte descrição em *O Seminarista*: “o viço e o vigor natural, que a longa enclausuração e a vida ascética lhe iam apagando tanto no físico como no moral” (GUIMARÃES, 1998, p. 37).

Em romances de formações ambientados dentro de seminários, espera-se que o tema religiosidade e as motivações religiosas para o ingresso à vida sacerdotal sejam tratados, porém essas expectativas não são cumpridas. A religiosidade é imposta pelos pais. Tanto Eugênio, em *O Seminarista*, quanto Hans, em *Unterm Rad*, seguem os destinos que seus pais lhes determinam. A iniciativa ou idéia de ir para o seminário não parte de Eugênio, que menciona: “Vou para o estudo, Margarida; papai mais mamãe querem que eu vá estudar para padre” (GUIMARÃES, 1998, p. 12). Assim, a religião no romance é externa ao sujeito, no que tange a fé, crença e significação em contraposição à ideia de que a religião é algo individual e íntimo.

Além disso, a religião e o seminário oprimem e anulam os dois protagonistas. No decorrer dos romances, ambos vão perdendo suas identidades, suas vozes e cada vez mais tornam-se submissos e introspectivos. Nesse sentido, o crítico alemão Gottschalch

¹⁶ “[...] wenn du Heimweh hast, [...] dann schreib mir nur immer. ‘s ist ja nicht so schrecklich lang bis Weihnachten.” (HESSE, 2005, p. 70).

¹⁷ “Sie blickten ihre beschäftigten Mütter tat- und ratlos an und sahen aus, als möchten sie am liebsten wieder mit heimreisen.” (HESSE, 2005, p. 70).

(1977, p. 171) descreve Hans como “[...] muito franzino e passivo”¹⁸. No mesmo sentido, parece descrever o narrador do romance brasileiro sobre as consequências da passagem pelo seminário: “O rapaz que sai de um seminário depois de ter estado ali alguns anos, faz na sociedade a figura de um idiota” (GUIMARÃES, 1998, p. 41).

Assim, o leitor observa que ambos os pais doutrina seus filhos e não abrem espaço para que os mesmos expressem suas religiosidades a seu próprio modo. Ou seja, os meninos não podem, nem conseguem, expressar sua fé ou ausência da mesma. Na obra brasileira, enquanto Eugênio encoraja-se para dizer a sua mãe que a vida sacerdotal não lhe satisfaz, ela impede que o menino se expresse, como podemos observar no diálogo a seguir:

- Não tenho vontade nenhuma... [...] de ser padre, minha mãe [...]. Nada! Nada!...
- Isso não pode continuar assim, [...] falo com teu pai para te mandar já para o seminário mesmo antes de acabarem tuas férias, e não voltas de lá senão depois de ordenado. (GUIMARÃES, 1998, p. 49)

Algo parecido se dá quanto ao futuro seminarista alemão, quando enfrenta o espanto de seu pai ao considerar a hipótese de uma não aprovação nos exames de admissão do seminário e a ida para o Ensino Médio: “O quê? Ensino Médio? Então ele esbravejou. Você para o Ensino Médio? Quem te colocou isso na cabeça?”¹⁹ (HESSE, 2005, p. 32)

Junto à imposição da carreira eclesiástica, tem-se o orgulho familiar por terem um filho no seminário: “Pai e mãe se extasiavam diante do filho, e não se fartavam de contemplá-lo, [...] enfim aquele todo verdadeiramente sacerdotal” (GUIMARÃES, 1998, p. 100). Essa situação também lhes concedia grande prestígio social, como mostra o pai de Eugênio, quando o filho vai rezar sua primeira missa: “[...] o pai fazia uma grande festa, a que havia convidado a melhor gente do lugar. Era um dia de regozijo e prazer para a família, e de grande expectativa para os demais habitantes” (GUIMARÃES, 1998, p. 100). No romance alemão, o *status* é representado pelos sentimentos do próprio protagonista em relação aos seus colegas de escola: “[...] um orgulho superior

¹⁸ “[...] zu zart und passiv.” Tradução de Catarina Portinho-Naujack .

¹⁹ “- Was? Gymnasium? Brach er dann los. Du aufs Gymnasium? Wer hat dir in den Kopf gesetzt?” (HESSE, 2005, p. 32)

quando ele pensa em quanto ele estava à frente de todos os seus camaradas”²⁰ (HESSE, 2005, p. 56).

Os elementos que possibilitam tanto essa imposição quanto o prestígio social são o patriarcalismo e a repressão sofrida pelos filhos. A sociedade da época estava estruturada de tal maneira que o pai era a figura central na ordem familiar, de modo que ele tomava as decisões por e para todos os membros familiares. À mãe cabia se submeter e, muitas vezes, executar as ordens paternas. Os filhos não tinham outra opção a não ser se sujeitarem às imposições de seus pais e reprimirem seus desejos. Tais características, de acordo com os exemplos apontados, também podem ser identificadas nos fragmentos das obras que destacamos aqui, seja no romance alemão ou brasileiro.

Outro aspecto que nos parece significativo destacar é o insucesso das instituições na formação social dos sujeitos. Também em vista de aspectos religiosos, uma vez que eles não contribuem para a educação das crianças no seminário, bem exemplificada pela recusa das duas personagens à carreira eclesiástica. O seminarista brasileiro chega a ser ordenado padre, mas a sua primeira missa seria a missa de corpo presente de seu grande amor de infância, então ele enlouquece e abandona correndo a igreja:

Chegando à escada que sobe para o altar-mor o padre [Eugênio] parou, [...] todos viram-no com assombro arrancar do corpo um por um todos os paramentos sacerdotais, [...] e sair correndo pela porta principal! Estava louco... louco furioso (GUIMARÃES, 1998, p. 102).

No romance alemão, esse insucesso é indicado pela crescente perda de interesse do protagonista pelos estudos, até que em um determinado momento ele é mandado para casa a fim de se recuperar de fraquezas que se intensificaram durante sua permanência no seminário, nunca retornando para a instituição.

Diante disso, a reação de seu pai já não é mais a mesma do início do romance, quando ele se espanta com a possibilidade do filho não ser aprovado nos exames de admissão. Em um curto diálogo, o pai de Hans lhe dá duas possibilidades: “Você gostaria de se tornar um mecânico, Hans, ou melhor, um escriba? [...] Pense nisso! Nós vamos falar sobre isso amanhã”²¹ (HESSE, 2005, p. 175). Trata-se de um futuro um

²⁰ “[...] ein überlegener Stolz, wenn er daran dacht, um wie viel er vor allen Kamaraden voraus war”. (HESSE, 2005, p. 56)

²¹ “[...] Magst du gern Mechaniker werden, Hans, oder lieber ein Schreiber? [...] Überleg dir’s ordentlich! Wir reden dann morgen darüber”. (HESSE, 2005, p. 175)

tanto quanto simplório para o garoto tão promissor que passou em 2º lugar nos exames de admissão.

Nesse sentido, temos destacado não o fracasso dos estudantes, mas da própria Instituição com relação à educação formal e construção de sujeitos para viver em sociedade. Logo, os meninos saem dali não apenas com dificuldades para se relacionar com o sexo oposto, mas possuem dificuldades comunicativas de modo geral para viver em sociedade. Como menciona o narrador do romance brasileiro:

Eis como uma educação fanática e falseada, abusando de certas predisposições do espírito, lança naquela alma o germe de uma luta íntima e cruel, que fará o tormento de toda a sua vida e o arrastará talvez à última desgraça, se a misericórdia divina dele não se amercear. (GUIMARÃES, 1998, p. 37)

Em relação ao romance alemão, Gottschalch (1977), comparando o protagonista a uma árvore que pode vir a ser frondosa, afirma: “O romance contém instruções para pais, responsáveis e professores sobre a melhor maneira de destruir um jovem saudável e talentoso, cujas raízes são cortadas, de modo que o jovem talo definha e morra mais depressa.”²²

De acordo com a breve exposição, podemos observar que nossas análises tiveram como fio condutor a aproximação entre as obras em diálogo com características do gênero discursivo escolhido. Assim, os elementos temáticos que as aproximaram foram: a ideia de patriarcalismo – em que a figura masculina detém o controle e a gestão de todos os aspectos da vida social e familiar –, a repressão institucional – tanto no seminário como da família – e a repressão sexual, que não permite que os meninos vivenciem a sua sexualidade num período em que ela está tão presente, a puberdade. Evidencia-se, portanto, o papel das instituições e seu fracasso na formação dos jovens.

As diferenças e semelhanças culturais contidas nas duas obras investigadas – *O seminarista* e *Unterm Rad* –, desse modo, são capazes de ampliar ainda mais a visão de mundo do leitor e seu posicionamento crítico a respeito das questões que são postas nos romances. A ponte intercultural Brasil-Alemanha por meio de aproximações de obras

²² “Der Roman enthält eine Anleitung für Eltern, Vormünder und Lehrer, wie man einen gesunden, begabten, jungen Menschen am zweckmäßigsten zugrunde richtet, welche Wurzeln man abzuschneiden hat, damit das junge Stämmchen am schnellsten verdorrt und stirbt.” Tradução de Catarina Portinho-Naujack.

literárias permite uma compreensão mais abrangente dos dois contextos de produção, evitando estereótipos e superficialidades acerca da ideia de cultura.

Por fim, de acordo com os destaques e aproximações dos romances escolhidos no segundo ano da referida pesquisa, entendemos que seja possível delinear uma proposta de letramento literário em que se investiga e/ou se constrói um repertório que pode ser explorado em outros contextos de ensino de LE. Tal repertório, além disso, deve impulsionar o aprendizado não só de uma disciplina específica, mas contribuir para processos interculturais vistos de modo mais amplo, de acordo com as conclusões de Janzen (2005) também apresentadas aqui.

3 Encontros e interseções

De acordo com a proposta apresentada – em que se constrói um repertório sobre um gênero discursivo específico em LM que dialogará com a leitura do mesmo gênero em LE – podemos ampliar a ideia de letramento literário em língua materna e apontar para um encontro ou interseção pedagógico e intercultural.

Transpomos, em diálogo com a proposta de letramento literário de que tratamos aqui, o paradigma da leitura do texto literário como um pretexto para práticas de aprimoramentos de competência linguística, por exemplo, como se identifica em muitos contextos de ensino, seja de LM, ou de LE. Nesse sentido, retoma-se a leitura (de literatura) como fenômeno cognitivo e social.

Segundo a perspectiva apresentada, ademais, que tem a linguagem como *medium* e não mero instrumento neutro da comunicação, a leitura (de literatura) deixa de ser apenas simples decodificação do idioma e passa a ser entendida como a decodificação de um mundo. A leitura (de literatura) é vista como um processo interativo, dialógico, do qual depende o conhecimento linguístico do leitor mas também seu conhecimento de mundo. Como menciona Petit,

[...] a linguagem não é um simples veículo de informações, um simples instrumento de “comunicação”. Esqueceram que a linguagem diz respeito à construção dos sujeitos falantes que nós somos, à elaboração de nossa relação com o mundo. E que os escritores podem nos ajudar a elaborar nossa relação com o mundo. (PETIT, 2008, p. 157)

O intuito de preservar essa potencialidade do texto literário ou, em diálogo com Petit, considerando “que os escritores podem nos ajudar a elaborar nossa relação com o

mundo”, a nosso ver, encontra amparo em práticas de letramento literário. Assim, é imprescindível aproximar o leitor do texto, criar certa intimidade com esse mundo que será construído ao longo da leitura, ao contrário de abordagens que mantém a obra literária em uma torre de marfim, cuja interpretação está baseada em respostas certas ou erradas previamente formuladas.

Quando se considera a leitura em LE, ademais, também em diálogo com nossa proposta, entendemos que essa interação entre leitor e texto, e sua dimensão dialógica, se destaca. Dessa forma, o leitor fará uso não só de seus conhecimentos linguísticos para ler o texto literário em LE, mas sim trará todo seu conhecimento de mundo para o processo de leitura a fim de compreendê-lo e interpretá-lo. O diálogo intercultural se destaca, uma vez que o leitor identifica aproximações e distanciamentos entre os dois contextos culturais, ampliando sua visão de mundo e seu posicionamento crítico para além das fronteiras de uma cultura específica. Dessa forma, em vista do mencionado contexto intercultural, retomando as considerações de Lser (1996, p. 15-16) destacadas aqui sobre a operação da relação tríplice em literatura, entendemos ser possível afirmar que o processo de leitura em LE impulsiona ainda mais a dimensão formadora da literatura.

Nesse sentido, de acordo com o francês Roland Barthes em *A aula* (2004, p. 17), “[a] literatura assume muitos saberes”. Ou seja,

[n]um romance como *Robinson Crusoé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. (BARTHES, 2004, p. 17)

Por fim, cabe destacar que esses muitos saberes mencionados por Barthes, que segundo a explanação apresentada aqui podem ser preservados em uma abordagem de letramento literário, parecem nos levar novamente às características do gênero discursivo de que tratamos. Não seria o letramento literário uma abordagem de ensino-aprendizagem que iria ao encontro justamente do que se critica de forma central no romance de formação (*Bildungsroman*)?

BIBLIOGRAFIA

- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Martins, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.
- APEL, Karl-Otto. *Transformação da Filosofia I: Filosofia Analítica, Semiótica, Hermenêutica*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Transformação da Filosofia II: o a priori da comunidade de comunicação*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 11a Ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardino, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homemro Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da Identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília: Senado Federal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em 27 out. 2018.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2004.
- CORACINI, Maria José R. Faria. Língua estrangeira e língua materna: uma questão de sujeito e identidade. IN: _____(org.). *Identidade e Discurso: (des)construindo subjetividades*. Campinas: Editora da UNICAMP; Chapecó: Argos Editora Universitária, 2003.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O Seminarista*. São Paulo, Ática, 1998.

GOTTSCHALCH, Wilfried. *Schülerkrisen – Autoritäre Erziehung, Flucht und Widerstand*. Hamburg, rororo, 1977.

HESSE, Hermann. *Unterm Rad*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JANZEN, Henrique Evaldo. *O Ateneu e Jakob von Gunten: um diálogo intercultural possível*. 170 f. (Tese de Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Manfredo. A. de. *Reviravolta linguístico-pragmática na Filosofia contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2013.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 16ª ed., São Paulo: Ática, 1996.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Presseethik und Diskursmechanismen im 17. Jahrhundert? Überlegungen zu Tobias Peucers *De relationibus novellis*

Joachim Peters¹

Zusammenfassung: Der Aufsatz nimmt die argumentative Struktur in Tobias Peucers Dissertation *De relationibus novellis* (Leipzig 1690) in den Blick und beschreibt die Sicht Peucers auf eine „angemessene“ Presseberichterstattung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dies betrifft nicht zuletzt auch die Frage nach den persönlichen Dispositionen des Nachrichtenschreibers und der „inneren Haltung“, mit der die frühmodernen Zeitungstexte verfasst wurden. Insbesondere ist im Hinblick auf Peucer und seine Zeitgenossen die Frage nach der zeitgenössischen Ausdifferenzierung von fiktionalen und faktualen Textsorten zu stellen. Auch offensichtlich fiktionale Texte bedienen sich sprachlicher Beglaubigungsstrategien, mit denen Glaubwürdigkeit herausgestellt und Faktualität postuliert wird. Das Spannungsfeld zwischen Unterhaltung, Nachrichtenwert und Glaubwürdigkeit von Nachrichten wird auch bei Peucer eindringlich und nach den wissenschaftlichen Standards der Zeit diskutiert.

Stichwörter: Pressegeschichte; Frühe Neuzeit; Wissenschaftsgeschichte.

Resumo: O ensaio examina a estrutura argumentativa da dissertação *De relationibus novellis* (Leipzig 1690) de Tobias Peucer e descreve a visão de Peucer sobre a cobertura "adequada" da imprensa na segunda metade do século XVII. Isto também se aplica não menos à questão das disposições pessoais do escritor de notícias e da "atitude interior", com a qual os primeiros textos modernos do jornal foram escritos. Em particular, no que diz respeito a Peucer e aos seus contemporâneos, a questão da diferenciação contemporânea entre tipos de texto ficcionais e factuais deve ser colocada. Obviamente, os textos ficcionais também fazem uso de estratégias de autenticação linguística que enfatizam a credibilidade e postulam a factualidade. A tensão entre entretenimento, notícias e credibilidade das notícias também é discutida no trabalho de Peucer, com urgência e de acordo com os padrões científicos da época.

Palavras-chave: História da imprensa; Tempos modernos; História da ciência.

1 Einleitung

Als der Promovend Tobias Peucer, Student der Medizin an der Universität Leipzig, am Morgen des 8. März 1690 zur öffentlichen Verteidigung seiner Dissertation schritt, rechnete er wohl kaum damit, dass sein bemerkenswertes Werk noch über 300 Jahre später von Wissenschaftlern rezipiert werden würde.² Dennoch haben auch in den letzten Jahrzehnten unterschiedliche Disziplinen *De relationibus novellis* großen wissenschaftlichen Aussagewert unterstellt. Insbesondere das 20.

¹ Dozent an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Masterstudiengang Ethik der Textkulturen des Elitenetzwerks Bayern; joachim.peters@fau.de.

² Relativ neu erschienen, mit guter Quellenkenntnis, zum Teil auch mit lokalhistorischem Anspruch verfasst ist der Beitrag von KUTSCH, A. Die weltweit erste Dissertation über Zeitungen. Zum 320. Jahrestag der Verteidigung von Tobias Peucers "De relationibus novellis". In: Rektor der Universität Leipzig (ed.). *Jubiläen 2010. Personen – Ereignisse*, 2010, 43–48.

Jahrhundert hat nach einem längeren Zeitraum des faktischen Vergessens ein gewisses „Comeback“ des Textes erlebt.

Schon 1931 würdigte Werner Storz mit seiner ebenfalls an der Universität Leipzig geschriebenen Dissertation über *Die Anfänge der Zeitungskunde* Peucers Arbeit, vielleicht nicht zuletzt auch wegen des Bezugs zu seiner eigenen Alma Mater und der dort vorhandenen Quellen. 1944 wurde die Arbeit von dem Wiener Altphilologen Josef Pavlu ins Deutsche übersetzt, Karl Kurth, Institutsleiter des Instituts für Zeitungswissenschaft an der Universität Wien, edierte Peucers Text in einer Sammlung von frühen Zeitungskundeschriften (KUTSCH, 2010, S. 45). In den Sechzigerjahren erwachte ein allgemeines Interesse an den Strukturen vormoderner Kommunikationsprozesse, namentlich beflügelt von Jürgen Habermas' Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), das Phänomen wurde von Arnulf Kutsch in den Kontext der frühneuzeitlichen Presseforschung als bedeutsames Dokument der in der Frühaufklärung aufkommenden Zeitungsdebatte, Zeitungspädagogik und Nachrichtenkritik gestellt. Für die Interessen der aktuellen Forschung ergeben sich drei primäre Erkenntnisbereiche:

Für die Geschichtswissenschaft, vornehmlich in ihrer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung, kann Peucers Dissertation als Quelle für Berichterstattung und Universitätsstrukturen im 17. Jahrhundert gelten. Das Interesse an der Öffentlichkeit und ihren Strukturen im Alten Reich hält auch in der Gegenwart unvermindert an.³

Ein buchwissenschaftliches bzw. kommunikationswissenschaftliches Interesse ergibt sich aus den in der Dissertation deutlich thematisierten und reflektierten Strukturen des Buchmarktes im 17. Jahrhundert.⁴ Hier zeigt Peucer profunde Kenntnis sozialer und ideengeschichtlicher Strukturen und Zusammenhänge seiner Zeit. Insbesondere im Rahmen seiner Bewertung von Schreibprozessen sticht dieses Wissen

³ WEBER, J. Deutsche Presse im Zeitalter des Barock. Zur Vorgeschichte öffentlichen politischen Raisonements. In: JÄGER, H.-W. (ed.). „Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert. Göttingen, 1997; BEHRINGER, W. „Die Welt in einen andern Model gegossen“. Das frühneuzeitliche Postwesen als Motor der Kommunikationsrevolution. In: GWU 53, H. 7/8, 2002, 424–433; SOMMER, W. Kommunikationsstrukturen im europäischen Luthertum der Frühen Neuzeit. Gütersloh, 2005; SCHLÖGL, R. Politik beobachten. Öffentlichkeit und Medien in der Frühen Neuzeit. In: Zeitschrift für Historische Forschung 35 (4), 2008, 581–616. Besonderen Bezug auf die Aufklärung als geistige Bewegung nimmt GROTH, O. *Die Geschichte der deutschen Zeitungswissenschaft. Probleme und Methoden*. München, 1948.

⁴ WILKE, Jürgen. (ed.). *Die frühesten Schriften für und wider die Zeitung. Christophorus Besold (1629), Ahasver Fritsch (1676), Christian Weise (1676), Tobias Peucer (1690), Johann Ludwig Hartmann (1679), Daniel Hartnack (1688). Mit einer Einführung von Jürgen Wilke*. Baden-Baden: Nomos, 2015 (Ex Libris Kommunikation 17).

deutlich hervor, während Peucer nur wenige Informationen zu den ökonomischen Rahmenbedingungen der Druckerbranche dieser Zeit bietet. Vielmehr stehen Intention und Verhalten einzelner Medienakteure in Peucers Schrift im Vordergrund. Damit nimmt die Dissertation bereits viele Fragestellungen vorweg, die später auch die moderne Kommunikationswissenschaft beschäftigen werden.

Germanistik und Sprachwissenschaft schließlich rücken die inhaltliche und sprachliche Verfasstheit sowie die argumentative Gliederung des Textes ins Zentrum des Interesses. Dies gilt auch für den vorliegenden Beitrag. Insbesondere sollen hier Peucers Ausführungen über Textsorten und die ablaufenden, auf das Textthema bezogenen inhaltlichen Reflexionen, gleichermaßen seine „Presseethik“, in den Vordergrund gestellt werden. Gerade diese Textpassagen muten für einen Leser der Gegenwart besonders modern an. In ihrer formalen Machart und argumentativen Struktur wirken sie zwar barock, sind inhaltlich aber richtungsweisend. Zunächst aber zur Person Peucers.⁵

Der um 1660 in Görlitz geborene Tobias Peucer stammte aus einer Familie mit langer medizinischer Tradition, sein Vorfahr Caspar Peucer (1525–1602) war Leibarzt des albertinischen Kurfürsten August I. gewesen.⁶ So hatte auch Tobias Peucer zunächst Medizin studiert, seine Dissertation *Dissertatio medica de gonorrhoea* wurde 1690 in Leipzig bei Justus Reinhold gedruckt.⁷ Nur drei Jahre später legte er auch seine zweite Promotionsschrift über „die Neuen Zeitungen“ vor, die wohl einer Beschäftigung aus persönlichem Interesse entsprang (KUTSCH, 2010, S. 45). Peucers Gratulanten, Freunde wie Professoren, loben den hohen Anspruch der Arbeit *qvi jam cum laude videris* (De relationibus novellis 21) und die akademische Leistung in Zusammenhang mit der öffentlichen Disputation (*Nam adhuc meretur inter hos referrier / Non pœnitendi, qvi fuerunt asseclæ*, De relationibus novellis 20). Die abgedruckten Gratulationsschreiben sind – abhängig von Amt und Berufsstand des jeweiligen Gratulanten – auf Deutsch oder auf Latein verfasst. In einem Gedicht mit 24 Versen lobt Johann Weber, Verwalter beim kurfürstlich-sächsischen Oberpostamt, nicht nur Peucers Tugenden, er hebt auch die Wichtigkeit der „Wissenschaft von Zeitungen“ hervor. Zweifellos war dem Beamten die Wichtigkeit der Zeitung als

⁵ Ich beziehe mich besonders auf Ebd. und KUTSCH (2010).

⁶ LESSER, Andreas. *Die albertinischen Leibärzte vor 1700 und ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zu Ärzten und Apothekern*. Petersberg: Imhof, 2015, hier 79–85.

⁷ PEUCER, T. *Dissertatio medica de gonorrhoea*. Leipzig, 1690.

Forschungsgegenstand ein Anliegen. Mehrere der deutschsprachigen Gratulanten verweisen explizit auf das Vaterland als einheitsstiftende Kategorie der gebildeten Bürgerschicht. Schließlich forderten einige seiner Gratulanten Peucers Rückkehr zur Medizin, oder zumindest die Verbindung der „historischen mit den medizinischen Musen“. Tatsächlich sind in Zusammenhang mit Übersetzungen des Amsterdamer Anatomen Stephan Blancard weitere Veröffentlichungen Peucers bekannt.⁸

Wir wollen für eine historische Kontextualisierung der Dissertation kurz innehalten. Peucer lebte in einer Zeit, in der das Pressewesen bereits eine erhebliche Ausdifferenzierung erfahren hatte.⁹ Vorläufer der Zeitungen traten schon im 16. Jahrhundert auf, und schon diese Texte, etwa Messrelationen und Fuggerzeitungen, erschienen periodisch.¹⁰ Die Konzepte dessen, was als *Zeitung* bezeichnet werden konnte, waren ebenso vielgestalt wie die unterschiedlichen Bezeichnungen für periodische Publikationen. Die Verwendung des Wortes „Zeitung“ in diesem Aufsatz evoziert eine strukturell, inhaltlich und argumentativ klar definierte Publikationsform, die dem, was in der Gegenwart unter dem Konzept „Zeitung“ verstanden wird, gleicht. Auch die Verwendung des Wortes bei Peucer ist dem heutigen Gebrauch mithin überraschend ähnlich. Trotzdem ist eine Gleichsetzung von *Zeytung* und *Zeitung* aus zwei Gründen unzulässig: Einmal, weil der betrachtete Gegenstand „Zeitung“ in der Frühen Neuzeit noch nicht als „gefestigt“ erscheint, andererseits, weil das zeitgenössische Begriffsfeld gedruckter Periodika eine solche Kategorisierung nicht erlaubt.¹¹

Als eigentlicher „Beginn der periodischen Tagespresse“, also der medialen Form der Zeitung im modernen Sinne, gilt in der Forschung meist die 1605 zum ersten

⁸ Vgl. WILKE (ed. 2015: 21).

⁹ Inventarisierend zu Zeitungen des 17. Jahrhunderts BOGEL, Else/BLÜHM, Elger. (eds.). *Die deutschen Zeitungen des 17. Jahrhunderts. Ein Bestandsverzeichnis mit historischen und bibliographischen Angaben*. Bd. 1. Text. München et al.: Saur, 1971; WILKE, Jürgen. Korrespondenten und geschriebene Zeitungen. In: ARNDT, Johannes/KÖRBER, Esther-Beate (eds.). *Das Mediensystem im Alten Reich der Frühen Neuzeit (1600-1750)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, 59–72.

¹⁰ Vertiefend zu den Fuggerzeitungen BAUER, Oswald. *Zeitungen vor der Zeitung: Die Fuggerzeitungen (1568-1605) und das frühmoderne Nachrichtensystem*. Berlin: Akademie-Verlag, 2011; KELLER, Katrin/MOLINO, Paulo. *Fuggerzeitungen im Kontext. Zeitungssammlungen im Alten Reich und in Italien*. Wien: Böhlau, 2015 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband 59) am Beispiel der Wiener "Fuggerzeitungen", dem größten und geschlossensten Bestand an „geschriebenen Zeitungen“ im deutschen Sprachraum. Allgemein STÖBER, Rudolf. *Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 3. überarb. Aufl. Konstanz, München: UVK, 2014.

¹¹ Christoph Besold bezeichnet die Texte in seinem „Thesaurus Practicus“ als *Neue Zeitungen*, Ahasver Fritsch und Christian Weise als *novellae*, Johann Ludwig Hartmann bietet gleich drei austauschbare Begriffe: *Zeitung*, *Aviso* und *Nouvelle*. Vgl. zu diesem Abschnitt WILKE (ed. 2015: 22–26).

Mal erschienene *Relation aller Fuernemmen und gedenckwuerdigen Historien*, kurz *Relation*, herausgegeben durch den Straßburger Drucker Johann Carolus.¹² Da die Zeitung wöchentlich erschien, also in kurzen Intervallen vervielfältigt werden musste, ersuchte er 1605 den Rat von Straßburg um eine Druckerlaubnis. In der Person Carolus', der seine Ausgaben zuvor handschriftlich „ettlichen herren [...] mitgetheilet“ hatte, vollzog sich der von der Forschung vielzitierte Schritt von der geschriebenen zur gedruckten Zeitung (WEBER, 1997, S. 137–139). Schon 1609 folgte in Braunschweig-Wolfenbüttel mit dem *Aviso* die zweite Druckzeitung auf dem Boden des Reiches. Allein der volle Titel der Publikation veranschaulicht die begriffliche Varianz in diesem Feld:

Aviso, Relation oder Zeitung. Was sich begeben vnd zugetragen hat / in Deutsch: vnd Welschland / Spanien / Nederlandt / Engellandt / Franckreich / Vngern / Osterreich / Schweden / Polen / vnnd in allen Provintzen / in Ost: vnnd West-Indien etc. Hinzu kommt außerdem der Begriff der Novelle, wie 1695 bei Kaspar Stieler zu lesen: Zu förderst muß dasjenige / was in die Zeitungen kommt / Neue seyn. Denn darum heissen die Zeitungen Novellen / von der Neuligkeit (MEIERHOFER, 2010, S. 276).

Stieler's Ausführung lässt neben der Periodizität ein weiteres Kennzeichen der Zeitungspublikationen erkennen: den Neuigkeitsgehalt, der nicht zuletzt wegen Unterhaltungszwecken an Wichtigkeit gewann.

Die endgültige Durchsetzung der mechanischen Vervielfältigung gegenüber handschriftlichen Formen im 17. Jahrhundert führte zu einem quantitativen wie qualitativen Sprung in der Zeitungsproduktion. Wegen ihrer geringen Stückzahl konnten handgeschriebene Zeitungen das Kriterium der Publizität freilich nur ungenügend erfüllen. Geringere Produktionszeiten führten zu einer größeren Auflage und zu einer besseren und günstigeren Verfügbarkeit. Auch bei Carolus hatte der Übergang von Handschrift zu Druck vornehmlich betriebswirtschaftliche Gründe, „dieweil es mit dem abschreiben [...] langsam zugangen, vnnd vil Zeit darmit

¹² Zum als „Wundermann“ gelobten Johann Carolus STÖBER 2014; BEHRINGER, Wolfgang. Nachrichten sind Geld. Ein Wundermann des Fortschritts. Johann Carolus und die Erfindung der Zeitung. In: JEISMANN, Michael (ed.). *Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden*, 2000, 43–47; ARNDT, J. *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit: Die publizistische Darstellung politischer Konflikte im Heiligen Römischen Reich 1648–1750*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

zugebracht werden müßen“.¹³ Das Periodizitätskriterium der Zeitung ist bereits bei den Meßrelationen zu beobachten, die seit 1584 jährlich und seit 1588 halbjährlich erschienen. Periodizität richtet sich also nicht allein nach dem Prozess der Herstellung – vielmehr brachte die Rhythmisierung des Warenverkehrs auch eine Rhythmisierung des Nachrichtenverkehrs mit sich (BERNS, 1983, S. 87–110).

Wir werden sehen, dass auch Peucer die kommerziellen Interessen der Zeitungsschreiber und -verleger sehr wohl bewusst waren.¹⁴ Nach dem Dreißigjährigen Krieg erschienen bereits deutsche Zeitungen im halbwochentlichen Turnus (BERNS, 1983, S. 95). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die überregionale Verbreitung von gedruckten Publikationen so weit fortgeschritten, dass gleichsam von einer beginnenden Öffentlichkeit gesprochen werden kann – die gesteigerte Medienproduktion und -rezeption ist notwendige Bedingung für das Entstehen der Arbeit Peucers, der aus der Berichterstattung seiner Zeit allgemeine Regeln abzuleiten sucht. So lässt das in *De relationibus novellis* gezeichnete Bild von den kommunikativen Rahmenbedingungen der Zeitung eine nicht nur in Ansätzen ausgebildete Öffentlichkeit erkennen. Mit dieser breiteren öffentlichen Wahrnehmung des Phänomens bahnte sich bereits im 17. Jahrhundert eine im weitesten Sinne wissenschaftliche Reflexion der Zeitungen, ihrer kommunikativen Aufgabenbereiche, ihrer Funktionen und schließlich ihrer Qualität an. Mit den in Wilke (ed. 2015) enthaltenen Autoren Christophorus Besold (1629), Ahasver Fritsch (1676), Christian Weise (1676), Johann Ludwig Hartmann (1679), Daniel Hartnack (1688) und dem hier betrachteten Tobias Peucer sind die bekanntesten Diskursteilnehmer benannt. Ergänzt werden könnten hier Caspar Stieler, Johann Peter Ludwig und Paul Jakob Marperger, die sämtlich eine Anleitungs- oder Gebrauchsperspektive verfolgen (BERNS, 1983, S. 96). Peucer steht also nicht für sich, sondern bewegt sich in einer bereits bestehenden Diskurstradition bzw. Aussageformation. Die Autoren der genannten Schriften entstammen einem spezifisch protestantisch-bürgerlichen Milieu von Gelehrten. Dies gilt für den Juristen und Kirchenlieddichter Ahasver Fritsch und für Hartnack und Hartmann – beide waren Pfarrer

¹³ Vgl. WEBER, J. Unterthenige Supplication Johanni Caroli / Buchtruckers. Der Beginn gedruckter politischer Wochenzeitungen im Jahre 1605. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 38, 1992, 257–265, hier 259.

¹⁴ Etwa bei Sousa "A necessidade de informações económicas que alimentassem os negócios numa sociedade capitalista em expansão [...]"; SOUSA, J. P. *Tobias Peucer: Progenitor da Teoria do Jornalismo* (biblioteca on-line de ciências da comunicação). Online: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-tobias-peucer.pdf>, o. J. (Zugriff 30. 11. 2017).

– in besonderer Weise. Die bei Wilke aufgeführten Texte lassen erkennen, dass die Zeitung als Phänomen periodischer regionenübergreifender Informationskultur spätestens im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ihren Weg in das Alltagsleben vieler Menschen gefunden hatte. So spricht Ahasver Fritsch davon, dass sich „heute“ nichts häufiger unter den Menschen finde, „als Neues zu suchen, zu hören und es zu beurtheilen“ (WILKE, 2015, S. 49). Der Konsum periodisch erscheinender Druckmedien scheint also zum festen Kompetenzbereich vieler Menschen seiner Zeit gehört zu haben. Der kritische Umgang mit dem Medium Zeitung veranschaulicht aber – gerade bei Peucer – dass gegen deren Gebrauch durchaus noch nicht alle Bedenken ausgeräumt waren. In der Diskussion über die ethischen Aspekte der Zeitung bei Peucer lassen sich vielmehr gewisse Irritationen erkennen, die mit den neuen Möglichkeiten einhergingen, sich nun regelmäßig über das Zeitgeschehen zu informieren und somit eine eigenständige Urteilsfähigkeit in Fragen von Staat, Politik, Krieg und Gesellschaft auszubilden.

2 Textuelle Strukturen

Dass die Dissertation einem klaren Gliederungsprinzip folgt, ist von der gegenwärtigen Forschung lobend anerkannt worden. Atwood und de Beer stellen fest:

[Peucers Dissertation] is a remarkably insightful and forward-thinking study. He identified issues and themes that have had enduring significance because he recognised some of the more fundamental questions of the human condition embodied in the new and cultural artefact of his day, the newspaper (ATWOOD, DE BEER, 2001, S. 494).

Zeittypisch ist, dass die Argumentation deutliche Anlehnungen an Muster der klassischen Rhetorik offenbart. Der Aufbau der Arbeit gestaltet sich im Sinne eines schrittweisen Erkenntnisprozesses wie folgt (ich stelle nicht die Gliederung, sondern die einzelnen thematischen Erkenntnisschritte Peucers gerafft dar):

- (1.) Beliebtheit des Stoffes und Begründung des Themas
- (2.) Vocis Novellarum significatio & usus: Definition des Begriffskonzeptes Novella
- (3.) - (7.) Charakteristiken und Ursprünge des Zeitungswesens in der Geschichtsforschung (*Origo historiarum*)
- (8.) - (9.) Gründe für Zeitungsberichterstattung: *curiositas* und *lucri cupiditas*

(10.) - (14.) Positive Eigenschaften der Zeitungsschreiber: *notitia* und *judicium*, ebenso negative Eigenschaften.

(15.) *Materia Novellarum res singulares, quae variae*: Stoff der Zeitungsberichte sind besondere Begebenheiten.

(16.) - (19.) Vorsichtsmaßnahmen und Vorgehen bei der Stoffauswahl

(20.) - (22.) Form der Berichte: Argumentationsstruktur und Lexik

(23.) - (29.) Thematische Klassifikation der Berichte, Selbstreflexion der durchgeführten Arbeitsschritte, schließlich Ende der Dissertation.

Einer Einleitung und einer vergleichsweise ausführlichen Passage mit Begriffsdefinitionen folgt ein historischer, darauf ein evaluativ-bewertender Textteil, der sich unterschiedlichen Aspekten der Zeitungsproduktion widmet und den größten Teil der zwanzig Druckseiten umfassenden Dissertation ausmacht. Dabei werden vor allem journalistisch-ethische Überlegungen in den Blick genommen, insbesondere in (10.) - (14.) und (16.) - (19.), in den letzten Kapiteln kommen wieder im weitesten Sinne linguistische Fragestellungen zum Tragen. Das Vorgehen und die inhaltlichen Rahmensetzungen Peucers zeigen eine bemerkenswerte wissenschaftliche Modernität. Bei sorgfältigem Lesen des Textes werden insbesondere Parallelen zu diskursanalytischen Texten der Gegenwart deutlich, denen Peucer – für das 18. Jahrhundert weitgehend folgenlos – vorgreift. Eben diese Parallelen sollen im folgenden Abschnitt gezogen werden, um wichtige Argumentationsschritte der Arbeit aus (diskurs-)linguistischer Perspektive nachzuzeichnen. Besonders interessant ist, dass sich der Blickwinkel der Schrift häufig auf die Produktionsseite der Zeitungen konzentriert, während bei Fritsch, Stieler oder Marperger eher rezipientenseitige Kategorien des „adäquaten“ Zeitungskonsums im Vordergrund stehen. Dieser „adäquate“ Zeitungskonsum wird jedoch von Peucer keinesfalls vernachlässigt.

3 Argumentative Strukturen

Seine Schrift beginnt Peucer mit einer nicht unproblematischen Begriffsdefinition, ist doch das Wort *Novella* an eine bereits im Mittelalter mannigfach vertretene Erzähltradition mit zunächst fiktionalem Charakter gebunden: Ital. *novella* entsprechen mhd. *maere*, *bîspel*, *rede*; franz. *Fabliau*, im 17. Jahrhundert bereits *nouvelle*, engl. *tale* und mnd. *boerde* in ihren jeweils regional unterschiedlichen

Ausprägungen.¹⁵ Peucers Begriffsverwendung dagegen entspricht dem Verständnis der Novelle im 17. Jahrhundert: Bei ihm bezeichnet die Textsorte ein aktuelles, berichtenswertes Geschehen, dessen Äußerungssituation einen Faktualitätsanspruch deutlich markiert: *Novellas pro ipsis relationibus novis accipi, vulgo notum est* (De relationibus novellis § 2). Der *novella* stellt Peucer den im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Begriff *relatio* an die Seite. Diesen Erläuterungen muss eine historische Textsortengenese vorausgehen, deren Ursprünge Peucer in der Antike verortet. Einer klassisch-frühneuzeitlichen Argumentationsstruktur entsprechend werden als Legitimationsautoritäten Laktanz, Laertius, Aristoxenos und Aristoteles benannt. Hier wird die Nähe von Peucers Verständnis der „Zeitung“ zur Geschichtsschreibung deutlich. Die Begriffsverwendung wird insbesondere dadurch uneinheitlich und kompliziert, dass der Begriff der *Historia* wiederum zum Teil auch fiktionale Genera einschließen kann.¹⁶

Eine inhaltliche Systematisierung erfolgt ab § 3 durch die Begriffe *universalis* (Universalgeschichte), *particularis* (Teilgeschichte), *miscella* und *confusanea* (Vermischtes), *Ad hanc ultimam classem referimus Relationes Novellas*. Das nationalphilologisch weniger prestigeträchtige Mittelalter dagegen erfährt keine Beachtung. Realhistorisch setzt der Abriss der Geschichte wieder am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit an, wobei Peucer auch die Rolle des Postwesens bei der Entstehung der *Relationes* betont (*Has [das Postwesen] Carolus V. Imperator rectius ordinavit in imperio [...] in Gallia Ludovicus XI. postas disposuit*). Diesen staatlichen Gewalten wird am Ende von § 7 mit Gothard Arthusius ein nicht-institutionalisiertes, kommerzielles Verlagspublikum gegenübergestellt. So bestimmen sich auch beide Gründe für die Zeitungsberichterstattung: Ein anthropologischer, *curiositas* (menschliche Neugierde), und ein ökonomischer, *lucri cupiditas* (Gewinnstreben). In den Zitationen antiker Autoren, die überdies quantitativ überwiegen, bleibt Peucer in vormodernen Legitimationsstrategien der Vertextung verhaftet. Auch er ist in den 1690er Jahren noch auf die Rückbindung an antike Lehrmeinungen angewiesen. Gleichzeitig jedoch weisen Zitationen im 17. Jahrhundert gegenwärtiger Autoren – allen voran Gerhard Johannes Vossius – und der interpretatorische Nachvollzug

¹⁵ GRUBMÜLLER, Klaus. *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter. Fabliau - Märe - Novelle*. Tübingen, 2006; FISCHER, Hanns. *Studien zur deutschen Märendichtung*. 2. durchges. und erw. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1966.

¹⁶ BERNS (1983: 105) unter Bezugnahme auf Agrippa von Nettesheim, Bodin u.a.

historischer Sachverhalte auf eine moderne, dem Duktus des wissenschaftlichen Arbeitens der Zeit entsprechende Arbeitsweise hin.¹⁷ Jedoch stehen diese im „modernen“ Sinne wissenschaftlichen Zitationen häufig noch immer zusammen mit antiken „Legitimationszitaten“, so in § 22: [...] *cum alibi jam sint à nobis tradita. Conf. Fab. Qvintiliani L.X. c.1. & doctissimi Vossii de Art Hist.c. XXVI.* Bei diesen ist die Überprüfbarkeit nicht immer feste Kategorie einer Zitation, obwohl Peucer auch Stellen in der generischen historischen Sachliteratur so gut wie möglich kennzeichnet und in die formale wissenschaftliche Argumentation mit einbindet. Auch die graphische Aufbereitung des Textes – einfacher Kursivsatz bei Literaturtiteln – lässt erkennen, dass zeitgenössische und antike Autoren als gleichberechtigte wissenschaftliche Quellen verstanden werden. Die Trennung zwischen Urheber und Prätext bzw. zitiertem Text ist bei Peucer schon vergleichsweise klar ausgeprägt, griechische Autoren werden nicht mehr auf Latein zitiert, sondern es werden Griechischkenntnisse vorausgesetzt. Vage Paraphrasen der Texte ohne echte Stellenangabe unterbleiben dabei nicht immer: *Quae dum narrantur, dicente Plinio, doceri quasi videntur* (§ 18).

Bei Betrachtung dieser beiden unterschiedlichen „Stränge“ wissenschaftlichen Zitierens eröffnet sich mittelbar auch das Spannungsverhältnis zwischen Deutsch und Latein. Lateinische Wissenskultur erscheint in Peucers Dissertation jedoch weiterhin als klar dominant, Formen der Redewiedergabe reichen von direkten Zitaten bis hin zu formal noch erkennbaren Modifizierungen eines Fremdtexes („Paraphrase“, „indirektes Zitat“) (HABERMANN, 2019, S.104). Wiedergabe von Begriffen in der Volkssprache, beispielsweise *Neue Zeitung*, erfolgt selten und ist mit gebrochener Schrift sehr deutlich markiert, griechische Zitate werden auch in griechischer Sprache wiedergegeben.

4 Die Erfordernisse des Zeitungsschreibens – Ansprüche an eine Ethik des Journalisten im 17. Jahrhundert?

Tobias Peucer durchdenkt in seiner Arbeit nicht nur die Strukturen des Zeitungswesens seiner Zeit, sondern bewertet diese auch in Hinblick auf die öffentlichen Interessen der Medienkonsumenten. Dabei gerät nicht zuletzt die Prozessualität der Textproduktion in den Blick, die an die rhetorischen Schritte der

¹⁷ HABERMANN, Mechthild. Praktiken des Zitierens in der vormodernen Wissensliteratur. In: ZGL 47(1), 2019, 102–136.

Abfassung einer Rede angelehnt ist. Gelingende Textproduktion wird dabei nicht zuletzt vom Autor und seinen persönlichen Dispositionen, also einer Art „Eignung“ zum Verfassen eines Zeitungstextes abhängig gemacht. „Eignung“ erscheint hier durchaus als moralische Kategorie: Zentral ist der Anspruch, durch Verstand und Urteilskraft glaub- und denkwürdige Tatsachen von unbedeutenden oder unwahren Nachrichten oder Gerüchten zu unterscheiden (*intellectus eximia opus est [...] ut res fide dignae ab inanibus, qui sparguntur, rumoribus; leves suspiciones & quotidinae res [...], iisque memorabilibus discernatur*; § 11). Der Willen (*voluntas*) des Berichterstatters – zu ihm zählen Glaubwürdigkeit (*referro fides*) und Wahrheitsliebe (*studium veritatis*) – bildet das Fundament eines jeden „guten“ Zeitungstextes. Werden entsprechende Tugenden missachtet, so wird der Textproduzent schuldhaft (*obnoxius*), er verstößt also gegen die beiden goldenen Regeln Ciceros, die Geschichtsschreibung dürfe nichts Falsches zu sagen wagen (*ne quid falsi dicere audeat*) und müsse die Wahrheit zu sagen wagen (*Deinde ne quid veri non audeat [...]*; § 14; *De oratore* II, 15). Erneut wird Peucers Verständnis der Zeitung als Geschichtsschreibung deutlich, allerdings ausdrücklich in einem nichtfiktionalen Sinne. Insbesondere Daniel Hartnack und Caspar Stieler trieben die definitorische Differenzierung von Zeitungsnachricht und *Historia* maßgeblich voran, und Zeitungen verhalten sich zur *Historia* wie eine Quellen- und Materialsammlung zur Geschichtsschreibung: Aus vielen einzelnen faktualen Ausschnitten lässt sich eine umfassende Geschichte nach Jahren, Dezennien oder sogar Jahrhunderten zeichnen.¹⁸

Den Gegensatz dazu bildet dichterische Freiheit, die Zeitungsschreibern eher zugestanden wird als den großen, in der Zeitwahrnehmung „ernsthaften“ Geschichtsschreibern. Trotz dieser Einschränkung formuliert Peucer aber ein starkes Wahrheitspostulat und weist einerseits auf die Wichtigkeit verlässlicher Quellenrecherche, andererseits auf den Anspruch, nicht wissentlich Unwahres zu schreiben, hin. De facto stehen hier wissentlich gefälschte Quellen mit aus

¹⁸ BERNIS (1983: 97–99). Er führt seine Vorstellung anhand einer chemischen Destillationsmetapher näher aus, in der das zunächst vielfältige Material immer weiter auf die „relevantesten“ Ereignisse des Jahrhunderts „eingekocht“ wird: *Sintemahl nicht eben mit der ersten destilation die Chymici ihre Sachen zur Volkommenheit bringen: sondern erst die Materialien samlen / in einem Kolben müssen maceriren lassen / sodann durch das Feuer nach und nach den subtilen Spiritum davon ab ziehen / und dieses Letzte zwar so offft / als biß derselbe seinen völligen Grad erlanget hat. Die Nouvelles vergleiche ich hierin der ersten Collection oder Samlung der Materien, die halbjährigen Relationes der ersten / das bißherige Diarium und noch itzige Theatrum Europaeum der andermahligen Destillation.* HARTNACK, D. Von Einrichtung der Alten Teutschen und neuen Eu-ropäischen Historien. Celle, 1688, 60, zit. nach BERNIS (1983: 99).

Nachlässigkeit entstandenen Falschmeldungen auf einer Stufe: *Nam famam hic incertam seqvi, & in rebus alicujus momenti, fallere lectores, temerarium valde est* (§ 14). Die Intentionalität sprachlicher Handlungen spielt also nur hintergründig eine Rolle, wichtig sind allein die Unterscheidungen wahr/zutreffend – unwahr/unzutreffend. Triebfeder für diese als offensichtlich unmoralisch charakterisierten Handlungen ist das Gewinnstreben seitens des Produzenten, das durch die Neugierde der Rezipienten überhaupt erst befriedigt werden kann. Ungenauigkeit ist dabei letztlich Produkt einer beschleunigten Weltwahrnehmung und eines unbedachten Zeitungskonsums.

Hier nun interveniert Peucer in einem überraschend modernen Gestus, der qualitative „Mindestanforderungen“ an journalistisches Schaffen impliziert. Korrektiv für objektiv „falsche“ Meldungen ist für ihn eine profunde Quellenarbeit, die sich auf eine übereinstimmende Informationslage aus mehreren Primärquellen stützt. Tatsächlich folgten schon zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges viele informationsorientierte Texte dieser Maßgabe ganz selbstverständlich. Häufige Beglaubigungsstrategien sind im 17. Jahrhundert das Zitieren anderer Texte oder die (oft mehrfache) Angabe einer Augenzeugenschaft, die sich gerade in den Titeln von Kurzberichten und auf Flugschriften findet.¹⁹ Gerade die Kriegsberichterstattung mit ihren präzisen Angaben zu Ort, Zeit und Quelle des Geschehnisses konnte Peucers objektivierbaren Ansprüchen an zeitgenössische Berichterstattung genügen. Hier stellten Augenzeugenschaft und die textuelle Vermittlung personenbezogener und personal begründeter Glaubhaftigkeit stets zentrale Elemente dar.²⁰ Insofern der Verfasser natürlicherweise die zentrale Figur für einen verantwortungsbewussten Schreibprozess darstellt, kommt Peucer in § 14 doch noch auf dessen „Akteursperspektive“ zu sprechen: Auch dem sorgfältigsten Autor kann ein Fehler

¹⁹ Zwei Beispiele seien genannt: *Extract zweyer Schreiben auß Prag/ vom 9 und 12. Martii dises 1645. Jahrs. In welchen zuvernehmen/ wie das blutige Treffen bey Janchaw 6. Meil von hier abgangen*; Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Pon Vc 4486, QK; No. 52 *Ein Schreiben/ einer fürnehmen Persohn so mit darbey gewesen/ darinn umbstendtlch berichtet wird/ wie es mit dem Treffen vor Nörtlingen darher gegangen*, Regensburg, Staatliche Bibliothek – 999/Caps.6(2). Die Liste ließe sich beliebig fortführen, zumal auch Publikationen ohne expliziten Titelverweis entsprechende Strategien der Beglaubigung nutzten.

²⁰ WOLTER, Beatrice. *Deutsche Schlagwörter zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges*. Frankfurt/Main: Lang, 2000 (Europäische Hochschulschriften 1749); PFEFFER, Maria. *Flugschriften zum Dreißigjährigen Krieg. Aus der Häberlin-Sammlung der Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek*. Frankfurt/Main: Lang, 1993 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft: Reihe B, Untersuchungen 53); MACHA, Jürgen. *Frühneuzeitliche Sprachpraxis und der Einfluss der Konfessionen*. In: Ders. (ed.). *Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Perspektiven*. Münster et al.: Waxmann, 2012 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 18), 99–112.

in der Recherche unterlaufen, sodass er bisweilen Falsches ohne eigene Schuld mit Wahrem mischt ([...] *ut falsa veris quandoque sine ejus culpa misceantur*). Bestimmend ist hier die moralische Grundhaltung des Willens des Textproduzenten.

5 Das Postulat der Angemessenheit – Peucers Anforderungen an den Nachrichtenstoff

In § 15 macht Peucer bereits zu Beginn seiner Ausführungen deutlich, dass nicht für jeden potentiellen Berichtsstoff der gleiche Nachrichtenwert angenommen werden kann. Da Nachrichten quasi in unendlich großer Zahl verfügbar sind (*propemodum infinitae*), ist eine wohlüberlegte Auswahl zu treffen, sodass Erinnerns- (*memoria*) oder Wissenswertes (*cognitione dignitae*) den Vorzug erhält. Zu dieser ersten Klasse zählen Prodigien und andere Ungeheuerlichkeiten, Erzeugnisse von Natur oder Kunst, Naturkatastrophen Himmelserscheinungen, neue Erfindungen oder Entdeckungen, *quorum hoc seculum ferax maxime fuit*. Eine zweite Kategorie bildet die Klasse der politischen Ereignisse, unter denen Peucer neben Gesetzen, Geburten und Todesfällen von Fürsten vor allem Diplomatie und Kriegführung besonders hervorhebt. Damit trägt Peucer der schon von den Zeitgenossen wahrgenommenen „Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit“ (Burkhardt) Rechnung.²¹ In einer dritten Kategorie werden schließlich wissenschaftliche und religiöse Inhalte zusammengefasst: der Ursprung von Religionen, neue Sekten, Beschlüsse der Lehre, religiöse Riten, Glaubensspaltungen und Verfolgungen, religiöse Synoden und deren Beschlüsse, bedeutende Schriften von Gelehrten, wissenschaftliche Streitfragen, neue Werke Gebildeter, Entdeckungsfahrten, sowie Unglücks- und Todesfälle. Für die Gliederung einer Zeitung im heutigen Sinne mögen die von Peucer vorgeschlagenen Kategorien nicht immer unmittelbar einleuchten. Gerade die zeittypische Parallelisierung von Religion und Wissenschaft als gleichwertige Quellen menschlicher Erkenntnis dürfte für einen modernen Leser fremdartig anmuten, allein der klar umrissene Themenbereich „Politik“ entspricht dem heute gängigen Gliederungsprinzip einer Tageszeitung. Wegweisend ist vielmehr die Kategorisierung in verschiedene Ressorts als Strukturprinzip im Allgemeinen, die bei Peucer insofern eine gute Kenntnis des

²¹ Siehe den weithin rezipierten Aufsatz BURKHARDT, Johannes. Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas. In: ZHF 24 (4), 1997, 509–574; zur medialen Wahrnehmung von Krieg wieder WOLTER (2000), sowie DUCHHARDT, Heinz. 1648 – Das Jahr der Schlagzeilen. Europa zwischen Krise und Aufbruch. Wien: Böhlau, 2015.

Zeitungsmarktes vorausgesetzt haben mag, als dass sich die herausgearbeiteten Themen mit den heutigen Ansichten der Forschung decken.²²

Mit der richtigen oder falschen Auswahl des Stoffes kommen in § 16 erneut ethische Aspekte des Zeitungsschaffens in den Blick. Nach einem Ausschlussprinzip vorgehend benennt Peucer drei Vorsichtsmaßnahmen (*cautelis*), denen jeweils ein eigenes Kapitel eingeräumt wird.

So umfasst die erste Vorsichtsmaßnahme Berichterstattung, die das Prinzip der allgemeinen bzw. gesellschaftlichen Relevanz verletzt und „alltägliche“ oder „häufig auftretende“ Begebenheiten umfasst. Peucer sieht bei solchen Nachrichten einen Mangel an Urteilkraft:

Tales sunt tempestates pro anni & aëris diversitate non infrequentes; actiones Principum privatae; ut venari, convivari, comoediam spectare, in hanc vel illam arcem exspatiari, militum aliquot turmas lustrare; Item civium negotiationes inter se, maleficorum supplicia; conjecturae de negotiis publicis, nondum cognitae, & alia id genus, quae privatorum diariis magis, quam actis publicis conveniunt.

Die genannten Restriktionen lassen sich in drei Kategorien einteilen: Geschehnisse mit lediglich regionaler Bedeutung, personenbezogene „Boulevardberichterstattung“ und Mutmaßungen, also nicht gesicherte Nachrichten, die sich auf bloße Gerüchte stützen. Die ethische Problematik dieser Gerüchte ist unmittelbar einleuchtend, zumal bereits vorher von Peucer eingeführt, wird doch die Maßgabe, eine Wahrheitsproposition nur auf der Basis verlässlicher Quellen darzubieten, verletzt. Interessanter ist an dieser Stelle der Hinweis auf die Irrelevanz der Berichterstattung über Alltagsgeschäfte adliger Personen, ein Hinweis, der uns angesichts einer Vielzahl verfügbarer Boulevardpublikationen auch heute noch aktuell erscheint. Faktisch stehen sich hier das Streben nach Gewinn und der Versuch einer gesellschaftlich relevanten, informativen Berichterstattung gegenüber. Flugschriften zeigen, dass das Interesse an Boulevardinhalten offensichtlich schon in der Barockzeit groß war, ein Umstand, den Peucer mit dem Wort „Neugierde“ (*curiositas*) benennt.

²² Zur Diversität der Themen beispielhaft an der Gattung Flugblatt HARMS, Wolfgang (ed.). *Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl*. Tübingen: Niemeyer, 1983 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 30); BELLINGRADT, Daniel. *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*. Stuttgart: Steiner, 2011 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 26); Zu Prodigien EWINKEL, Irene. *De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*. Tübingen, 1995; SCHILLING, Wolfgang. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Berlin: Akademie-Verlag, 1990 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 29).

Ein zweiter Hinweis auf die Schädlichkeit ungezügelter menschlicher Neugierde in § 19 macht erneut deutlich, dass die Trennung von Berichterstattung und Geschichtsschreibung in seiner Arbeit gedanklich noch nicht vollständig vollzogen ist, wenn er äußert:

De caetero, quod res exiles attinet, quae maiorem quarundam novellarum partem constituunt, Collectores earum excusari magis possunt; quam historici. Quia illi non tam posteritati; quam curiositati populi, rerum novarum cupidi, tumultuarie fere scribunt.

Schon in einer Passage in § 14 gesteht Peucer den Zeitungsschreibern aber auch größere Freiheiten als den Geschichtsschreibern zu, wobei korrekte Überlieferung für die Nachwelt als expliziter Wert aufgefasst wird. Eine Wiederholung des Geschichtstopos erfolgt in § 23: *Finis historia* [i.e. jede Art von Narration] *internus ac proprius est conservatio memoriae rerum gestarum*. Die größtmögliche zeitliche Nähe der Berichterstattung, der die Historiker nicht unmittelbar ausgesetzt sind, begreift er als nachvollziehbares Hindernis für die Sicherheit von Meldungen, das bisweilen zu Fehlern führen kann. Auch die Periodizität von Zeitungen wird dabei als Grund genannt: Verfügen Zeitungsschreiber nicht über genügend Material, dann werden die Publikationen mit unbedeutenden und bisweilen unzuverlässigen Nachrichten aufgefüllt. Interessanterweise spart Peucer hier die Zeitungen seiner eigenen Gegenwart gezielt aus (*quarundam novellarum partem ...*) und greift erneut auf Beispiele der klassischen Antike zurück, etwa auf Caesars *De Bello Gallico* VI, 5 und Cassius Dio. Zeitbedingte Fehler werden aber als gewissermaßen „entschuldbar“ anerkannt. Stärker abgewertet werden Personen, die offenkundig unwahre Behauptungen in wissentlicher Weise tätigen oder ungewisse Behauptungen nicht als solche markieren. Derartige Täuschungen des Lesers fasst Peucer als schwerwiegende Verstöße gegen das Gewissen auf. § 23 wiederholt, eine tatsachengetreue Überlieferung könne niemals Sinn und Zweck der Zeitungsberichterstattung sein, treibende Kraft sei menschliche *curiositas*. Hinsichtlich des Quellenwertes von Zeitungen zeichnet Peucer ein explizit negatives Bild: Zeitungstexte können nicht zu den verlässlichen Denkmälern gezählt werden, mit deren Hilfe für die Überlieferung an die Nachwelt gesorgt wird. Sie befinden sich mit ihrem unterhaltenden Anspruch hinsichtlich ihrer Qualität nicht auf der gleichen Stufe wie „ernsthafte“ Historiographie.

Die zweite Vorsichtsmaßnahme ist, nichts Gewöhnliches oder Schlechtes über lebende Personen an Fürstenhöfen zu berichten, ja, überhaupt Vorgänge an Fürstenhöfen zu veröffentlichen, die nicht veröffentlicht werden sollten. Neben ethischen Erwägungen sieht Peucer auch hier einen Überlieferungsauftrag der Presse für die Nachwelt, denn unter feindseligen und knechtisch unterwürfigen Schreibern herrscht keinerlei Sorge darum, ob die Nachwelt richtig informiert wird. (Tacitus, Historien, I, 1).

Daher ergeben sich für das Pressewesen gewisse Restriktionen: *Hanc ob causam in bene constituta republica non cuivis, novellas spargere in vulgus, concedi debet* (§ 17), es sind also nicht alle Personen zum Abfassen von Zeitungsmeldungen in gleicher Weise geeignet. Die Nennung des Bezugssystems „Staat“ ist für die Frühe Neuzeit als Epoche der Staatsbildung in diesem Kontext entscheidend. Die von Peucer erwähnte staatlichen Restriktion der Distribution von Nachrichtenmeldungen entspricht der dritten Kategorie von „Vorsichtsmaßnahmen“ - Zensurmaßnahmen im weiteren Sinne.

In § 18 wird die Vorgabe geäußert, es sollen keine Nachrichten geschrieben werden, *quae bonis moribus, aut religioni verae noxia sunt*. Dazu zählen Obszönitäten, Gewaltverbrechen, und gotteslästerliche Flüche. Schließlich wird das ohnehin mitschwingende Wort *censura* explizit genannt.²³ Die Zensur als Mittel der Regulierung ist aber nicht primär dazu gedacht, um ein entstehendes bürgerliches Selbstbewusstsein oder das politische Streben nach bürgerlichen Rechten zu unterdrücken, sie wird von Peucer eher als Schutzinstrument für die Seelen der Leser aufgefasst. Für Peucer ist Zensur kein politisches Steuerungsinstrument, sie geschieht vielmehr im Dienste der moralischen Erziehung (*disciplina honesta*) und damit im Einklang mit Vorstellungen von Seelenheil und Gemeinwohl. Eine Kritik an obrigkeitlichen Zensurmodellen ist bei Peucer nicht zu finden.

§ 19 schließlich bezieht auch Überlegungen zum Rezeptionsprozess durch den Leser mit ein. So ist die Glauhaftigkeit oder Unglaubwürdigkeit eines Textes nicht zuletzt auch von den interpretatorischen Fähigkeiten des jeweiligen Rezipienten

²³ Vgl. zu Maßnahmenspektrum und vorstaatlichen Strukturen obrigkeitlicher Pressezensur in Reichsterritorien SCHILLING (1990: 201–214; NEUMANN, Helmut. *Staatliche Bücherzensur und -aufsicht in Bayern von der Reformation bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts*. Heidelberg et al.: Müller, 1977 (Studien und Quellen zur Geschichte des deutschen Verfassungsrechts – Reihe A 9); MÜLLER, Arnd. Zensurpolitik der Reichsstadt Nürnberg. Von der Einführung der Buchdruckerkunst bis zum Ende der Reichsstadtzeit. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 49, 1959, 66–169.

abhängig. Peucer mahnt an, den Neuen Zeitungen dürfe man nicht blindlings Glauben schenken, ein Appell an die Verstandeskraft und Verbote der Aufklärung. Produzentenseitig soll eine unklare Nachrichtenlage mit einer Vorsichtsformel markiert werden:²⁴

formula velut cautionis apud Curtium L. IX. extante, uti licebit: Equidem plura transcribo, quam credo. Nam nec adfirmare sustineo, de quibus dubito: nec subducere, quae accepi. Quo facto, fidem suam novellarum Scriptor liberabit, prudenti sic lectori iudicio permissio. Unde laudatus supra D. Fritschius Discurs. cit. cap. IV. monet; Novellis non temere credendum est.

Gerade diese genannten Aspekte lassen eine bemerkenswerte Modernität erkennen: Das Hinterfragen der Inhalte von Presstexten durch den „vernünftigen“ Leser erscheint als fundamentale Kategorie des „angemessenen“ Konsums von Presstexten.

6 Linguistische Aussageformationen – Ökonomie und Lexik

Es wurde in (5) angedeutet, dass der Aufbau von Kategoriensystemen einen integralen Bestandteil der Arbeit Peucers darstellt. Eine inhaltsseitige und eine produktionsseitige Kategorisierung ist in den §§ (4) – (19) bereits erfolgt. Auch noch Ende des 17. Jahrhunderts sind rhetorische Muster die übergeordneten und kontextabstrakten Bauprinzipien, und so kommen bei der formseitigen Einteilung der Textmerkmale insbesondere Kategorien der Rhetorik zum Einsatz. Die letzten Abschnitte ab § 22 werden daher von Zitationen der Werke Ciceros (*De oratore*, *Orator*, *Brutus*), Quintilians (*Institutio oratoria*) und Lukians (*De scribenda historia*) beherrscht. Trotzdem werden Einschränkungen vorgenommen: Lexis und Stil der Neuen Zeitungen dürften weder die eines Redners noch die eines Dichters sein, weil jener den neugierigen Leser hinhält, dieser ihn stört und auch die Sache nicht klar darstellt. Folglich müssen Definitionskriterien eines guten Nachrichtenstils *perspicuitas* und *brevitas* sein, was der Stilebene des *genus humile* am ehesten entspricht. Nachrichten sind grundsätzlich als Erzähltexte mit kohärentem Sinnzusammenhang zu gestalten, um dem Leser ein einfaches Nachvollziehen der Inhalte zu ermöglichen. Die Verwendung klarer Lexik in kurzen Sätzen ermöglicht es, bei den Lesern sowohl

²⁴ Q. Curtius Rufus' *De rebus gestis Alexandri Magni* (Geschichte Alexanders des Großen) war im frühneuzeitlichen Europa in zahlreichen Drucken im Umlauf und stellt hier einen allgemein bekannten Beispieltext dar.

Nutzen als auch Unterhaltung hervorzubringen (*in animis legentium parere videtur*). Die Kenntnissgabe neuer Ereignisse (*rerum novarum utilitas*) und Unterhaltung (*iucunditas*) müssen daher als primäre Funktionen der Zeitung angesehen werden.

In § 29 folgt eine Untergliederung nach Textsorten, die sich aber de facto nur auf inhaltliche Begründungen stützt, etwa in Wissenschaftszeitungen, galante Zeitungen, bürgerliche Zeitungen und Tageszeitungen. Bei den ersten drei Formen handelt es sich dem heutigen Verständnis nach um Zeitschriften, bei denen eine gegenstandsspezifische Funktionalisierung deutlich zutage tritt. Peucer endet mit einem deutlichen Werturteil: Die sorgfältig gesammelten Leipziger und Frankfurter lateinischen Zeitungen im Verlage der Erben Latomici (also Zeitungen aus dem „deutschen“ Reichsgebiet), verdienen den Vorzug, weil sie eine überblicksartige Auswahl von Begebenheiten aus unterschiedlichen Sachgebieten enthalten und überflüssige „Klatschmeldungen“ übergehen.

Trotz dieser grundsätzlich positiv erscheinenden Betonung des Nutzens von Neuigkeitserzählungen fällt das abschließende Urteil Peucers in §§ 26 – 29 zunächst scheinbar vernichtend aus. So fällt der Nutzen der *Relationes* für Gegenwart und Nachwelt stets wesentlich geringer aus als der von klug abgefasster Geschichtsschreibung,

cum auctores illarum fere illis destituantur; quae historiae justae con[t]endae sunt necessaria: ut peritia rerum, prudentia, iudicium subactum, documenta certa ex archivis minime suspectis petita, ac denique elocutio & Stylus historiae conveniens. (§ 26)

Damit fällt Peucers Urteil grundsätzlich negativer aus als das Hartnacks. In der Tradition klassischer *poeta doctus*-Konzepte sucht Peucer den Grund für die von ihm postulierte geringere Qualität der Nachrichten im Personenstand der Zeitungsschreiber selbst. Die von ihm erhobenen Vorwürfe sind schwerwiegend: mit dem Fehlen von *prudentia*, *iudicium*, *peritia rerum* und *elocutio* werden Zeitungsschriftstellern zentrale Tugenden des gelehrten Textproduzenten abgesprochen. Im Feld einer klassischen rhetorischen Ausbildung können die ökonomisch orientierten, gewinnsüchtigen Zeitungsschreiber nicht gegen die Autoren traditioneller Geschichtsschreibung bestehen. Die normative Abwertung des gesamten Berufsstandes, die den ganzen Text über angebahnt wird, kumuliert im Schlussteil und wird in aller Deutlichkeit als Grund für das zuvor angezeigte Qualitätsproblem

gesehen. Dieses zunächst negativ erscheinende Fazit wird am Ende von Peucers Arbeit immerhin teilweise revidiert – in Bezug auf bestimmte Aspekte könne der Konsum von Zeitungen sehr wohl nutzbringende und förderliche Wirkungen entfalten. Als positiv zu bewerten ist die Redundanz und Kontinuität, mit der die Zeitungen immer wieder über ähnliche Sachverhalte berichten und so die Merkfähigkeit der Leser fördern, weiterhin bedeutet das kluge Scheiden von Wichtigem und Unwichtigem eine Übung des Verstandes eines jeden Rezipienten. Wie auch in anderen barocken Wissenschaftstexten ist die Herstellung von Redundanz durch Strukturrekurrenz bei Peucer ein wichtiges Merkmal. Peucer verweist hier direkt auf die Arbeit Christian Weises:

Veruntamen aliquam illarum utilitatem esse, quae tum publicae, tum privatae hominum vitae conducatur, asseverare haud abnueri. Illam peculiare Schediasmate Curioso, Vir Clarissimus, Christianus Weisius, ante hos tredecim annos exponere aggressus est. (§ 26)

Der wichtigste Nutzen bleibt für Peucer jedoch auch hier der Unterhaltungswert und das Erregen von Affekten, etwa Bewunderung (*admiratio*), Erwartung (*expectatio*), Freude (*laetitia*), Ärger (*molestia*), Hoffnung (*spes*) und Furcht (*timor*). Die in dieser Passage verwendete Lexik rückt die Argumentation Peucers in die Nähe dramentheoretischer Texte, insbesondere auch deshalb, weil als Nachrichteninhalt explizit die Schicksale bedeutender Personen genannt werden.

Schließlich wird auch der Nutzen für unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen in die Überlegungen mit einbezogen: So würden besonders Händler, Stadtbürger und gebildete Personen von den neuen, zeitnah verfügbaren Informationen besonders profitieren, während andere Schichten überhaupt keinen Nutzen aus den Texten zögen, oder insgesamt die „falschen“ Zeitungen konsumierten. Lediglich zwei Zeitungen werden überhaupt lobend hervorgehoben: In Frankreich *Le nouveau Mercure Galant*, in den Niederlanden *Histoire Abbrege de L'Europe, ou Relation exacte de ce qui se passe de considerable dans les Etats, dans les Armées etc.*, in Deutschland die Leipziger und Frankfurter lateinischen Zeitungen der Erben Latomici, da diese *omissis nugis & quae incerto rumore hinc inde disseminantur* (§ 29). Die Arbeit schließt mit einer stereotypen Gottesanrufung.

7 Wahrheits- und Faktualitätsansprüche

Kommunikationswissenschaftler wie Wilke, Atwood oder de Beer haben in *De relationibus novellis* eine Frühform der akademischen Nachrichtenforschung gesehen (WILKE, 2015, S. 107–129; ATWOOD, DE BEER, 2001). Auch das argumentative Vorgehen Peucers und seine Zitationen zeitgenössischer wie antiker Referenztexte entsprechen den Standards des wissenschaftlichen Arbeitens im 17. Jahrhundert. Die Forschungsergebnisse der Arbeit speisen sich – an den seltenen Stellen, an denen Peucer keine Literatur zitiert – aus subjektiv-hermeneutischen Bewertungsprozessen, und ebenso subjektiv sind die von Peucer geäußerten Werturteile. Wertend ist dann freilich auch der Anspruch der Arbeit als Gesamttext. Trotzdem ist der Anspruch der Dissertation, die sich mit Zitationen selbst in ein Feld von Presstextreflexionen einordnet, ein klar wissenschaftlicher. Mit seinen Überlegungen nimmt Peucer immer wieder auf seine wichtigste Literaturquelle Bezug, Christian Weises wesentlich umfangreichere Arbeit *Schediasma curiosum de lectione novellarum*, erschienen 1676 in Weißenfels, 1685 und 1696 erneut bei Heinrich Meier in Frankfurt und Leipzig gedruckt.²⁵ Weise hatte insbesondere den Mehrwert der Zeitungen in der Lehrhaftigkeit ihrer unablässigen Wiederholung für interessierte Menschen begründet. Über diesen Aspekt geht Peucer mit der Betonung des Unterhaltungswertes der Zeitungen hinaus. Weise schlägt hinsichtlich des Nutzens eine Kategorisierung in Geographen, Genealogen, Historiker und Staatsrechtler vor, er spricht in Kap. V aber ebenso vom *Curiosorum genere* (40), wobei hier statt Unterhaltung oder Neugierde wissenschaftliche Fragestellungen im Fokus stehen: Medizin, Theologie und Mathematik, Philosophie und Handel. Dieser Umstand hat auch mit der thematischen Ausrichtung der bei Weise untersuchten Zeitungen zu tun, bei denen es sich eher um „Hochwertzeitungen“ mit zum Teil wissenschaftlichem Anspruch, zumindest aber einem expliziten Bildungsanspruch (*omni Eruditiones*) handelt.²⁶ Während Peucer sich weitgehend auf das Reichsgebiet beschränkt, nimmt Weise systematisch ganz Europa in den Blick, dies nach Jahren und Ländern geordnet. Verzeichnet werden die wichtigsten Nachrichten von 1660–1675, insbesondere jene, die einen Bezug zu

²⁵ WEISE, Christian. *Schediasma curiosum de lectione novellarum in illustri ad Salam Augusteo propositum nunc publici iuris fecit et nucleo novellarum historico, nec non genealogia comtum Leiningensium quam non omnino plenam in suis Tab. exhibuit Rit-tershusius*. Frankfurt und Leipzig, 1685.

²⁶ Solche Hinweise finden sich insbesondere in den Überschriften der einzelnen Fachgebiete, etwa in der Theologie: (II. *THEOLOGI observant varias religionum controversias, & quidquid à religionis sive curâ sive praetextu solet fluere*) oder dem Handel (IX. *MERCATORIBUS conducere novellas vel ideo clarum est [...]*).

politischen, diplomatischen oder dynastischen Themen beinhalten: Genannt werden Geburten und Hochzeiten, Todesfälle und Erbfolgeregelungen Schlachten und wichtige Friedensschlüsse, politische Treffen und Absprachen, Ernennungen, neue Entdeckungen und wirtschaftliche Nachrichten. In gewisser Weise böte die Arbeit eine prinzipielle Möglichkeit zur empirischen Auswertung der auf über 70 Seiten gesammelten Daten.

Trotz des größeren Umfangs der eher deskriptiven und inventarisierenden Arbeit Weises erreicht Peucer mit seiner ethischen Ausrichtung ein höheres Reflexionsniveau. Er schenkt der Produktionsseite, dem Entstehungsprozess der Nachrichtenblätter und insbesondere dem Schreibprozess große Beachtung und sucht nach den Ursachen der anhaltenden Zeitungsbegeisterung in seiner Zeit. Noch weit wichtiger ist aber der ethische Anspruch, den Peucer in seiner Dissertation herausstellt. Die Direktive, Quellen genau zu prüfen und nicht wissentlich die Unwahrheit zu schreiben, trifft insbesondere in Bezug auf die Flugblatt- und Flugschriftenberichterstattung der Frühen Neuzeit einen wunden Punkt. Denn schier unerschöpflich scheint die Zahl der Flugblätter über Fabelwesen, Wunderzeichen und Monstra, missgebildete Tiere und merkwürdige Himmelserscheinungen.²⁷ Prodigien reichen dabei von einfachen Kuriositäten bis zu regelrechten Fabelgeschichten. So verkündet ein Flugblatt von 1675 eine bizarre Szene:²⁸

Wunderwürdig ist es / und eben so nachdencklich / was man durch gewisse Nachricht von Hanover erhalten / daß unweit selbiger Stadt bey einem Dorff Brochdorp genant einem zu Pferd über Feld reisenden Mann / eine unglaubliche Menge der Mäuse begegnet / so sich auf dem Feld in Schlacht- Ordnung gleich einem Kriegs-

²⁷ Zur Quellengattung EWINKEL, I. *De monstis. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*. Tübingen, 1995 (Frühe Neuzeit 23); HECHT, Nadine. Die Prodigien aus dem Bestand der Staatsbibliothek Bamberg. Vorstellung einer frühneuzeitlichen Quellengattung. In: *Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums* 146, 2010, 165–190; TSCHOPP, Silvia Serena. *Heilsgeschichtliche Deutungsmuster in der Publizistik des Dreißigjährigen Krieges. Pro- und antischwedische Propaganda in Deutschland 1628 bis 1635*. Frankfurt/Main: Lang, 1991; HARMS, Wolfgang/SCHILLING, Michael. *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen, Wirkungen, Kontexte*. Stuttgart: Hirzel, 2008; HOFMANN-RANDALL, Christina. *Monster, Wunder und Kometen. Sensationsberichte auf Flugblättern des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek, 19. November - 12. Dezember 1999*. Erlangen, 1999 (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 36); HEESEN, Kerstin. *Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit*. Opladen, 2011, 336–343.

²⁸ Wahre eigentliche Abbildung der wunderbahnen und denckwürdigen Begebenheit von Mäusen / so sich den 1. Septembr. dieses 1675. Jahrs bey Brochdorp unweit Hanover zugetragen. München, Bayerische Staatsbibliothek, Res Slg.Faust 66, VD17 1:620789L; vgl. auch Drugulin, 2895; Faust 326.

Regiment gestellet / welches ein grosser Ratz / als Feld-Obrister / gleichsam anführete und fornenangienge.

Das Narrativ fährt fort: Der vorbeikommende Reiter beschließt, eine der Mäuse totzuschlagen. Von den aufgeregten Tieren bedrängt, entschließt er sich in letzter Minute zur Flucht. Der Reiter entkommt knapp, die Mäuse besetzen in der Folge drei Felder nahe der Stadt. Dem Aufbau der Textsorte Fabel ähnelnd erfolgt am Ende des Textes eine Auslegung:

Es solte einer hier bey nahe auf die Gedancken gerathen und mit diesem Ungeziefer (jedoch dem Göttlichen Rathschluß unvergreifflich) die unbedachtsamen Menschen in die ThierSchule gehen / und von denselben die löbliche Ordnung / den schuldigen Gehorsam gegen die Obern / und die guldene Einigkeit unter sich selbst lernen heissen. Zu welcher Erinnerung nicht unbillich der fernere Erfolg mit denen Mäusen Anlaß giebet.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Zeitgenossen Peucers dieser Geschichte von der militärischen Disziplin von Mäusen unmittelbaren Glauben geschenkt hätten. Offensichtlich liegt ein erfundenes, oder zumindest stark überarbeitetes Geschehen vor, das seinen Sinn, seine Bedeutung erst in der Einordnung in einen göttlichen Heilsplan erhält. Einer häufigen Legitimationsstrategie in Flugschriften und Flugblättern gemäß markiert der Text aber in mehreren formelhaften Wendungen einen unmittelbaren Faktualitätsanspruch („Wahre eigentliche Abbildung“, „was man durch gewisse Nachricht von Hanover erhalten“), es treten stereotype Formulierungen auf, die ähnlich formelhaften Wendungen in der Kriegs- und Diplomatieberichterstattung gleichen. Sprachlich und formal ähnelt die Gestaltung des Mäuse-Flugblattes diesen anderen, inhaltlich durchaus glaubhaften Nachrichten so stark, dass nicht von einer veränderten Rezeptionssituation ausgegangen werden kann. Darüber, welche Rezeptionshaltung die Leser solcher Texte angenommen haben könnten, lässt sich nur spekulieren. Dem zitierten Flugblatt würde von einem modernen Leser wegen seiner wenig glaubhaften Geschichte aber wohl kaum ernsthafter Nachrichtenwert zugebilligt werden. Als wichtigere Aussage könnte man den Appell in der Mitte des Textes auffassen, auf den hin die Geschichte des Mäuse-Regiments offensichtlich konstruiert oder zumindest interpretiert worden ist: Die Mäuse besitzen im Gegensatz zu den Menschen die *löbliche Ordnung / den schuldigen Gehorsam gegen die Obern / und die guldene Einigkeit unter sich selbst*, Werte, denen implizit

(im Blick auf den Menschen) ein defizitärer Ist-Zustand gegenübergestellt wird. Als lehrreiche Fabel wäre die Geschichte auch für einen modernen Leser durchaus akzeptabel. Das Flugblatt zeigt jedoch keine solche Gattungsmarkierung, sondern beansprucht explizit Nachrichtenwert. Da im Proömium der Status eines wahrhaftigen Geschehens in Anspruch genommen wird, auch mit dem Topos der Augenzeugenschaft, ließe sich nach dem „Wahrheitsbegriff“ der Presse und des Zeitungswesens dieser Zeit fragen. Naturgemäß muss die Pressewahrnehmung breiter Bevölkerungsschichten in der Frühen Neuzeit jedoch im Dunkeln bleiben. Einem klassischen Falschmeldungsmuster im heutigen Sinne – also keiner symbolischen Aufladung – entsprechen Flugblätter aus der Zeit kurz nach der Schlacht von Lützen am 16. November 1632, in denen der Tod des schwedischen Königs Gustav II. Adolf aus propagandistischen Gründen heruntergespielt oder sogar geleugnet wird.²⁹ Da die in der Mäuse-Geschichte präsentierte Nachricht aber einen spezifisch religiösen und sittlich-moralischen Gehalt besitzt, ist nicht von einer einfachen „Falschmeldung“ auszugehen. Vielmehr mag man einer im wörtlichen Sinne „fabelhaften“ Geschichte ohne unmittelbaren Bezug zu den politischen Läufen der Zeit etwas mehr „Spielraum“ in der Ausschmückung von Erlebnissen zugebilligt haben.

Insbesondere für die bürgerlichen Bildungseliten der Zeit muss Wahrheit einen intrinsischen Wert dargestellt haben, der die Möglichkeit einer funktionierenden Diskursgemeinschaft überhaupt erst konstituiert. Verlässliche Nachrichten werden im 17. Jahrhundert zur Grundlage einer diskursiven Auseinandersetzung mit Sachthemen, die über regionale Wirkungskreise hinausgehen. Die kommerzielle Ausrichtung und inhaltlich wie formal marktgerechte Gestaltung der Flugblätter steht einem reinen Informationsauftrag jedoch entgegen (SCHILLING, 1990, S. 53–90). Peucer hat die mithin evidente Sensationslust der Zeitungen nicht nur in moralisierender, sondern auch in formal-wissenschaftlicher Weise kritisiert, ebenso wie Ahasver Fritsch, den Peucer in § 17 zitiert.

8 Ausblick

Die in der Gegenwart postulierte Erosion des Vertrauens breiter Bevölkerungsschichten in bis dahin als hochwertig und quellensicher wahrgenommene

²⁹ *Rationes Das Kg. Mayestät von Schweden noch lebe*, 1632 (HAAB Weimar: 4° XXV : 5; VD17 32:638167N); vgl. auch bei PFEFFER, hier TT Häberlin C 46,7.

Zeitungspublikationen ist nicht ohne ein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts voll ausgebildetes System von Qualitätspublikationen denkbar, dem von einer breiten bürgerlichen Leserschaft ein besonderer Wert zugeschrieben wird. Tobias Peucers Ausführungen in *De relationibus novellis* zeigen, dass einem solchen System „vertrauenswürdiger“ Druckerzeugnisse mit einer „intrinsischen“ Autorität ein länger andauernder Prozess der Vertrauensbildung vorausgegangen sein muss.

Die in seiner Dissertation vorgetragenen ethischen Anliegen lassen vermuten, dass die Produktion von journalistisch ungenauer, irrelevanter oder sachlich schlicht unrichtiger Berichterstattung in der Frühen Neuzeit an der Tagesordnung gewesen ist. Weder journalistische Ethik noch das Diskursmedium „Zeitung“ sind in dieser Zeit voll ausgebildet, und es wird Jahrhunderte dauern, bis sich eine „Qualitätspresse“ etabliert. Die zahlreichen Hinweise Peucers auf Falschmeldungen oder nur unzureichend überprüfte Gerüchte zeigen, dass im 17. Jahrhundert das Vertrauen in eine institutionalisierte Presse noch nicht hergestellt war. Die sich in einer Art „Zitationsnetzwerk“ gegenseitig rezipierenden Autoren Weise, Fritsch, Peucer, Hartnack, Hartmann und Besold erkennen die Problematik und reflektieren sie in ihren Arbeiten, ein Prozess, in dem eine immer klarere Trennung zwischen Texten mit fiktionalem und faktualen Anspruch vollzogen wird. Offensichtlich bildet sich in diesem Prozess das Wahrheitspostulat als definitorisches Kriterium journalistischer Publikationen und Textsorten heraus. Fortan gilt, dass die *Historia* (im Sinne einer Geschichtsschreibung und einer Zeitung) *wahr* sein müsse, die Poesie lediglich *wahrscheinlich* (BERNS, 1983, S. 110). Texte wie die *Wahre eigentliche Abbildung der wunderbahren und denckwürdigen Begebenheit von Mäusen* verdeutlichen, dass der Prozess dieser „Kompetenzzuweisung“ auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch keinesfalls abgeschlossen war. Ausführliche und frequent angewandte Beglaubigungsstrategien in den Texten zeugen zwar einerseits von der zeitgenössischen Idealvorstellung einer „authentischen“ und verlässlichen Berichterstattung, die bereits mit dem Topos der Augenzeugenschaft oder der Zitation von glaubhaften Quellen operiert. Andererseits bestätigt die offensichtliche Notwendigkeit solcher Formeln, dass sich verlässliche Presseberichterstattung als journalistischer Wert in der Frühen Neuzeit bestenfalls in einer Formationsphase befindet.

LITERATUR

Zeitgenössische Quellen

HARTNACK, Daniel. *Von Einrichtung der Alten Teutschen und neuen Europäischen Historien*. Celle, 1688.

o.A. *Rationes Das Kg. Mayestät von Schweden noch lebe*; HAAB Weimar: 4° XXV : 5; VD17 32:638167N, 1632.

o. A.: *Wahre eigentliche Abbildung der wunderbahren und denckwürdigen Begebenheit von Mäusen / so sich den 1. Septembr. dieses 1675. Jahrs bey Brochdorp unweit Hanover zugetragen*. München, Bayerische Staatsbibliothek, Res Slg. Faust 66, VD17 1:620789L, 1675.

PEUCER, Tobias. *De relationibus novellis*. Leipzig, 1690.

PEUCER, Tobias. *Dissertatio medica de gonorrhoea*. Leipzig, 1690.

WEISE, Christian. *Schediasma curiosum de lectione novellarum in illustri ad Salam Augusteo propositum nunc publici iuris fecit et nucleo novellarum historico, nec non genealogia comtum Leiningensium quam non omnino plenam in suis Tab. exhibuit Rittershusius*. Frankfurt und Leipzig, 1685.

Sekundärliteratur

ARNDT, Johannes. *Herrschaftskontrolle durch Öffentlichkeit: Die publizistische Darstellung politischer Konflikte im Heiligen Römischen Reich 1648–1750*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

ATWOOD, Roy A. / DE BEER, Arnold S. The Roots of Academic News Research: Tobias Peucer's "De relationibus novellis" (1690). In: *Journalism Studies* 2:4, 2001, p. 485–496.

BAUER, Oswald. *Zeitungen vor der Zeitung: Die Fuggerzeitungen (1568–1605) und das frühmoderne Nachrichtensystem*. Berlin: Akademie-Verlag, 2011.

BEHRINGER, Wolfgang. Nachrichten sind Geld. Ein Wundermann des Fortschritts. Johann Carolus und die Erfindung der Zeitung. In: JEISMANN, Michael (ed.). *Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden*. München: Beck, 2000, p. 43–47.

BELLINGRADT, Daniel. *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*. Stuttgart: Steiner, 2011 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 26).

BERNS, Jörg Jochen. Zeitung und Historia: Die historiographischen konzepte der Zeitungstheoretiker des 17. Jahrhunderts. In: *Daphnis* 1(12), 1983, p. 87–110.

BOGEL, Else / BLÜHM, Elger (eds.). *Die deutschen Zeitungen des 17. Jahrhunderts. Ein Bestandsverzeichnis mit historischen und bibliographischen Angaben*. Bd. 1. Text. München et al.: Saur, 1971.

BURKHARDT, Johannes. Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas. In: *ZHF* 24 (4), 1997, p. 509–574.

DUCHHARDT, Heinz. *1648 – Das Jahr der Schlagzeilen. Europa zwischen Krise und Aufbruch*. Wien: Böhlau, 2015.

EWINKEL, Irene. *De monstros. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

FAUST, Ingrid. *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*. 6 Bde. Stuttgart: Hiersemann, 1998-2010.

FISCHER, Hanns. *Studien zur deutschen Märendichtung*. 2. durchges. und erw. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1966.

GROTH, Otto. *Die Geschichte der deutschen Zeitungswissenschaft. Probleme und Methoden*. München: Weinmayer, 1948.

GRUBMÜLLER, Klaus. *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter. Fabliau - Märe - Novelle*. Tübingen: Niemeyer, 2006.

HARMS, Wolfgang/SCHILLING, Michael. *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen, Wirkungen, Kontexte*. Stuttgart: Hirzel, 2008.

HABERMANN, Mechthild. Praktiken des Zitierens in der vormodernen Wissensliteratur. In: *ZGL*, 47(1), 2019, p. 102–136.

HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 14. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2015.

HECHT, Nadine. Die Prodigien aus dem Bestand der Staatsbibliothek Bamberg Vorstellung einer frühneuzeitlichen Quellengattung. In: *Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums 146*, 2010, p. 165–190.

HEESEN, Kerstin te. *Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit*. Opladen et al.: Budrich, 2011.

HOFMANN-RANDALL, Christina. *Monster, Wunder und Kometen. Sensationsberichte auf Flugblättern des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek, 19. November - 12. Dezember 1999*. Erlangen, 1999 (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 36).

KELLER, Katrin / MOLINO, Paulo. *Fuggerzeitungen im Kontext. Zeitungssammlungen im Alten Reich und in Italien*. Wien, 2015 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband 59).

KUTSCH, Arnulf. Die weltweit erste Dissertation über Zeitungen. Zum 320. Jahrestag der Verteidigung von Tobias Peucers "De relationibus novellis". In: Rektor der Universität Leipzig (ed.). *Jubiläen 2010. Personen – Ereignisse*, 2010, p. 43–48.

LESSER, Andreas. *Die albertinischen Leibärzte vor 1700 und ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zu Ärzten und Apothekern*. Petersberg: Imhof, 2015, hier 79–85.

MACHA, Jürgen. Frühneuzeitliche Sprachpraxis und der Einfluss der Konfessionen. In: Ders. (ed.). *Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Perspektiven*. Münster et al.: Waxmann, 2012 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 18), p. 99–112.

MEIERHOFER, Christian. *Alles neu unter der Sonne. Das Sammelschrifttum der Frühen Neuzeit und die Entstehung der Nachricht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

MÜLLER, Arnd. Zensurpolitik der Reichsstadt Nürnberg. Von der Einführung der Buchdruckerkunst bis zum Ende der Reichsstadtzeit. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 49, 1959, p. 66–169.

NEUMANN, Helmut. *Staatliche Bücherzensur und -aufsicht in Bayern von der Reformation bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts*. Heidelberg et al.: Müller, 1977 (Studien und Quellen zur Geschichte des deutschen Verfassungsrechts – Reihe A 9).

PFEFFER, Maria. *Flugschriften zum Dreißigjährigen Krieg. Aus der Häberlin-Sammlung der Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek*. Frankfurt/Main et al.: Lang, 1993 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft: Reihe B, Untersuchungen 53).

SCHILLING, Michael. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen: Niemeyer, 1990 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 29).

SCHLÖGL, Rudolf. Politik beobachten. Öffentlichkeit und Medien in der Frühen Neuzeit. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35 (4), 2008, p. 581–616.

SOUSA, Jorge Pedro. *Tobias Peucer: Progenitor da Teoria do Jornalismo* (biblioteca on-line de ciências da comunicação). Online: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-tobias-peucer.pdf>, o. J. (Zugriff 30. 11. 2017).

STÖBER, Rudolf. *Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 3. überarb. Aufl., Konstanz, München: UVK, 2014.

STORZ, Werner. *Die Anfänge der Zeitungskunde. Die deutsche Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts über die gedruckten, periodischen Zeitungen*. Leipzig: Univ. Diss., 1931.

TSCHOPP, Silvia Serena. *Heilsgeschichtliche Deutungsmuster in der Publizistik des Dreißigjährigen Krieges. Pro- und antischwedische Propaganda in Deutschland 1628 bis 1635*. Frankfurt/Main et al.: Lang, 1991.

WEBER, Johannes. Unterthenige Supplication Johanni Caroli / Buchtruckers. Der Beginn gedruckter politischer Wochenzeitungen im Jahre 1605. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 38, 1992, p. 257–265

WEBER, Johannes. Deutsche Presse im Zeitalter des Barock. Zur Vorgeschichte öffentlichen politischen Raisonements. In: JÄGER, H.-W. (ed.). *„Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, 1997.

WILKE, Jürgen. Korrespondenten und geschriebene Zeitungen. In: ARNDT, Johannes / KÖRBER, Esther-Beate (eds.). *Das Mediensystem im Alten Reich der Frühen Neuzeit (1600-1750)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, p. 59–72.

WILKE, Jürgen (ed.). *Die frühesten Schriften für und wider die Zeitung. Christophorus Besold (1629), Ahasver Fritsch (1676), Christian Weise (1676), Tobias Peucer (1690), Johann Ludwig Hartmann (1679), Daniel Hartnack (1688). Mit einer Einführung von Jürgen Wilke*. Baden-Baden: Nomos, 2015 (Ex Libris Kommunikation 17).

WOLTER, Beatrice. *Deutsche Schlagwörter zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges*. Frankfurt/Main: Lang, 2000 (Europäische Hochschulschriften 1749).

Kafka e monstrosidade – o mal que transcende a feiura¹

Wellington Amâncio da Silva¹

Resumo: Ao desconstruímos, neste ensaio, o conceito Monstrosidade apresentamos as pretensões dos “níveis de malevolência” nos estereótipos da feiura advindos de personificações tais como o Golem, o Ciclope ou as personagens bestiais *made in Hollywood* – em sua maioria, discursos preconceituosos contra a Alteridade. Dito isso, o problema do mal será considerado aqui a partir da condição de inescapabilidade em face de imensos acontecimentos, dentro dos quais o homem se encontra implicado – disso conceituamos Monstrosidade em correlação com o Mal e o Inescapável. Assim, este texto objetiva investigar tal conceito na imanência dos acontecimentos de *A Metamorfose*, de Franz Kafka. Para isso, nossas hipóteses são: a) a Monstrosidade se configura tanto mais quanto maior for à inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados; b) o homem não é monstro nem algoz em si, mesmo que se revista de fealdade de aparência; c) o Mal se constitui através dos acontecimentos caudalosos e sequenciados da história humana nos quais os homens se engajam; d) inocência e culpa se constituem em arbitrariedades no regime de monstrosidade. Assim, efetuamos uma pesquisa textual de cunho filosófico e literário, sobre o texto de Kafka em busca destas questões.

Palavras-chave: Monstrosidade; Kafka; Moral; Corpo.

Abstract: In this issue, to deconstructing the Monstrosity concept, we present the claims of “levels of malevolence” the stereotypes of ugliness coming from personifications such as the Golem, the Cyclops, or bestial characters made in Hollywood - mostly prejudiced speeches against otherness. That said, the problem of evil is seen here from the inescapability condition in the face of huge events, in which man is involved - that conceptualize Monstrosity in correlation with the disease and the Inescapable. Thus, this text discusses the concept inherent to the events of *The Metamorphosis* by Franz Kafka. Our hypotheses are: a) the Monstrosity is configured so much the greater the inescapability of events in which men are victimized; b) man is no monster nor executioner itself, even if ugliness magazine appearance; c) Evil is constituted through the mighty and sequenced events of human history in which men engage; d) innocence and guilt constitute arbitrary monstrosity of the regime. For this, we have made a textual search of philosophical and literary, on the text of Kafka asking about these questions.

Keywords: Monstrosity; Kafka; Moral; Body.

¹ Mestre em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental – UNEB/PPGEcoH. Especialista em Ensino de Filosofia. É vinculado ao Núcleo de Estudos em Comunidades e Povos Tradicionais e Ações Socioambientais (NECTAS) UNEB/CNPq, ao Grupo de Pesquisa “Ecologia Humana” – UNEB/CNPq e ao Socioeconomia do Desenvolvimento Sustentável – UNEB/CNPq. Grupo de Pesquisa Friedrich Nietzsche e Indigência (IPF-SAL - Instituto de Pesquisa em Filosofia no Sertão de Alagoas). welliamancio@hotmail.com

1 Introdução

Dedico ao Prof. Dr. Bartolomeu Leite da Silva – UFPB
Sim, há muita esperança. Mas não para nós.
Franz Kafka

Desejamos tão-somente fazer algumas leituras acerca do tema proposto, sem a presunção de tecer juízos de valor morais sobre os acontecimentos aqui relatados, no entanto, os relatos aqui expostos relacionam, em alguns momentos, no percurso do texto, questões morais e éticas, das quais não conseguimos nos desvencilhar. Assim, na seção denominada “A Metamorfose - uma ontologia do monstro aparente” visamos interpretar a figura do inseto monstruoso (*ungeheueren Ungeziefer*) como figura diferenciada, no limite da alteridade, buscando demonstrar suas correlações em alusão ao contexto “duplo” de vida da personagem e do próprio Franz Kafka, na Europa Central do século XX, sob o *regímen* de inescapabilidade. Na seção “O Golem, o Ciclope Polifemo, o castigo de Nabucodonosor e a redenção de Gregor Samsa”, buscamos apresentar alguns estereótipos da feiura como ameaça, em busca de algum padrão, indissociável do Mal; destaca-se a forte relação entre feiura moral e figurativa quando os fatores, muito subjetivos e interessados, à atribuição das qualidades da fealdade sobre as alteridades implicam em muitos dos aspectos morais que regem as sociedades ocidentais. Na seção “As personagens bestiais *made in Hollywood*”, pretendemos demonstrar a evolução da feiura como indicativo do Mal, como fonte da maldade no intuito ideológico de afastamento, negação, anulação e destruição das alteridades. Na seção “Monstruosidade em correlação com o Mal e com o Inescapável”. Definimos o conceito de inescapabilidade em correlação com o Mal que transcende as aparências, sejam elas feias ou belas.

2 A Metamorfose - uma ontologia do monstro aparente

Segundo nos informa Carone, Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, na cidade de Praga, Boemia, atual República Tcheca, sob o império Austro-Húngaro; era filho mais velho de comerciante judeu, pai violento e extremamente autoritário; noivou duas vezes com a mesma mulher, Felice Bauer, mas não conseguiu casar-se com ela e com ninguém mais; vivia imerso em trabalhos burocráticos, os quais detestava; contraiu tuberculose, doença letal à época, sendo que aos 37 anos sucedeu-lhe uma hemoptise pulmonar. Sua

obra fora escrita em alemão, no entanto, não obteve reconhecimento em vida. Faleceu no sanatório de Kierling, no dia 3 de junho de 1924; Para Liberman (2010, p. 87), o intelectual judeu germanizado, filho de pais perseguidos, estava, por posição e pelas questões de identidade, em contínuo, perpétuo conflito consigo mesmo, sobretudo em relação a sua capacidade de reinventar-se para além da cópia. De todo modo, é surpreendente sua capacidade de “descrever” a alienação existencial experimentada pela maioria dos judeus sob na Europa Central do século XIX; de todo modo, como assinala Mandelbaum (2003) seus textos são expressões de seu estado existencial.

“Minha pequena história está terminada”, Kafka escreveria a Felice Bauer, sua noiva, em 2012. Esse texto chamar-se-ia *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*), escrita em vinte dias e publicada em pouco menos de três anos, em Leipzig, outubro de 1915, na revista *Die weissen Blätter*; para Kafka uma “história repulsiva” de final “ilegível”, visto que não o satisfazia – nesta época, era dileto de Flaubert e Kleist, como assinalou Carone no posfácio de *A Metamorfose* (2015). Uma narrativa peculiar, geralmente adjetivada de, *groteske Parabel*, de parábola grotesca, nem plenamente fantástica, nem plenamente realista, quem sabe se não um esforço em narrar aquilo que os olhos apenas contemplam de forma oblíqua, o absurdo da realidade cotidiana, quando norma das instituições e anormalidade das pulsões, sob condições de aporia constante, fazem erigir as feições humanas em sua constituição menos racional, lógica e mais telúrica, brutal, o humano, demasiado humano. Kafka apresenta “de maneira clara e clínica a álgebra do sofrimento; em termos econômicos, quase antissépticos, ele elabora a equação: o homem sendo homem, eis o que acontece” (ELLMANN, 1991, p. 221); para Lima (2011, p. 312, 403), Kafka é o único autor que faz a fusão entre horror e vida desviada sob o respaldo das instituições, e o faz “sob irônica amargura”. Em *Die Verwandlung*, Kafka nos presenteia com um pequeno tratado sobre os problemas da aparência humana na perspectiva da diferença em nível radical e absurdo, como uma hipérbole da visão sobre o diferente aos olhos da “normalidade” e do tratamento dirigido a partir aí ao diferente.

Em *A Metamorfose*, Gregor Samsa, o protagonista do trágico, é um caixeiro viajante que teria planos para si; idealista e sonhador, abandona seus projetos de vida, sua *eudaimonia*, para assumir as responsabilidades econômicas do lar ao sustentar a família e pagar a longo prazo as dívidas contraídas pelos pais. Existe aqui uma inexplicável ligação entre inconsciência e razão, entre sonho e realidade, subjetividade

e objetividade, “quando certa manhã”, Gregor acorda de um pesadelo (*unruhigen Träumen*) já transformado em uma espécie de inseto monstruoso, gigantesco (*ungeheueren Ungeziefer*)² que ele consegue perceber sua anomalia pelas inúmeras pernas e seus movimentos caóticos³. No entanto, ainda que essencialmente o mesmo ser humano de outrora, em afetividade e valores - sobretudo porque se mantinha intacta, ao menos para si, aquilo que Aristóteles destacou da condição de humanidade, sua *faculdade da linguagem*⁴ - fora, por assim dizer rejeitado, sobretudo por sua aparência; com efeito, é através linguagem, por meio da capacidade de comunicação lógica e inteligível que nos tornamos humanos perante os outros no mundo ocidental, porém a figura de inseto de Gregor Samsa se tornou o indicativo derradeiro e maior do que ele havia se tornado: um monstro – talvez mais do que um estranho timbre de voz, fosse a aparência o fator definitivo do não entendimento das suas enunciações; nesta sociedade, a ideia horripilante e a representação asquerosa do inseto sintetizadas em ameaça, praga e vetor de doenças faz predominar os instintos sobre a razão; assim, a família de Gregor Samsa desenvolve uma ojeriza à sua forma representada, compreendida como monstruosa, e a partir daí, toda a sua capacidade de comunicar sua humanidade, sua faculdade de interação linguística, agora um tanto limitada, se torna motivo para o estranhamento e a suspeita ainda maiores, pois, “era uma voz de animal” – como definiu o gerente.

A monstruosidade (*ungeheueren*)⁵ presente na aparência do inseto é interpretada pelos familiares como uma alteridade indesejável e intransponível, em vista das diferenças entre humanos e artrópodes⁶; a ironia disso tudo era que Gregor Samsa

² No prefácio de *O Pirotécnico Zacarias*, do contista genial Murilo Rubião, José Schwartz, nos adverte para o fato de Franz Kafka ou o personagem em nenhum momento se deterem para explicar a razão ou o mecanismo de transformação de Samsa, assim como também e o leitor não se questiona sobre o fenômeno. p. 101.

³ *Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.* (Em comparação a sua constituição física, a circunferência das muitas pernas, deploravelmente fina que tremulavam impotente diante de seus olhos). Talvez Kafka quisesse aludir a sua condição de judeu sem pátria, numa espécie de condição “diáspora da indecisão”.

⁴ A condição de humanidade é conceituada na sentença: *λόγονδὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων*, “dentre todos os seres vivos, apenas o homem possui palavra”. É na capacidade de comunicação lógica e inteligível que nos tornamos humanos perante os outros (ARISTÓTELES, 1998, a 9-10, p. 55). Muito embora Gregor Samsa tivesse dificuldade em se comunicar devido a sua fisiologia de inseto.

⁵ Citada apenas uma vez a palavra alemã *Ungeheueren* como definição muito sucinta para a forma que Gregor Samsa obteve, faz mais alusão ao monstruoso no sentido de colossal e de gigantesco, imenso, que causa pavor por seu tamanho, como uma hipérbole que desperta uma ameaça irracional.

⁶ A síntese entre inseto e humano acaba por desvalorizar abissalmente o humano, fixando-o numa categoria de insetos “dotada” de certa enunciatividade, apenas como uma excentricidade ainda mais nojenta, pela ousadia blasfema de buscar se esforça e se incluir, em essência e fundamento, na dimensão

vendia tecidos de diversas estampas, e o tecido em sua forma de indumento é um modo agradável e artístico de esconder a nudez do corpo⁷, mas, no final das contas, não houve tecido no mundo que pudesse encobrir a “nudez” do inseto revelado; em sua condição atual, Gregor Samsa, desconstrói o idêntico, a identidade: a similitude possível em sua voz, em sua linguagem humana faz alusão apenas a um fantasma, à figura “saúdosa” - portanto, útil no emprego -, de Gregor Samsa “original”. Nesse contexto, a monstruosidade é menos a fealdade que emana da morfologia de um inseto e mais a incapacidade de reconhecimento, por parte da sua familiaridade, da essência humana preservada em Gregor Samsa; a monstruosidade reside ainda no *corriqueiro* do protagonista, isto é, no fato dele aceitar sua nova condição num regime de normalidade cotidiana, demonstrado através das suas atividades habituais e na plena continuidade das relações familiares - mesmo que o inseto desfaça o reconhecimento enquanto família, casta, membro gregário, ser social, existente entre iguais; para Gregor Samsa o inseto é inescapável, tornando-se normalidade, a monstruosidade concentra-se nesta inescapabilidade; e aqui Kafka deixa muito claro as limitações da linguagem “sob pressão”, isto é, em constituir empatias culturais, sociais, civilizatórias e existenciais e de convivência em face do poder das alteridades que emanam das aparências; a partir das alegorias no texto de *A Metamorfose*, Franz Kafka também nos apresenta, de modo incomum e precursor, um esboço pessimista munchiano⁸ da condição do judeu na Alemanha do século 19 – talvez um dos maiores trunfos desse texto, e isto, por meio de sua “notação obsessiva e naturalista do detalhe que cumpre a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real [...]” (CARONE, 2015, p. 92). Desse Kafka profeta, percebemos que a alegoria do inseto se converteria em uma brutal realidade, ideológica, racista - anos depois, sob a perseguição nazista - e de morte legitimada pela propaganda contra os judeus, contra outras etnias, modos de

circunscritiva de humanidade, a linguagem; uma barata falante é um disparate e uma ofensa absurda a minha humanidade historicamente constituída sob condições difícilísimas de adaptação ao mundo e ao outro em sociedade. Por causa disso, nas décadas de 30 e 40, a propaganda nazista, por exemplo, tratou de associar, sobretudo no cinema, a figura do judeu a de um inseto, a um rato, a uma praga, causando assim esse tipo de ódio misto de nojo, de medo, violação da condição humana e principalmente de ultraje.

⁷ É possível perceber essa estética do indumento do corpo na alusão à imagem na moldura dourada no quarto pequeno de Gregor Samsa, cujo pesado regalo de pele escondia o antebraço da moça (KAFKA, 1997, p. 7-8).

⁸ Figurativamente e de modo amplo, no que tange à transversalidade da subjetividade psíquica no social tal qual a monstruosidade sempre exteriorizada no Expressionismo *Die Brücke*, vejamos, *O Grito* (1983), Edvard Munch.

vida e concepções políticas diferentes – isso confirma a crescente ofensiva outrofóbica em solo alemão⁹.

Sob a condição de inseto - uma representação obscena da taxonômica das diferenças - Gregor Samsa dá continuidade ao seu intrínseco papel de pessoa humana, confirmado e recalcado pela linguagem e pelo hábito em seu cotidiano cívico, mas é de dentro para fora que essa normalidade, esse convencionalismo “assumido” nas relações humanas acentuam o diferente como um monstro: quanto mais diligentemente preserva seus hábitos, mais o inseto se destaca; quanto mais se esforça para subsumir-se no todo da normalidade, mais a sua subjetividade vem à tona no inseto, como singularidade em contraste. O inseto representaria uma hipérbole daquilo que fora frustrado em mim? O policiamento intensivo da *diferença aparente* em nossa sociedade nos faz pensar, de um ponto de vista estrutural, que a negação *essencial* da normalidade é muito menos ameaçadora que a negação *figurativa* da normalidade. O inseto é sempre visto de fora, por outrem; se não há um artrópode exterior, a condição essencial de barata interior pode ser preservadas se nas relações sociais esta não mostrar a pata. Quando Gregor Samsa ignora, por assim dizer, sua nova figura, ao perceber que está atrasado para o seu cansativo trabalho está mais se esforçando para manter a *essência* da normalidade, a infra-instrutora tênue e oscilante da condição humana moderna: a dedetização burocrática das subjetividades e das exterioridades diferenciadas – mas, a todo tempo, a barata recorta, de um canto a outro, com suas cerdas, essa abstração da realidade. Talvez esse esforço por normalidade seja uma luta por adaptação, travada muito antes da metamorfose. Há uma “adequação fingida” em vista dos direitos e deveres que regem a sociedade, como o *emprego* de Gregor Samsa, o qual ele detestava; assim, entre o inseto que esquece a sua forma por obediência aos compromissos do trabalho, talvez Kafka quisesse nos mostrar uma “vaguidade”, uma

⁹ Mas o que nos assusta é a compulsiva perseguição ao *corpo-diferente*, ou uma negação agressiva às diferenças do corpo, abstratamente chamadas de *diferenças físicas*, gestando nos dias de Kafka. Os nazistas parecem ter uma fixação pelo corpo como modelo de perfeição instituintes; muito mais para além dos aspectos étnicos, dos modos de vida e das concepções políticas, as diferentes do corpo em relação a um padrão ariano demasiado subjetivo de *corpo-similar* à raça ariana foi o que constituiu o inseto político e ontológico nos demais corpos de alteridade (pessoas com necessidades especiais físicas e cognitivas, ciganos, judeus, homossexuais, comunistas, eslavos, negros); Através da figura da barata, a essencial condenatória na morfologia do *corpo-diferente*, em face do *corpo-similar*, do corpo-normalizado sobre o corpo-anormal, Kafka parece ter captado a feição mais preconceituosa da burocracia alemã de antes e durante o nazismo.

espécie de “dupla lealdade”¹⁰, “dupla marginalização, ou automarginalização”¹¹ da condição do judeu na Europa Central do seu tempo. Muito embora, essa sociedade negue peremptoriamente o diferente, Gregor Samsa insiste num círculo vicioso, naquilo que desperta-lhe o inseto: o emprego cansativo que detesta (*anstrengenden Beruf*) para a mínima sustentação da família que por sua vez nega o inseto; é na cotidianidade dessa condição inescapável da sociedade que a diferença essencial, a alteridade é sufocada, vista pela sociedade através de um olhar inseticida talvez, no fundo, esse emprego, de caixeiro viajante, suscitasse uma esperança tênue de ascensão; diante do *mal du pays*¹², a diferença reluta em adaptar-se, subsumir na cultura, arraigar-se, de ser um igual; Um exemplo emblemático fora a própria experiência de Kafka na Alemanha; o autor vivenciou essa vaguidade existencial, essa inadequação; era sabedor de sua gravidade quando escrevia ao pai sobre a proporção de suicídios de colegas no Liceu Alemão de Praga. A velha frase *Es iz schver tzu zain a id* (é difícil ser judeu) ganhou contornos assombrosos e delirantes na narrativa de Kafka¹³.

Um momento emblemático ocorre quando Gregor consegue, com tamanha dificuldade, abrir a porta; sua presença assusta a todos; o gerente corre daquele lugar. Sei pai, chocado com a imagem do diferente, força-o a entrar no quarto pequeno, lugar do circunscrito; ora, o quanto como espaço da vida privada pode se tornar, para aqueles que enclausuram, o lugar dos monstros¹⁴; Gregor torna-se, deste modo, um ente solitário e inútil, condição da qual não consegue escapar. E, por não poder trabalhar ou

¹⁰ Martha Robert definiu a presença do judeu, ou “ex-judeu” na Europa Central do século XX por uma condição de desarranjo infecundo existencial em face da nostalgia, da inadaptação (*mal du pays*), reforçadas sobretudo diante do preconceito, da negação do diferente, por parte tanto do europeu nativo quando do próprio judeu que buscava uma vida melhor.

¹¹ Arnoldo Liberman (2010, p. 84) denominou essa duplicidade de “hipocrisia”, pela paixão do judeu pela cultura alemã, sobretudo como um sinal de “hierarquia social” e, por conseguinte, abandono da sua cultura natal, a cultura judaica – negada na Europa Central, como o exótico, o diferente, a grande alteridade, um *ungeheueren Ungeziefer*; Liberman nos fala aqui de um rompimento duplo que culminava com o estereótipo do judeu perseguido, leitores superficiais do Talmud e de Goethe pela necessidade de arraigamento, transitando entre duas culturas díspares. E é nesse entrecruzamento absurdo que o *ungeheueren Ungeziefer* pode vir à tona.

¹² A expressão que significa um mal-estar sentido por algumas pessoas que deixaram o seu país ou região de origem. Inadaptação.

¹³ Acerca disso, ou melhor, do homem europeu e a destruição das nações, especificamente no caso judeu, Nietzsche nos advertiu que quanto maior o nacionalismo dos Estados nacionais, maior o extermínio, sob amplas formas e sutilezas (2005, §475).

¹⁴ A feição animal do humano, advinda das pulsões, é salvaguardada nos espaços da vida privada: a morte, o sexo, as respostas fisiológicas do corpo, com seus sons e gestos animalescos, são escondido do mundo organizado para que perdurem os sentidos e as impressões lógicas de civilidade e de humanidade – e isso, para que digamos uns aos outros, “somos humanos!”. Por outro lado, a aparência de inseto, essa feiúra sobrenatural, hiperbolizada pelo olhar preconceituoso, que vê de mais, reproduziria, nos espaços abertos da cidade, o animal intrínseco ao ser humano.

decidir sobre qualquer situação em que tenha que se expor em sociedade, torna-se um prisioneiro cuja prisão se justifica por sua aparência; por não ter voz e vez perdendo seu protagonismo quase total, Gregor se angustia. As tentativas de rever o mundo exterior são frustradas pelo pai que o ataca com maçãs (símbolo ocidental da traição, do logro e suspeita do diferente), uma delas penetra em suas costas causando dores insuportáveis e desmaio. Certa vez, na hora da janta, ouve Grete tocar algumas melodias em seu violino, para os inquilinos do quarto ao lado, alugado; Gregor encantado com a irresistível melodia segue em direção à sala de jantar; mais uma vez, o que se sucede é uma tentativa de ofuscar os sentimentos nobres de inseto-Gregor¹⁵, descritos em *A Metamorfose*. Na sala de jantar, imperceptível nos primeiros momentos logo é visto pelos inquilinos que o denunciam aos gritos. Samsa pai tenta afastar os inquilinos ao mesmo tempo em que busca fazê-lo retornar ao quarto do qual não consegue escapar. Depois desse incidente Grete, a única que insiste em piedade sobre Gregor Samsa, desiste de protegê-lo, deixando-o à inevitável condenação. Kafka nos direciona, sem adjetivações emotivas, para fato de a maçã estar apodrecendo nas suas costas do inseto-Gregor, causando-lhe, sem piedade, imensa dor, acentuando, pois, as simbologias da falsidade e traição de cuja família toma parte contra ele; é justamente falsidade e traição, a *maçã* que causará em breve a morte de Gregor – e Kafka insiste nessa pungência como que nos alertando a condição de “demasiada humanidade” nisto tudo. Após a morte de Gregor, Ana acaba de limpar seu quarto e a família sai da casa feliz, já não pensando na morte do membro; na verdade, sua ausência desperta neles uma possibilidade de esperança num futuro próximo, onde poderia comprar uma casa mais confortável até.

Em *A Metamorfose* encontramos uma tríade de relações familiares em contexto de estranhamento, como na Europa Central do século XX. Num primeiro momento, os familiares sentem forte medo da figura monstruosa rebelada na alteridade do filho que, por assim dizer, é obrigado por forças desconhecidas, a se emancipar, a assumir sua feição inconsciente, outrora sublimada, sua personalidade indesejável; num segundo

¹⁵ Geralmente as descrições de humanidade na personagem principal vêm acompanhadas do nome que o humaniza, “Gregor Samsa” e, portanto, busca distanciá-lo do inseto; por outro lado, quando se refere ao inseto asqueroso, a maioria dos interpretes e mesmo o autor, relacionam-no as ações que o caracterizam e aos substantivos que configuram seu aspecto: “andando com as patas”, “ventre castanho”, “inúmeras pernas” “duros seguimentos arqueados”, etc., portanto, exista, por questões aparentemente pudicas, uma separação entre o inseto e Gregor Samsa. Disso, a questão é bastante complexa e não pode haver até aqui um hibridismo, quando o texto é muito claro; a diferenciação muito contrastante de certas alteridades não pode conviver com a humanidade constituída nos valores e na faculdade da linguagem?

momento, a identificação e o reconhecimento de parentesco constituem a aceitação de Gregor Samsa, num regime de conveniência social, enclausurando-o no espaço privado do quarto – lugar onde, ao menos durante os séculos XVIII, XIX e metade do século XX, eram escondidos os filhos da vergonha: filhos bastardos, filhos portadores de “anormalidades” físicas, mentais ou morais; no terceiro momento, a presença inútil e trabalhosa de Gregor Samsa, do filho que demanda cuidados, que não produz, desperta grande aversão e vontade de livra-se dele. O inseto em Gregor é uma síntese figurada do cruelmente indesejável e do inconveniente, da negação absoluta do outro onde se anulam com facilidade os significados de pertencimento a uma família, a uma sociedade e a uma nação; a representação do inseto em Gregor diz respeito à *outrofobia*. Assim, tempos depois, a maçã atirada pelo pai no dorso de Gregor Samsa desencadeia um longo e doloroso sofrimento causando-lhe a morte e o alívio dissimulado da família. Ana inicia uma limpeza geral no quarto onde vivia seu irmão, e essa limpeza, quanto mais realizada se torna, mais parece um exorcismo para o afastamento definitivo do inconveniente Gregor Samsa; com a opacidade da memória de Samsa e a total ausência de sua presença a família sai de casa feliz; sua morte desperta esperança de um futuro melhor e de projetos para a sua realização, visto que sua família também o carregava, como dependência parasitária, amontoando desgraça e vergonha (SOKEL, 2011, p. 68). Em *A Metamorfose*, a monstruosidade não reside na feiura do inseto asqueroso, mas na inescapabilidade de condições de vida opressivas nas quais Gregor Samsa se encontrava enredado; a Monstruosidade se configura na amplitude de alcance da inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados; assim, talvez o *ungeheueren Ungeziefer* represente a vontade humana por libertação que no final se frustra. E disse Kafka: “Sim. Há esperança. Mas não para nós”.

3 O Golem, o Ciclope, o castigo de Nabucodonosor e a redenção de Gregor Samsa

Nessa seção transitiva, faremos uma breve descrição desses seres no intuito de relacioná-lo ao conceito de feiura - no sentido de diferença, de anomalia -, e ao conceito de monstruosidade, no sentido de gigantesco; nesse sentido, o mal pode está relacionado ou não à fealdade. No contexto humano, pensamos que o homem não é monstro nem algoz em si mesmo, ainda que se revista de fealdade de aparência; talvez, qualquer aparência de feiura venha a ser muito mais uma tentativa de “figurar”

as subjetividades humanas dentro de certos regimes de antagonismos, de utilitarismo moral, nos quais se engajam.

Assim, de modo geral, o Golem é um gigante pedregoso, de cor e forma terrosa, advindo da tradição mística e cabalística, no contexto do judaísmo medieval, em que se destacaram as perseguições cristãs anti-semitas na Europa, no entanto, o mais conhecido foi o do gueto de Praga, do século XVI, criado pelo rabino Judah Loew ben Bezalel, a partir de instruções existentes no Livro da Criação de Eleazar de Worms (1160-1230). Um Golem podia ser fabricado apenas por alguém de elevada hierarquia social teocrática¹⁶, um santo judeu, isto é, um rabino, que por sua *proximidade* de Deus adquiria sabedoria e poder, sobretudo dos segredos da criação. No entanto, apenas como uma sombra de qualquer criação divina, o Golem poderia ser criado; não podia ter a forma demasiadamente análoga ao homem, apenas a sua alusão; mesmo sendo formado da mesma matéria da qual o homem fora criando, o pó, sua fealdade consistia da *diferença* essencial da autoria: o homem fora criado à imagem e semelhança do Demiurgo, portanto superior ao Golem que por sua vez deveria ser uma imitação caricata do homem, mais semelhante à imperfeição do fazer humano; com efeito, seria um mimetismo que destacasse a imperfeição do fabrico humano, por causa disso, era tido como uma espécie de monstro; sua fealdade estava na sua condição de transitoriedade: nem morto nem vivo, nem homem, nem anjo; essa fealdade seria uma representação da condição humana essencial em atos, de pecado, maldade e barbarismo. Em síntese, a “monstruosidade” do Golem era atribuída ao seu tamanho descomunal e à sua forma, à sua aparência; apesar do seu aspecto assustador, de modo algum seria inimigo do homem; este ser, mesmo não possuindo intelecto, e por isso, vontade própria, tinha a responsabilidade de trazer a normalidade social, pois, trazia a função de proteger os judeus perseguidos ou acusados; pela ausência de vontade própria podemos encontrar nele a síntese da *animália* e, por causa dessa condição “pura” de *animal*, (no sentido de simplesmente animado), fosse compreendido tendenciosamente como monstro, sobretudo pela ausência de linguagem – o que o distava essencialmente dos humanos. De todo modo, a fealdade é, no Ocidente, uma forma legitimada de diferença para a submissão, às vezes para fins radicais. Aqui, o monstro está a favor de uma comunidade aparentemente desprotegida.

¹⁶ “El rabí lo miraba con ternura y con algún horror. ¿Cómo (se dijo) pude engendrar este penoso hijo y la inacción dejé, que es la cordura?”. El Golem. Jorge Luis Borges.

Na Odisseia¹⁷ relata-se que na ilha dos ciclopes, Ulisses é capturado com mais doze dos seus homens pelo gigante Polifemo; segundo Grimal (2000, p. 384), ficaram todos aprisionados numa caverna - a moradia do monstro - e alguns desses cativos foram devorados de pronto; disse Ulisses em seguida: “Ciclope, bebe o vinho, depois de engolir a carne humana! Saiba que bebida nossa nau maturava!¹⁸, por causa disso, o ciclope havia, pois, assegurado a Ulisses que este seria o último a ser devorado em agradecimento ao ótimo vinho que oferecera; no escuro da noite, depois que vomitou vinho e resto humano goela a fora¹⁹, o gigante cai em a embriaguês sonífera; Ulisses e os demais homens, aproveitam para furar-lhe o único olho com a ponta endurecida de uma estaca; de manhã, aqueles remanescentes saíram da caverna agarrados ao ventre dos carneiros do ciclope, segundo o hábito de saírem às pastagens locais; no final, mesmo tendo o ciclope tateado os animais nada havia desconfiado da ausência dos prisioneiros até Ulisses gritar da nau algumas palavras de escárnio contra o monstro. Dito isso, há, ao mesmo até aqui, alguns aspectos característicos de monstruosidade que ultrapassam a figura assustadora do Polifemo, em maior grau de ameaça e pela ausência de espaço; assim, muito de passagem, diríamos: a) Ulisses permite, por assim dizer, a morte de alguns dos seus companheiros certamente confiantes nos códigos morais da fidelidade e de renúncia superiores do seu líder; b) para escapar, Ulisses oferece vinho, “como acompanhamento”, após o ciclope ingerir carne humana, demonstrando assim, um estado de loucura e indiferença adquiridos nas experiências bélicas e marítimas da Odisseia, condição de fundo constituinte da civilização em contraste com os códigos e a sobriedade afirmadas linguisticamente na história do Ocidente.

O que dizer da monstruosidade inerente à caverna? Quando as pessoas estão submetidas ao regime da caverna elas tornam-se vítimas do Ciclope – em nenhum outro lugar, fora da caverna, elas foram devoradas pelo Ciclope; a caverna é o regime de *siege*, de *siège*, de *Belagerung*, de cerco, ou ainda um espécie de “aprisco” – aqui elucidativamente, um lugar onde é simulada condições, outrora desconhecidas, de estabilidade - em face das intempéries, por exemplo -, em que e por causa disso a

¹⁷ A *Οδύσσεια* é um dos poemas épicos gregos, da Antiguidade, mais importantes da Literatura Universal; faz parte do cânon textual fundador do espírito do Ocidente; a tradição atribui à autoria desta obra a Homero.

¹⁸ *Κύκλωψ, τῆ, πίε οἶνον, ἐπεὶ φάγες ἀνδρόμεα κρέα, ὅφρ' εἰδῆς οἶόν τι ποτὸν τόδε νηῦς ἐκεκεύθει ἡμετέρη.* (Canto IX, § 347-349).

¹⁹ [...] *φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος ψωμοί τ' ἀνδρόμεοι.* (Canto IX, § 373).

vítima permanece ali sob a crença de que poderá escapar); portanto, de alguma forma a *monstruosidade da caverna* inspira o Ciclope a efetivar suas pulsões e, ao mesmo tempo, todo o cerco, onde se possa estar, ou conviver, propicia uma fachada psicológica de habitabilidade e de familiaridade: condição tamanhamente monstruosa que as ovelhas do ciclope vivem sem desconfiar da morte inerente ao cerco, bem como atrai Ulisses e os seus amigos – é preciso desconstruir a segurança da Caverna, bem como destacar o *télos* do aprisco. Dito isso, a inescapabilidade está mais patente na circunscrição da caverna, e menos na fome e na violência do “monstro” que amplificam-se, prontamente, em conformidade com as oportunidades circunscritivas da caverna – essa constituição de latência (sem queremos excluir a ferocidade do Polifemo). O quarto de Gregor Samsa apresenta essas duas dimensões, portanto não seria noutro lugar a não ser nesse *tópos* de segurança simulada e de recolhimento pessoal que o protagonista tenha sido alcançado pela monstruosidade; o quarto de Samsa, no mais estrito sentido de vida privada, é o lugar do propício onde, nesse regime de propiciatório, se realiza plenamente a metamorfose. No cujo regime da caverna-quarto o ser humano é levado a diminuir a si mesmo diante das circunstâncias, sejam elas de iminência fatal ou de segurança aparente: ambas o devora, numa sequência quase exata: perde-se ou deixa-se perder, antes de tudo, a identidade e, ao ser ninguém, sobrevém o fim. Nas palavras de Anders:

[...] este é o dilema básico da nossa era: nós somos menores do que nós mesmos. Em outras palavras, somos incapazes de criar uma imagem de algo que nós mesmos tenhamos feito. Nesta medida, que somos *utopistas invertidos*: enquanto *utopistas* somos incapaz de fazer as coisas que outros imaginam, nem somos capazes de imaginar as coisas que fazemos (1981, p. 96).

Acerca da monstruosidade enquanto um Mal inevitável, da inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados, é preciso analisar dois casos radicais cujo imenso contraste moral é exemplar, quando postos lado a lado, mesmo por meio de análise comparativa simples, a saber, a metamorfose de Nabucodonosor e a de Gregor Samsa. Vejamos o contexto *determinado* do primeiro caso: enquanto Nabucodonosor se vangloriava de ter edificado Babilônica com a força do seu poder²⁰, [...] caiu uma voz do céu:

²⁰ “Falou o rei, dizendo: Não é esta a grande babilônia que eu edifiquei para a casa real, com a força do meu poder, e para glória da minha magnificência?” Daniel 4:30.

A ti se diz, ó rei Nabucodonosor: Passou de ti o reino.[...] e foi tirado dentre os homens, e comia erva como os bois, e o seu corpo foi molhado do orvalho do céu, até que lhe cresceu pêlo, como as penas da águia, e as suas unhas como as das aves. Mas ao fim daqueles dias eu, Nabucodonosor, levantei os meus olhos ao céu, e tornou-me a vir o entendimento. Daniel 4:31,34

Vejamos como o outro caso se enquadra num âmbito de acaso: *Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.* (Quando Gregor Samsa acordou uma manhã de sonhos inquietos ele encontrou-se transformado em um monstruoso inseto em sua cama²¹).

Encontramos nestes dois relatos, dois tipos equidistantes de feiura que apresentam uma quase perfeita inversão: temos antes de tudo uma dupla condição, a de Nabucodonosor, rei, e a de Gregor Samsa, proletariado; no primeiro, a determinação de Deus como punição a um pecado preciso e sob regras morais precisas; no segundo, o acaso e a ausência punitiva de Deus²², bem como a ausência de castigo, visto que não encontramos direcionamento, *télos*, justificativas para a metamorfose de Gregor Samsa, mas, se insistíssemos em castigo seria um aleatório, que não buscaria evidenciar ou punir qualquer pecado. Em Nabucodonosor temos um corpo de vergonha como exortação para o mundo, um corpo que é obsceno porque hibridiza o animal com o humano em sua constituição física; um corpo sem consciência nem razão, *conditio per quam* da misericórdia de Deus sobre Nabucodonosor – neste caso, por assim dizer, ele foi poupado de um castigo psicológico e espiritual muito maior, dentro do regime moral no qual é categorizado este caso, as saber: a nudez, imperceptível, ou desconsiderada no animal, só se torna Feiura se for interpretada sob condições morais, isto é, a partir das condições de nudez humanas; a nudez inócua do animal quando hibridizada no humano tem feições duplamente imorais de obscenidade (humana) e de horror (animalesco), que por assim dizer, conectam grande quantidade de sinonímia, num regime de *igualdade de espécie*; a presença do mal é periférica no ser, é apenas um frontispício na totalidade do ser, quando a consciência de Nabucodonosor fora desconectada desse corpo de vergonha, fora poupado de estar consciente da sua nudez obscena e ao mesmo tempo horrorosamente animalizado, por assim dizer, o auge

²¹ Tradução com auxílio da versão de Modesto Carone. Franz Kafka. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²² Até que ponto essa “condição de ausência” no romance de Kafka pode fazer alusão a onda de apostasia do judaísmo por parte dos jovens judeus na Europa Central no século XIX e XX?

da vergonha ocidental. Diferentemente, em Gregor Samsa, vemos um corpo de inseto que não causa vergonha aos seus espectadores, mas asco e horror, porque não afronta a humanidade com a imoralidade da nudez humana, apenas afirma a nudez indiferenciada do animal, nudez amoral, extramoral; a forma total de inseto escondeu-lhe a vergonha da nudez, talvez por isso tenha Gregor Samsa ignorando a metamorfose do seu corpo (sendo-lhe o emprego mais importante); o *ungeheueren Ungeziefer* era um inseto em sua total constituição, num regime de *inferioridade de espécie*, que não causaria vergonha moral para si nem para o outro: num corpo de inseto Gregor Samsa é compelido a tornar-se indiferente ao mundo, encontrado assim a sua redenção pela alheamento deste mundo – e mesmo sendo um anti-herói, acentuado pela metamorfose, distancia-se dele qualquer “abjeção” moral, à qual é indiferente. Assim, os dois casos dão exemplos precisos de dois regimes de inescapabilidade que apontam para a moral judaica. E é somente no regime judaico de condenação da nudez como morte social, sob o qual se encontram as personagens, que a força da moral para a vergonha e o banimento²³ do ser se legitima tornando a nudez aqui um fenômeno monstruoso para além do libidinoso da nudez ocidental.

4 As personagens bestiais *made in Hollywood*

Está muito claro o desejo de aprimoramento de uma colonização estética do imaginário mundial. Isso se torna mais evidente pela constante relação dos conceitos universais do belo e do não-belo com a aparência para a constituição de um universo de personagens midiaticizados como estereótipos; a construção dessa relação através do uso sutil de biótipos latinos, asiáticos e africanos como personagens visualmente hibridizadas aos monstros, demonstra muito bem o desejo de demonização, invertendo certos papéis, de “como um lobo que se esconde num dorso lanoso” (NIETZSCHE, 2005, §470); mais uma vez, a monstruosidade está muito menos afigurada na aparência das personagens do que escondida nas “finalidades políticas” dessas transformações e leituras da aparência.

²³ No caso de Gregor Samsa, não seria possível “banir-se” para nenhum lugar para fora do arcabouço circunscrito do exoesqueleto; nesse regime de aprisionamento há a invalidação do pudor, da nudez e da vergonha como determinantes da feiúra.

Sob o ponto de vista de alguns, algumas personagens Hollywoodianas poderiam ser tornar uma espécie de afronta aos sujeitos-das-diferenças do mundo cotidiana²⁴, na medida em que, por similitude preconceituosa, são subsumidos maliciosamente neste rol de “monstros”, de “vilões”, como justificativa de anulação; em outras palavras, a monstruosidade aparente mimetizada naqueles monstros poderá seguir-se como uma tendência preconceituosa à bestialização do outro por suas diferenças – e certamente, o outro fora profundamente diferenciado pelos acontecimentos trágicos da existência e vitimado pela diferenciação da normalidade. Assim sendo, trataremos brevemente aqui das metamorfoses Hollywoodianas em duas instâncias: da metamorfose desfavorável da personagem do filme *A Mosca* e das metamorfoses controladas de três super-heróis conhecidos, bem como da implícita metamorfose controlada - como escolha - dos vilões.

No filme *A Mosca*, vemos o passo a passo do trágico como resultante da “asepsia da natureza” anti um gênero singular de maldade - o que poderíamos denominar aqui de fealdade universal: o Erro como hibridação genética sob condições experimentais, sem *télos*; consequência da falha inevitável em face da *crença* na precisão da experiência científica, o *acidente*, que por assim dizer, se configura pela confluência exótica de forças contingentes, pode receber o nome de *imoralidade*; no filme, a impossibilidade de síntese entre *insectum* e humano e suas consequências de morte materializa o conceito abstrato de “imoralidade”, e ao mesmo tempo ratifica a “crença”: a imoralidade da experiência da máquina do *tempo* (categoria moral do sagrado), em uma figura que sintetiza os componentes ideológicos da feiura historicamente conhecidos²⁵, isto é, que transcende da nudez “pura” do animal em si, mas que pela hibridização com a forma humana aponta à imoralidade de sua nudez, sobretudo feia, agora duplamente²⁶; dali, resta-nos um diálogo nublado entre ética da

²⁴ Diferenças sexuais, políticas, econômicas, comportamentais, entre tantas outras do humano, ser *em aberto*.

²⁵ Enfim temos um monstro: corpo de homínideo, cabeça de mosca. A construção visual da ideia de terror, de augúrio e de ameaça correlacionados aos tons pretos, aos pelos espessos, às expressões faciais aflitivas e deformadas, aos gestos abruptos, trêmulos, desconexos da loucura e da doença, à postura não ereta do esquelético e do mazelado, pode facilmente ser associado, consciente e inconscientemente, no mundo cotidiano, a qualquer tipo de pessoa fora dos estreitos padrões físicos e estéticos do WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*). São indicativos, no senso comum, que podem orientar a separação entre o que é o que não é sadio, belo, benéfico, pacífico, positivo, asséptico, evoluído. Essa construção visual constituiria uma estereotipação negativa, muito idealizado do animal. Ainda no âmbito do senso comum, a figura do primata, por exemplo, evoca na grande maioria das pessoas, um contraste entre o desejável e o indesejável, os limites entre animalidade e humanidade.

²⁶ A nudez, imperceptível, ou desconsiderada no animal, só se torna Feiúra se for interpretada sob condições morais, isto é, a partir das condições de nudez humanas. Por outro lado, a nudez inócua do

sacralidade gênica verso empirismo científico que não se importa com os porquês do futuro da natureza humana e a liberdade ética de Habermas (2010); essa combinação leva o cientista à morte, um tipo de morte exortativa, porém redentora; a inescapabilidade da morte por degeneração paulatina mostra aqui suas formas de interdição da diferença, da anormalidade, perante as escolhas sob regime das experiências científicas como um limite que em vias das suas possibilidades de transposição restando-nos a intransponibilidade ética e moral.

Diferentemente da *transformação desfavorável*, como em Grego Samsa, de uma *perspectiva controlada de metamorfose*, temos, apenas para citar alguns exemplos, “o aperfeiçoamento do policial ideal a serviço do Estado e de seus valores” em *Batman*, e de toda uma resunitividade conceitual, por assim dizer, interessada e caricaturesca das representações do mal e da maldade através da “ontologia do vilão”²⁷. Da caricaturização do *Übermensch* de Nietzsche, em *metamorfose a favor*²⁸, temos um *Superman* onipotente, onipresente (e quase nada onisciente), enamorado de uma “delicada” jornalista, personagem certamente construída para acentuar a onipotência daquele – muito mais à condição da construção de um estereótipo de feminino fragilizado. Ambos os personagens apresentam uma clara apologia belicista que pode inculcar nas multidões um discurso de normalidade ou mesmo de naturalidade da aplicação do bélico no cotidiano – e é, sobretudo no regime do armamento, no cotidiano, que este fato é banalizado, e assim estruturam-se modos extremamente racionalizados de monstruosidade (em medidas estatísticas tais como calibre, poder de fogo, etc.); quanto a isto, lembremos que a Monstruosidade se configura por meio da amplitude de alcance da inescapabilidade dos fatos nos quais os homens são vitimados,

animal quando hibridizada no humano tem feições duplamente imorais de obscenidade (humana) e de horror (animalesco), que por assim dizer, conectam grande quantidade de sinonímia. Um caso emblemático é o de Nabucodonosor que pelo pecado da arrogância e da soberba fora transformado por Deus em um híbrido de animal e humano em sua constituição física, sendo que o humano se ausentara da sua consciência como um ato de misericórdia do Senhor interpretado por nós como uma das maiores condenações em face da Moral Ocidental: estar consciente da sua nudez obscena e ao mesmo tempo horrorosamente animalizado.

²⁷ É necessário posteriormente fazer uma abordagem Nietzscheana dessas personagens do Mal em *Batman*.

²⁸ A metamorfose do *Superman* em aparência, como anulação do Clark Keith, é mudança de personalidade, de regime de vida e de finalidade de atos; é “idêntica” às metamorfoses no mundo real, quando das diferenças de personalidade, regime e finalidade muito visíveis do soldado fardado que anula o cidadão dentro da farda no sentido de privá-lo do “direito” de portar arma e usá-la, se “necessário”. Na verdade, é certamente pela adoção de uma finalidade de atos, e da racionalização mais efetiva destes atos – do uso das armas – que a metamorfose controlada e indumentarizada se submete.

portanto, quanto maior a racionalização do alcance bélico maior a sua *precisa repetição* em seu *télos* característico – eliminar a Alteridade, e é nisto que efetiva-se o monstruoso e banaliza-se a aparência da monstruosidade estampada na vítima moribunda, que absolutamente passiva é revestida de um discurso de acusação que demoniza, e portanto, justifica o ato – sendo que estes “fenômenos de violência corroboram para o adormecimento” dos juízos (DA SILVA e MIRA, 2015, p. 106).

5 Monstruosidade em correlação com o Mal e com o Inescapável em ato

O problema do mal está presente em todas as obras de Nietzsche, geralmente a partir de um ponto de vista antagônico, de forças opostas, ambas destrutivas; o caso mais emblemático é a relação do mal com a morte como aquilo que advém do próprio homem. Em Nietzsche, esse problema transcende qualquer utilitarismo moral; disso, este filósofo da suspeita nos advertiu que “somos maus expectadores da vida se não enxergamos a mão que cuidadosamente – mata”. (2008, §69), e é no âmbito do problema da morte de onde sobrevém todo o mal e toda monstruosidade como assunto moral fundante da humanidade. Certa vez, no texto de “os abismos e os astros” João Guimarães Rosa (2001) avaliou com uma frase presente o “*shot*” que atingiu o “*presidente Kennedy*”: “[...] era uma das vezes em que, enorme, o que deveria não ser possível sucede, o desproporcionado [...]”. O desproporcionado não se deixar ver em sua totalidade, portanto, a sua complexidade diminui a força e a sagacidade do olhar, da reflexão, sobretudo da capacidade de defesa das mãos da vítima; também, aqui, analisar o monstruoso tem suas limitações: a de deixar escapar - certamente por impotência diante do ato - sua totalidade que nos espreita e cerceia; enxergar “a mão que cuidadosamente – mata” é prerequisite para se saber hoje a importância da vida.

Dito isso, como figura, o Monstruosidade não é uma constituição disforme antropomórfica, um mal personificado; é mais a inescapabilidade diante do Mal provocado ao corpo, a consciência e ao espírito do que a linguagem que a tergiversa; inescapabilidade por sua *potência*, *dimensão* e *circunstância*, em aniquilação, geralmente através de um ritual de metamorfose do outro; essa tríade persegue sua antonímia entre os homens em geral – e é na condição de ser-menor diante do ato e do agente que a inescapabilidade se efetiva, talvez, como exemplo, por uma questão de tamanho apresentada por Kafka (*Ungeheueren*); mas sua figura é sempre muito menor que a sua presença, porque a figura é sempre aqui uma linguagem. Dito de outro modo, a

monstruosidade consiste, antes de tudo, num ato e muito menos em uma representação – mesmo a narrativa kafkiana ou os aforismos nietzschianos apontam para o seu horizonte, apenas. Como monstruosidade, o ato pode ser reconhecido como causa e/ou efeito. O ato, por sua vez, pode ser compreendido por uma conexão das dinâmicas, como dito antes: da potência, da dimensão e da circunstância do ato; essa tríade – nos parece – quer ser a meta alcançada pelas nações na história do Ocidente como instrumentos racionalizados de poder sobre o outro, ou como regime de controle das alteridades. Da perspectiva da vítima, a ausência de um ato de defesa ou a passividade diante de um ato adverso corrobora àquilo que se constituiria aqui em monstruosidade, fenômeno, por exemplo, muito evidente na História da Modernidade, cuja ascensão tecnológica se tornou maior do que próprio o sujeito e quanto mais amplamente se articulava quantidades de pessoas, uniformização de modos de pensar e de agir, concentração de força bélica, ideológica, logro, alibi e justificativas tanto maior o controle e aplicação da sua *potência, dimensão e circunstância*. Portanto, sem ilusões para o futuro, a inescapabilidade diante dos fatos nos quais os homens encontram-se implicados pensava-se não se tornar em generalismo; acreditava-se que todos não fossem levados – por alguma “força desconhecida” – a estarem envolvidos; e isto é o que ocorreu: a inescapabilidade de todos do *mal constituído*, de Auschwitz a Hiroshima e Nagasaki; acerca disso Nietzsche nos diz que “aquele luta contra monstros deve cuidar para que ele próprio não se converta num monstro. E quando olhas fixamente por muito tempo para um abismo, o abismo também olha fixamente para ti” (§146); antes desse encontro, dessa *constituição*, o homem não é monstro nem algo em si, mesmo que se revista de fealdade, como Gregor Samsa; no Ocidente, a fealdade é um fator que se mede, geralmente, pela comparação do *nós* em detrimento do *outro*; por outro lado, a fealdade – num âmbito moral e não de aparência – também se mostra a partir das escolhas dos sujeitos e das avaliações posteriores destas escolhas, sobretudo quanto tais avaliações funcionam precisamente dentro de um regime antagônico de *nós* e de *outros*; é nos interstícios entre o *nós* e os *outros* que a monstruosidade se configura, em Gregor Samsa, por exemplo, isto é muito preciso, especialmente quando a figura do outro se torna tão exótica e ininteligível que sua percepção se configura como um inseto – forma arquetípica do bode expiatório²⁹, o ser

²⁹ O inseto é a representação conceitual do monstruoso, é a presença visível da ameaça num regime de contingência, do ser ou não ser possível efetivar-se como um mal que nos alcança ou do qual nos

que o discurso afirma confluir todo o mal, sobretudo como ameaça - aqui inocência e culpa se constituem em arbitrariedades no regime de monstrosidade, desde sempre.

6 Algumas considerações extemporâneas

Antes, queríamos tratar do conceito de monstrosidade a partir da perspectiva do ato sobre o vitimizado, apenas do ato, tão-somente – porque achávamos óbvio o fato (ao articularmos, ao nosso modo, o conceito nietzschiano de “humano em demasiado”) de que o agente premeditador da violência fosse, “naturalmente humano” e não o monstro – visto que a monstrosidade, entre outras, é uma premeditação, isto é, antes do ato uma abstração que se efetiva como materialidade sobre o outro, ou sobre nós; transferíamos assim, arriscadamente e para além da moral, a culpabilidade do ator para o ato si, ao considerarmos a inerência da violência do homem que perpassa seus discursos de humanidade como outro objeto de pesquisa; queríamos buscá-la em seu feitiço, em suas representações, como um fenômeno “sobre o outro” tal qual uma abóbada que o circunda e o domina. Deste modo e, com efeito, queríamos fugir dos excessos de julgamentos apaixonados de delitização do agente direto da violência, fugir da sua personificação, do sujeito da Modernidade, com efeito, do humano segundo sua capacidade destrutiva de suscitar a inescapabilidade da *sua* violência “contra nós”, e não contra o outro – e é nesta *primeira pessoa do plural* que reside o problema moral e a fonte da monstrosidade: a alteridade tendenciosa do *nós*. Deste modo, tão-somente *nós* somos vítima e o outro não, deparamo-nos com uma aporia, ou com um problema que apresenta resolução provisória se despersonificássemos a violência e seus agentes, e nos detivéssemos apenas no ato em si, sem o *nós* e sem os *outros*: o ato da violência no intuito de nos aproximarmos da monstrosidade em si, com o prejuízo irremediável da sua redução em linguagem, conceito, narrativa, representação – sem a bagagem exponencial que lhe amplia o senso moral de

podermos livrar. Por sua vez, o bode expiatório é a representação visível de uma ameaça da monstrosidade, logo racionalizada, convencionalizada e, portanto controlada, é a presença visível de sua solução, antes, a partir de um discurso que pensa ou finge com o sacrifício, amenizar ou anular *potência, dimensão e circunstância* da monstrosidade pela imitação do seu ato no sacrifício ritual do bode expiatório; nesse regime de controle da ameaça, da culpa, do logro e da expiação, não é possível pensar o bode expiatório como vítima: a *essência* do sacrifício - a violência – é substituída pela forma: do sacrifício como um formato que urge solução do problema da ameaça. Como discurso que legitima o sacrifício, a ameaça tem sua *potência, dimensão e circunstância* de forma tal a ofuscar plenamente qualquer vitimação do outro: a urgência do bode expiatório é justamente a de escaparmos da monstrosidade quanto mais efetiva for a inescapabilidade sacrificial do outro.

obscenidade: a autoria ou a culpabilidade autoral, colocando a todos, algozes e vítimas numa moldura.

REFERÊNCIAS

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra; os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen*, München: Beck, 1981.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Editora Vega, 1998.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Kafka e o mundo sem saída. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *O Pensamento Alemão no Século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *O Redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

COURTADE, F.; CADARS, P. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972.

DA SILVA, Wellington Amâncio; SILVA, José Londe. *Corpo invertido – a figura do indigente como discurso e como representação*. *Lampejo Revista Eletrônica do Apoená (Grupo de Estudos em Schopenhauer e Nietzsche)*, Vol. 1; Nº 7, 2015, 114 – 127

ELLMANN, Richard. *Ao longo do rio corrente*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIMAL, Pierre; *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Vítor Jabouille. Rio de Janeiro: Berrand Brasil, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana: a caminho de uma eugenia liberal?* 2. ed. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011

KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. In: *Die Erzählungen*. Fischer: Frankfurt 1996.

_____. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIBERMAN, Arnoldo. *Gustav Mahler. Um coração angustiado*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Além do Bem e do Mal*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico*. RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOKEL, Walter H. Nietzsche and Kafka: The Dionysian Connection. In. CORNGOLD, Stanley; GROSS, Ruth V. *Kafka for the Twenty-first Century*. Rochester, NY: Camden House, 2011, p. 64-74

ⁱ Ofereço este artigo ao Prof. José Londe da Silva, pela disponibilidade e coragem filosófica (*Parrhesia*) quando dos debates acerca da Monstruosidade.

Os narradores do mundo e a *Weltliteratur*: o caso de escritores refugiados da literatura contemporânea em língua alemã

Keberson Bresolin¹
Monique Cunha de Araújo²

Resumo: Este artigo tem o intuito de investigar conceitos atuais que designam a escrita de autores migrantes, sobretudo, os refugiados cuja escrita ultrapassa os limites biográficos e nacionais, ausente a possibilidade de alocação de suas escritas em qualquer classificatória. Apesar de esforços ao longo da história dos estudos literários de desagregar os escritos desses autores à sua origem, na tentativa de retirar um crivo nacional, vê-se em historiografias literárias recentes certo apego ao ideário constitutivo da nação na denominação das literaturas escritas por migrantes. Como exemplo dos escritores outrora refugiados na Alemanha e sua recente produção, este artigo propõe a ideia mundialização desses escritos, em uma espécie de nova *Weltliteratur*.

Palavras-chave: *Weltliteratur*; escritores refugiados; literatura contemporânea; língua alemã

Abstract: This paper aims to investigate current concepts which designate the writing of migrant authors, especially refugees whose writing exceeds the biographical and national limits, absent the possibility of allocating their writing in any classification. Although efforts throughout the history of literary studies to disaggregate the writings of these authors of their origin, in the attempt to remove a national bias, it is possible to still verify, in recent literary historiographies, a certain attachment to the constitutive ideology of the nation in the denomination of written literatures by migrants. As the example of the writers once refugees in Germany and its recent production, this article proposes the idea of “worldization” of these writings, in a kind of new *Weltliteratur*.

Keywords: *Weltliteratur*; refugee writers; contemporary literature; German language.

1 Apresentação

A inserção de escritores migrantes no mercado literário, sobretudo no alemão, motiva resistências no âmbito da categorização de suas escritas e contrapontos acerca do contexto imaginário constitutivo de uma nação. Escritos de estrangeiros no país em língua diferente das suas origens, sempre foi motivo de investigação e averiguação da autenticidade nacional atribuída a esses escritos. Ao longo da história criou-se categorias literárias distintas na tentativa de alocar essa literatura em uma nova ou em outro tipo de literatura. Este texto investiga as escritas de autores oriundos de um mundo fraccionado e dinâmico, que, apesar da velocidade de deslocamentos espaciais, se

¹ Professor doutor adjunto na Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pelotas.

² Doutoranda em Teoria, Crítica e Comparatismo no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

encontram em fechamento nacional categorizante, em que a única saída parece ser a mundialização desses escritos, pois suas temáticas soam universais.

Nos estudos literários, os termos nacional e mundial têm uma longa trajetória. Em 1827, o poeta e cientista Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) propôs o termo *Weltliteratur*, de acordo com o qual a literatura nacional deveria estar ancorada na ideia de seu internacionalismo. Marx e Engels utilizaram-se do termo no Manifesto do Partido Comunista de 1848 para propor uma literatura que fosse universalizada e que pudesse ser compartilhada entre os povos, assim como o *Weltmarkt*, entretanto, esse internacionalismo proposto por Goethe só teve irradiação depois da Segunda Guerra Mundial.

No ensaio *Filologia da Literatura Mundial* (1952), Erich Auerbach (1892-1957) afirmava que a literatura não deveria centrar-se em um reduto nacional, mas expandida em termos mundiais. A partir disso, a *Weltliteratur* tornou-se um marco nos estudos comparados, tendo contribuído também para a propagação desses estudos³. Desde os anos 1970, entretanto, o termo tem sido criticado; acusado de representar uma versão elitista da literatura, recaída, sobretudo, na figura do próprio Goethe, que não se pode dissociar da ideia de literatura nacional. Considerados a época e o contexto, no entanto, não se pode negar que a literatura de Goethe procurou, na verdade, o intercâmbio entre literaturas diversas e de épocas diferentes, como *O divã ocidental-oriental* de 1819, que dialoga com a obra do poeta persa Hafis (1326-1390).

Esta pesquisa pretende investigar, a partir da perspectiva da nova *Weltliteratur*, a escrita de escritores oriundos da mobilidade e dinamicidade deste novo mundo, especialmente aqueles a quem a necessidade de partir foi imposta. Autores da atualidade, como os refugiados na Alemanha Abbas Khider, Rafik Schami, Ilija Trojanow, Senthuran Varatharajah e Olga Grjasnowa têm obtido grande espaço no mercado literário com a temática que mudou suas vidas: a fuga. Esses autores escrevem sobre a atualidade, sobre si e sobre os refugiados de hoje; denunciam e evocam a necessidade da nova era literária.

³ Cf. NITRINI 2000 e CARVALHAL 1986.

2 A escrita sem morada fixa: a escrita do mundo

Os escritores tiveram que lidar com a imposição da fuga, da mobilidade, do *ir*. Nos tempos atuais, esses autores identificam-se com o panorama alemão de acolhimento aos refugiados e escrevem sobre isso, em um entrelace entre passado e presente.

A importância da escrita de autores com histórico de fuga no cenário literário, sobretudo na Alemanha, é imensa, não somente pela representatividade dessas pessoas refugiadas na constituição de uma Europa migrada, mas também na formação de um novo público leitor. Dessas novas formações e quebra de um chamado cânone literário de um ideário nacional, a luta e a insistência na escrita em uma língua adotada, escolhida, desses autores alimentam-se e refletem mudanças em ordem cultural, política, social e, especialmente, linguística.

O agravamento da crise dos refugiados, que eclodiu nos anos 2015 e 2016, sobretudo na Europa, teve como resultado a abertura das discussões sobre a temática em todas as esferas. No sistema literário, o tema não apenas acelerou a querela categorizante das produções literárias nacionais, mas deu voz aos escritores com o histórico recente de fuga. A intrínseca relação entre a literatura e a sociedade⁴ equivale nessa ideia ao aumento expressivo desta temática na produção literária. Sobre tudo na averiguação da produção literária contemporânea, a celeridade dos acontecimentos externos ao texto arraiga-se nele, constituindo um todo, mutável, reflexivo e influenciável.

Na Alemanha contemporânea, autores, outrora refugiados, enxergaram um momento propício para expor suas poéticas de fuga e estrangeiro. Em 2017, dois autores importantes no cenário literário alemão publicaram suas obras de reflexão sobre suas fugas no passado: Ilja Trojanow (1965), escritor de origem búlgara, autor do best-seller *Der Weltensammler*⁵ (2006), publicou seu livro de memórias, em que reflete sobre a condição sua e de sua família enquanto refugiado no passado. Em *Nach der Flucht* (Depois da fuga) o autor assume que “existe uma vida depois da fuga, mas ela continua por toda a vida⁶”, porém a solidão o persegue por toda a vida⁷. Rafik Schami (1946), alemão de origem síria, depois de 30 anos como escritor na Alemanha, publica

⁴ Cf. CANDIDO 2000

⁵ O *Colecionador de Mundos* traduzido para o português por Sérgio Tellaroli e publicado pela Companhia das Letras em 2010.

⁶ No original: „es gibt ein Leben nach der Flucht, doch die Flucht wirkt fort, ein Leben lang“ (TROJANOW, 2017, p. 2)

⁷ TROJANOW, 2017, p. 2

sua história de fuga e liberdade. No romance autobiográfico *Ich wollte nur Geschichten erzählen. Mosaik der Fremde* (Eu só queria contar histórias. Mosaico do Estrangeiro), Schami relata a perseguição política do governo sofrida na Síria e as recorrentes censuras de suas publicações.

Em 2016, Abbas Khider (1973), alemão de origem iraquiana, publicou *Ohrfeige*, em que o protagonista, Karim Mensy, está à procura de asilo na Alemanha. O livro trata as aflições da chegada do refugiado no país até a chegada do asilo. *Ohrfeige* para o autor não é oficialmente um livro autobiográfico⁸, mas, para ele, poderia ser a história de qualquer refugiado recém-chegado na Alemanha.

Esses autores têm em comum o histórico de fuga e migração e em seus escritos essas temáticas são latentes, suas últimas publicações adentram especificamente no tema da fuga, na recepção no país – na visão de Schami e Trojanow mais positiva, significando a liberdade e, em Khider, menos, a dificuldade de asilo transverte-se em medo, dor, violência e aflição – e no embate entre as duas diferentes culturas.

Diferente de Schami e Khider que perseguiram uma trajetória de fuga já adultos, os jovens escritores Senthuran Varatharajah e Olga Grjasnowa e suas famílias foram forçados pelos conflitos civis em seus países de origem - Sri Lanka e Azerbaijão, respectivamente - a migrar ainda crianças. Varatharajah publicou em 2016 seu primeiro romance, pela editora S. Fischer. *Vor der Zunahme der Zeichen* (Antes do aumento dos sinais) conta a história de Senthil e Valmira, dois refugiados, estudantes na Alemanha, que se conhecem ocasionalmente pelo Facebook. As conversas privadas dos dois na rede social giram em torno de suas fugas das zonas de conflito, na chegada ao país, dos pedidos de asilo e o período da faculdade. O livro foi aclamado pela crítica, pois “o romance cativa pelo tanto pelo acesso temático quanto linguístico, pois levanta questões chave sobre fuga e migração”⁹. No terceiro romance de Olga Grjasnowa, publicado em 2017, *Gott ist nicht schüchtern* (Deus não é tímido), a jovem autora mescla a história de Amal e Hammoul, dois bonitos jovens privilegiados na Síria que, por acreditar na revolução em seu país, precisam fugir da perseguição política. Questões cruciais no livro são pontos de partida para discussões sobre o Outro e sua aceitação,

⁸ Cf. HEIRINCH 2016

⁹ Original: „der Roman [...] besticht durch seinen thematisch wie sprachlich kühnen Zugriff auf Kernfragen rund um Flucht und Migration“ Kramatschek, Claudia *DeutschlandradioKultur* 2016-04-15, <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/raeume-der-flucht-in-der-literatur-von-wutreden-und-den>>. Acesso em 08/10/2018.

sobretudo no que se refere ao tratamento dado a eles, como sugere a passagem: “O mundo inventou uma nova raça, os refugiados, Refugees, Muçulmanos e Newcomer. A condescendência é palpável em cada respiração”.¹⁰

Essa literatura escrita por migrantes esteve por muito tempo no limiar de classificações. Esses termos que envolvem, sobretudo, a aceitação de mudança da ideia de uma literatura nacional¹¹ e a constituição dessa literatura. Nesse âmbito, lembro aqui a premiação literária criada exclusivamente para escritores de língua não-alemã na Alemanha, o Prêmio Chamisso. Uma homenagem ao escritor franco-prussiano Adelbert von Chamisso, autor da *História Maravilhosa de Peter Schlemihls*. A premiação possui dois tipos, uma dada ao escritor destaque e outra de incentivo. Alvo de críticas de todos os lados¹², pois justificaria um tratamento diferenciado aos autores de origem não alemã, o prêmio, entretanto, auxiliou na propagação e fomento desses autores, rechaçados e invisíveis no passado¹³. Segundo site da Instituição Robert Bosch, idealizadora da premiação, o prêmio tem o interesse de fomentar as culturas, a pluralidade literária entre culturas. A premiação de incentivo de 1985 (o primeiro), 2015 e 2017 (o último) foi dada a Rafik Schami, Olga Grjasnowa e Senthuran Varatharajah, respectivamente. Já o prêmio destaque de 2000 foi para Ilija Trojanow e o de 2017 para Abbas Khider.

Por outro lado, no entanto, é necessária a reflexão da inserção desses autores no mercado literário ao longo da história e, consequentemente, no passado, de receber o maior prêmio da literatura na Alemanha, o Deutscher Buchpreis. Hoje, sobretudo com o agravamento da crise migratória mundial, o quadro de incentivo a esses autores diferencia-se ao de 33 anos atrás, quando o Chamisso surgiu. Em 2016 a Fundação Robert Bosch anunciou que a premiação de 2017 seria a última, e a justificativa caminha ao encontro de minha reflexão:

Naturalmente, os autores com histórico de migração estão entre os favoritos para a maioria dos mais de 300 prêmios literários na Alemanha hoje. Isto é confirmado pelos prêmios concedidos a vários ganhadores do Chamisso como o *Deutscher Buchpreis*, diz Uta-Micaela Düring, diretora da fundação Robert Bosch. Muitos desses autores hoje

¹⁰ Original: „Die Welt hat eine neue Rasse erfunden, die der Flüchtlinge, Refugees, Muslime oder Newcomer. Die Herablassung ist in jedem Atemzug spürbar“ (GRJASNOWA, 2017, p. 7).

¹¹ Constituição do imaginário nacional a partir da literatura. Ver ANDERSON, 2017

¹² Ver KEGELMANN 2010

¹³ Sobre o poder das editoras e cânone, ver em MÜLLER.

querem ser reconhecidos por suas realizações literárias e não por sua base biográfica¹⁴

Depois do anúncio do encerramento da premiação, as críticas recaíram, sobretudo, ao título atribuído a carta de encerramento publicado no site da fundação. Trojanow e Schami denunciaram que o “objetivo atingido” tem um afrontoso “tom paternalista”, do qual os autores migrantes precisam recorrentemente se afastar. Trojanow afirma em entrevista que “o objetivo” está longe de ser alcançado, pois “mais de um milhão de refugiados migraram para a Alemanha e, com certeza, produzirão literatura no futuro”¹⁵.

Além disso, no decorrer dos anos viu-se uma longa lista de conceitos e termos para nomear a literatura escrita por migrantes na Alemanha, entre outros: *Gastarbeiterliteratur* (literatura dos trabalhadores visitantes, remetendo o antigo programa para contratar trabalhadores estrangeiros no pós segunda guerra), *Literatura de Migrantes*, *Literatura de Migração*, *Literatura de minorias*, *Literatura com histórico de migração*, *Literatura do Estrangeiro*, *Literatura exofônica* e *Literatura Chamisso* são termos bastante recorrentes. Todos os termos referem-se, de modo geral, aos escritos em língua alemã por autores de língua materna não alemã. Os termos evocam em primeiro olhar a uma tentativa de diferenciação das ditas literaturas alemãs e das não alemãs, como reforça a ideia do subtítulo o livro organizado por Trojanow em 2000. “A outra literatura alemã” indica a ideia do “eu” e dos “outros” corroborando ao entendimento dicotômico entre a ligação da imagem da constituição literária nacional e ao não-nacional¹⁶. De todo modo, pode-se dizer também que esses termos se sobrepõem, por outro lado, a ideia de especialização dos estudos literários desse tipo, que vêm crescendo nos últimos anos, sobretudo com a crise migratória atual. Com a distinção destes escritores, puderam surgir, acima de tudo, maior incentivo, propagação e divulgação desses escritos, aprimorando-se assim os estudos literários nesse âmbito.

¹⁴ Original : Autoren mit Migrationsgeschichte zählen heute selbstverständlich zu den Favoriten für die meisten der über 300 Literaturpreise in Deutschland. Das belegen die Auszeichnungen zahlreicher Chamisso-Preisträger mit anderen Literaturpreisen wie dem Deutschen Buchpreis“, sagt Uta-Micaela Dürig, Geschäftsführerin der Robert Bosch Stiftung. “Viele dieser Autoren wollen heute nur für ihre literarischen Leistungen gewürdigt werden, und nicht wegen ihres biografischen Hintergrunds“ <<https://www.bosch-stiftung.de/de/presse/2016/09/ziel-erreicht-robert-bosch-stiftung-beendet-chamisso-preis>>. Acesso em 08/10/2018.

¹⁵ Original: „Die mehr als eine Million Geflüchteten, die nach Deutschland eingewandert sind, werden eine eigene Literatur erzeugen“ (TROJANOW, 2016).

¹⁶ Cf. SCHMITZ, 2009 e ANDERSON, 2017

Prefiro dizer, portanto, que a literatura em língua alemã contém essa particularização, sendo essa um ramo daquela.

Dessa maneira, apesar de esforços para desmembrar a origem dos autores de suas escritas em algumas esferas, a teoria literária ainda procura um melhor termo para nomear esses autores em uma tentativa de se desvencilhar do critério da nacionalidade dos autores, o que a priori parece-me que o termo “literatura em língua alemã” seja uma boa saída nesse objetivo.

Com o intuito de promover esses autores migrados, na virada do século XXI, Trojanow organizou o livro *Döner em Walhalla: textos de uma outra literatura alemã*, em que nele, sobretudo na introdução, o autor levanta questões-chave acerca da nacionalidade do autor que escreve em língua alemã. Para ele, a recorrente pergunta sobre a procedência nacional de um autor sobrepuja a indagação relevante sobre o destino da escrita ou dos porquês da criação literária, o propósito da escrita de um autor desterrado, nesse caso, é o extremo oposto: o estrangeiro escreve para pertencer.

Autora de um dos textos da coleção, a escritora de origem tcheca, ganhadora do Chamisso de 1991, Libuše Moníková (1945-1998) reflete sobre a produção literária do migrante na Alemanha e aponta que “os críticos me lembram de que sou estrangeira quando interpretam expressões de meus livros que não lhes são familiares como uma formação que não pertence a um autor não alemão. Se eu tentar coisas inovadoras, isso significa: a estrangeira não sabe alemão”¹⁷. Atualmente pode-se dizer, entretanto, que a inovação da língua alemã está, de certa forma, legitimada por alguns escritores migrantes contemporâneos, como em Yoko Tawada e Zé do Rock, que propõem um olhar para a língua, seu aprendizado e sua constituição, se utilizam largamente de neologismos e quebras estruturais das frases e sentenças¹⁸.

Ainda sobre o livro de Trojanow, a denúncia da face cruel da inserção desses autores migrantes no mercado literário no decorrer da história, é latente. O nome do livro, aliás, refere-se à demora que a palavra “Döner” levou para ser inserida no que ele chama de “Walhalla” do Dicionário da língua alemã. No livro, uma das propostas recorrentes é a de Rafik Schami, que julga ser esse apego à língua e suas bases

¹⁷ Original: „Daran, dass ich Ausländerin bin, erinnern mich Kritiker, wenn sie Ausdrücke aus meinen Büchern, die ihnen nicht geläufig sind, als Eingenwilligkeit interpretieren, die einem nicht nichtdeutschen Autor nicht zusteht. Wenn ich Innovatives versuche, heisst es: die Ausländerin kann nicht einmal Deutsch“ (TROJANOW, 2000 p. 14).

¹⁸ TAWADA 2016; ROCK 2002

linguísticas um apego também à ideia nacional, em que única saída, enquanto escritor, é situar-se no mundo e transladar do status *nacional* para o *internacional*:

Os alemães têm variantes feias o suficiente de nacionalismo e não precisam de italiano, árabe, turco, ou “sabe Deus mais o que” para esse nacionalismo de merda. Nossa única chance é tornar-se um cidadão do mundo por meio da perda de nossa pátria, sem renunciar ao nosso próprio rosto.¹⁹

A relação da constituição do imaginário nacional e o internacional na literatura têm uma longa trajetória nos estudos literários.

3 Encontros críticos mundiais e a *Weltliteratur*

Em 1827, Goethe, a partir dos estudos de Wieland, propôs o termo *Weltliteratur*, de acordo com o qual a literatura nacional deveria estar ancorada na ideia de seu internacionalismo. Apesar de Marx e Engels terem se utilizado do termo no Manifesto do Partido Comunista de 1848 para propor uma literatura que fosse universalizada e que pudesse ser compartilhado entre os povos, assim como o *Weltmarkt*, esse internacionalismo proposto por Goethe só teve irradiação depois da Segunda Guerra Mundial.

O discurso da *Weltliteratur* pode ser entendido, em outras palavras, como um conceito de luta contra uma visão historicamente emergida da literatura que queria nacionalizar ou territorializar a um nível nacional – ao contrário do século XVIII e da sua ‘*République des Lettres*’, onde as literaturas emergentes não estavam ancoradas nacionalmente²⁰. Importante mencionar que, quando o conceito goethiano veio à tona, não havia uma nação alemã – o que só ocorreu em 1871 – e os estados alemães viviam sob o jugo da restauração. Na literatura alemã ainda permanecia o movimento romântico, tão engajado na luta por “unidade” nacional, mas tendia ao esgotamento.

Em carta ao seu secretário Johann Peter Eckermann, Goethe expressa:

Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas

¹⁹ No Original: „Die Deutschen haben genug hässliche Varianten des Nationalismus und brauchen weder italienischen noch Arabische noch Türkische noch weissder Teufel für Drecknationalismen. Unsere einzige Chance liegt darin, durch den Verlust der Heimat zu Weltbürgern zu werden, ohne auf das eigene Gesicht zu verzichten“ SCHAMI apud TROJANOW Op. Cit S.11

²⁰ KESTLER, I.M.F. O conceito de literatura universal em Goethe. *Revista Cult*, São Paulo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>>. Acesso em 10/04/17.

surgem em centenas e centenas de criaturas. (...). Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura universal e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época.²¹

Considerados a época e o contexto, a literatura de Goethe procurou, de fato, o intercâmbio entre literaturas diversas e de épocas diferentes, como *O divã ocidental-oriental* de 1819, no qual a obra dialoga com a poesia do poeta persa Hafis (1326-1390). Nesse sentido, unindo essas ideias goethianas ao mercado, Marx e Engels propõem em Manifesto do Partido Comunista de 1848 uma literatura que fosse universalizada e que pudesse ser compartilhada entre os povos, assim como o *Weltmarkt*:

As antigas necessidades, satisfeitas pelos produtos do país, são substituídas por novas, que exigem a satisfação dos produtos dos países e climas mais remotos. Em lugar da antiga autossuficiência e reclusão local e nacional, todo o tráfego, uma dependência universal das nações umas nas outras. E como no material, assim também na produção intelectual. As produções intelectuais das nações individuais tornam-se propriedade comum. A unilateralidade e limitação nacional estão se tornando cada vez mais impossível, e de literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura mundial.²²

É precisamente no sentido de Marx e Engels, em que a literatura mundial se forma do intercâmbio de literaturas locais e regionais, concedendo ao conceito *Weltliteratur* o tom cosmopolita, que Franco Moretti pensou o artigo *Conjecturas sobre a literatura mundial*, em 2000. Nele, o crítico italiano sugere a atualidade do conceito inicial goethiano e afirma que, apesar dos estudos comparados em literatura almejarem esse intercâmbio literário, a literatura comparada não “sobreviveu a esses esboços²³”. Segundo ele, de acordo com uma visão epistêmica, podemos dizer que a concepção dicotômica entre centro (p.ex. USA, Europa, Ocidente.) e periferia (p.ex. América Latina, África, Oriente) ou origem e destino se manteve nesses estudos comparados ao longo

²¹ ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Lisboa: Vega, 2007. p. 15

²² No original: „An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur“. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*. In Marx; Engels: *Werke*, Bd. 4. Berlin 1974, p. 466

²³ MORETTI, Franco. *Conjecturas sobre a literatura mundial*. *Novos Estudos*. Novembro 2000, nº 20. p. 4

dos anos. Nesse âmbito, a propósito, uma série de estudiosos da atualidade²⁴ condenam a fórmula clássica goethiana de literatura mundial por lidar apenas com um ângulo central de visão.

É importante mencionar que, nesse sentido, infelizmente, o internacionalismo proposto por Goethe só teve irradiação depois da Segunda Guerra Mundial, quando Auerbach publicou, em 1952, o ensaio *Filologia da Literatura Mundial*. Auerbach afirmava que “a nossa pátria filológica é a Terra, já não pode ser a nação” e temia que essa “ecologia literária estivesse ameaçada”²⁵. Quando Rafik Schami e Trojanow mencionam, em inícios dos anos 2000, a face obscura do nacionalismo alemão frente aos escritores não-alemães, é porque podemos dizer que triunfou uma espécie de *world fiction* e não precisamente uma literatura mundial.

Nesse sentido, em seu estudo sobre a globalização na literatura, Damrosch²⁶ comenta sobre dicotomia existente no conceito da *Weltliteratur*, pois geralmente origina-se em uma literatura nacional. O crítico americano comenta ainda que, nessa perspectiva, existe um “West” como modelo de “nossos valores” e um “the rest” que pode ser interpretada como as culturas influenciadas por “nós”. Do mesmo método interpreta Rajendran, que estabelece a literatura “feia” e a “bonita²⁷”, referindo-se também ao âmbito geográfico-linguístico, em que a língua de alguns locais é privilegiada em detrimento de outras, principalmente o caso da língua inglesa. Estes autores criticam, especialmente, a ideia da *Weltliteratur* como uma coleção iluminista de literaturas do mundo, que assentou as bases em um cânone literário primordialmente eurocêntrico.

A partir da análise e crítica filológica da literatura mundial de Auerbach, Ette (2004) formula cinco teses sobre a consciência mundial e as literaturas do mundo, nas quais evoca, dentre outras, a chamada literatura sem morada fixa, termo que daria conta de uma concepção não-europeia e não-dicotômica de literatura mundial. Nos estudos literários contemporâneos, é recorrente o termo *literaturas do mundo* (*Literaturen der Welt*), principalmente na Alemanha. O conceito, segundo Ette (2005), concentra-se

²⁴ Cf. Müller (2014); Rajendran (2013) entre outros.

²⁵ No Original: „Jedenfalls aber unsere philologische Heimat die Erde ist; die Nation kann es nicht mehr sein“ (AUERBACH, 1982 p. 87).

²⁶ DAMROSCH 2003, *op.cit*, p. 70

²⁷ RAJENDRAN, 2013, p. 24

no embate entre as produções literárias sob perspectiva global; na reflexão sobre a origem da produção cultural no âmbito transareal.

Em 2013, a jornalista austríaca Sigrid Löffler publica *Die neue Weltliteratur und ihre grossen Erzähler*²⁸, livro em que comenta sobre os chamados autores transnacionais de nossa era, sobretudo os autores que escrevem em língua inglesa. Löffler menciona em entrevista²⁹ ao programa *Litradio*, da emissora RTL, que o livro é como uma espécie de guia da nova literatura mundial.

Nesse mesmo critério, as pesquisadoras Vittoria Borsò e Elke Strum-Trigonakis discutem os possíveis parâmetros para uma nova literatura mundial. Em *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*³⁰, a professora de literatura comparada da universidade de Thessaloniki menciona que as formas literárias ditas “híbridas”, “marginais” e “regionais” de migrantes que, para ela, consideradas anárquicas em forma, conteúdo e estrutura, têm muito em comum e podem ser consideradas como uma nova ordem mundial: a nova literatura mundial.

Esse rearranjo da literatura, segundo Strum-Trigonakis, distingue-se das literaturas nacionais, das literaturas pós-coloniais, da literatura das migrações e da literatura da globalização. Essa literatura, acima de tudo, não tem fronteiras. No caso da literatura produzida na Alemanha, onde maior parte da produção literária é da autoria de migrantes (52%) o estabelecimento dessa nova ideia de literatura, em que a desterritorialização é fundamental, agrega novos valores ao mercado literário, bem como impõe desafios..

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas* São Paulo: Companhia das Letras 2017
- AUERBACH, Erich. *Philologie der Weltliteratur*, in ders.: *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*, Frankfurt/Main 1992, pp. 83-96.
- BAUMAN, Zygmunt *A globalização e as consequências humanas*, Rio de Janeiro: Zahar. 1999

²⁸ A nova literatura mundial e seu grande narrador. LÖFFLER, 2013

²⁹ MÖLLER, Christoph. *Litradio*. RTL. Disponível em: <http://litradio.net/sigrid-loffler-die-neue-weltliteratur-und-ihre-grosen-erzahler/> Acesso em 10/04/17.

³⁰ *Global playing a literatura: Uma tentativa sobre a nova literatura universal*. STURM-TRIGONAKIS, Elke *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2007

BAUMAN, Zygmunt *Confiança e medo na cidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2009. No more walls in Europe: tear them down. Social Europe, 2016. <https://www.socialeurope.eu/2016/07/no-walls-europe-tear-> (Acesso em 08/10/18)

BIRUS, Hendrik »Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung«. In: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, hg. v. Manfred Schmeling, Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 1, Würzburg. 2004 pp. 5-28.

CÂNDIDO, Antônio (2000): *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro/São Paulo: Publifolha.

CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, Eduardo F. (org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAMROSCH, David. *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

ECKERMAN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in der letzten Jahren seines Lebens* Berlin: Suhrkamp Insel 1981

ECKERMAN, Johann Peter. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Trad. Luís Silveira. Porto: Livraria Tavares Miranda, 1947.

ESSELBORN, Karl »Neuer Zugänge zur inter/ranskulturellen deutschsprachigen Literatur« In: Schmitz, Helmut *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi. 2009

ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kulturverlag Kadmos. 2001

_____. „Wegen des Wissens. Fünf Thesen zum Weltbewusstsein und der Literaturen der Welt“, in: Hofmann, Sabine/wehrheim, Monika (Hg.): *Lateinamerika. Orte und Ordnungen des Wissens*. Festschrift für Birgit Scharlau, Tübingen: Gunter Narr, pp. 169-184. 2004

_____. *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin, Boston: De Gruyter. 2012.

_____. *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*, Berlin: edition Tránvia. 2013

_____. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Apel, Friedmar/ Birus, Hendrik et. Al., Abt., 2, Bd. 10, Frankfurt a. M, 1986-1999

GRJASNOWA, Olga. *Gott ist nicht schüchtern* Berlin: Aufbau 2017

HERBERT, Ulrich *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. München: Beck, 2001.

KEGELMANN, René. »Türöffner oder Etikettierung? Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und dessen Wirkung in der Öffentlichkeit« In: Grimm-Hamen, Sylvie & Willmann, Françoise (Hgg.): *Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur*. Berlin: Frank&Timme pp. 13-28. 2010

KESTLER, I.M.F. O conceito de literatura universal em Goethe. *Revista Cult*, São Paulo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>>. Acesso em 10/04/17.

KHIDER, Abbas *Ohrfeige* München: Hanser. 2016

LÖFFLER, Sigrid. *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. Munique: C.H Beck, 2013.

MARTOS, Francisco Gómez (2011). Reflexões sobre as novas políticas europeias para os imigrantes. In: *Desafios para a construção de uma agenda comum entre Brasil e Europa*. Rio de Janeiro: Konrad-Adenauer-Stiftung. pp. 13-41.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich *Manifest der Kommunistischen Partei*. In Marx; Engels: Werke, Bd. 4. Berlin: Dietz. 1974

MORETTI, Franco. „Conjectures on World Literature“, In: *New Left Review* 1, Jan.-Feb. 2000, pp. 54-68

MÜLLER, Gesine (Org.). *Verlag macht Weltliteratur* Berlin: Tranvia 2014

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

RAJENDRAN, C. „The Actual and the Imagined: Perspectives and Approaches in Indian Classical Poetics“, in: Küpper, Joachim (Hg.): *Approaches to World Literature*, Berlin: Akademie Verlag, p. 121–132. 2013.

ROCK, Zé do. *fom winde ferfellt: Welt-strolch macht links-shreibreform* München: Piper 2002

SCHAMI, Rafik. *Ich wollte nur Geschichten erzählen. Mosaik der Fremde* Berlin: Hans Schiler 2017

STURM-TRIGONAKIS, Elke *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007

TAWADA, Yoko. *Überseetzungen: Literarische Essays* Tübingen: konkursbuch 2016

TROJANOW, Ilija *Döner in Walhalla: Texte aus der anderen deutschen Literatur*. Köln: Kiepenheuer&Witsch. 2000

_____. *Nach der Flucht*. Frankfurt: S. Fisher 2017

_____. »Ade, Chamisso-Preis?« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21.9.2016 - <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritik-an-bosch-stiftung-ade-chamisso-preis-14443175.html>>. Acesso em 5/10/2018.

Christian Kracht e a literatura

Michael Korfmann¹

Rosita Schmitz²

Resumo: Este artigo reavalia a fase literária pop do escritor suíço Christian Kracht em relação aos seus últimos dois romances históricos. A superfície, ou até a superficialidade, talvez explique a ênfase da literatura pop dos anos 1990 em *labels*, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato. Argumentamos, quando nos referimos a Christian Kracht, que ele abandona tais tendências com seus últimos dois romances, *Imperium*, de 2012, e *Os mortos*, de 2017, sem, entretanto, renunciar à ambivalência entre o superficial e o profundo, pois ele foge habilmente de qualquer posição unívoca, tanto na forma narrativa em seus romances, quanto na forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não-ficcional.

Palavras-chave: Christian Kracht; Literatura Pop; Encenação.

Abstract: This article reviews the literary works of the Swiss writer Christian Kracht in the 1990s, considered to be pop literature, in relation to his last two historical novels. The surface, or even superficiality, which perhaps explains the emphasis of pop literature of the 1990s on labels, served mainly as an enumeration of concrete elements, without ever entering the abstract. Concerning Christian Kracht, this article argues, that he abandons such tendencies with his last two novels, *Imperium* (2012) and *The Dead* (2017), without, therefore, renouncing the ambiguity between the superficial and the deep, for he cleverly escapes from any univocal position, either in a narrative way in his novels, or in an extraliterary way in interviews or biographical information. By virtue of this, there are uncertainties and ambiguities as to an authentic or true "core" of his work, and makes it impossible to distinguish clearly between fictional and non-fictional theatricality.

Keywords: Christian Kracht; Pop literature; Staging.

1 Introdução

O suíço Christian Kracht é um dos mais destacados escritores contemporâneos de língua alemã. Mas o interesse do público e da crítica não se restringe apenas aos seus romances. David Fischer ressalta que o interesse pelo autor não é menor do que o interesse por sua obra:

A encenação autoral do controverso escritor é por vezes afetada, por vezes escondida e por vezes também aparentemente accidental. Seja no jogo de confusão sobre sua verdadeira pessoa, no momento da autoestilização estética ou como transgressão entre autor, figura e

¹ Doutor em Literatura Comparada e Professor da UFRGS; michael.korfmann@ufrgs.br.

² Doutora em Literatura Alemã e Professora do Colégio de Aplicação da UFRGS; rositams@hotmail.com.

narrador — Christian Kracht domina os mecanismos da atenção, e seu potencial de provocação literária ultrapassa o nível do texto. Poder-se-ia dizer que Kracht segue livremente um aforismo de Salvador Dalí, que via como tarefa da arte a criação sistemática da confusão, o que daria asas à criatividade (2014, p. 2).

Podemos enquadrar esta avaliação em um contexto mais amplo, que é o retorno da figura autoral ao cenário das abordagens teóricas. A tendência de excluir a figura do autor na interpretação do texto remonta pelo menos até o New Criticism da década de 1940, mas atingiu seu ápice com o artigo publicado por Roland Barthes em 1968 *A Morte do Autor*. Tal posição teórica vai ao encontro do conceito de intertextualidade entendido por Kristeva, conforme seu artigo publicado em 1969, em que afirma ser cada texto um mosaico de outros textos, enfatizando assim as autoreferências textuais no lugar de uma interligação entre obra e autor. Em resposta a tais aceções e suas consequências, surge um movimento crítico que procura reintroduzir a figura autoral no campo da análise literária, de se levar em consideração aquilo que o próprio autor afirma sobre sua obra, sem, contudo, prender-se a tais afirmações como única possibilidade de interpretação ou, ainda, assumindo que elas talvez apresentem outras funções que não explicar a obra, como, por exemplo, dar visibilidade à figura do autor. Matias Martinez, no artigo *Autoria e Intertextualidade* defende a ideia que a renúncia a um autor

objetivamente é insustentável. Na base de argumentos teórico-intertextuais, o autor não pode ser banido da interpretação do texto. Ou melhor, muitas vezes ele próprio é, em casos de extrema intertextualidade, um ponto de referência (mesmo que insuficiente) da interpretação. Uma teoria da intertextualidade que pretenda englobar pré-requisitos elementares da formação estética de sentido, precisa basear-se no conceito de autor (MARTINEZ, 1999, p. 466).

E Dirk Niefanger afirma, que

[...] encenações autorais se encontram hoje em mídias variadas, na própria literatura, no seu entorno material, como em contracapas e orelhas, em fotos, em entrevistas, na internet, em programas televisivos ou em vídeos. Com frequência, elas assumem traços fictícios ou, ao menos, fortemente estilizados; ainda assim, elas servem para reforçar a verdadeira posição do autor no campo literário (NIEFANGER, 2004, p. 10).

Conforme tais abordagens, deve-se incluir, na análise do texto literário, a figura do autor, não no sentido de uma figura auto(r)itária e inquestionável, mas como uma instância encenada disputando a atenção no disputado campo artístico.

Esse retorno à cena literária está atrelado às estratégias empregadas pelo autor para sua encenação, que podem ser deduzidas do desejo do autor de aumentar seu capital simbólico e aumentar a venda de seus livros, ou como busca de afirmação de um novo estilo de escrita, que não se restringe apenas ao texto, mas inclui a figura do autor como instância central para a recepção da obra. Um texto literário, portanto, não surge apenas pelo fato de ser escrito, mas determinados textos somente tornam-se textos literários através de um processo complexo no campo literário. Através da encenação, os autores buscam chamar atenção para a própria pessoa, sua atividade e/ou seu produto e apostam em uma realidade encenada, em um jogo de papéis, de clichês e de relações de poder. Com frequência, eles se comportam fora de seus papéis de forma rebelde e provocativa e confundem a imagem do autor com a obra, aumentando o interesse em suas figuras.

Tais reflexões teóricas certamente valem, se não para toda produção literária ou artística, para autores como o suíço Christian Kracht, que se destaca no cenário atual devido, sobretudo, a seus últimos dois romances, *Imperium* (2012) e *Os mortos* (2016), ambas as obras históricas polissinfônicas. Em *Imperium* encontram-se

[...] técnicas literárias como deslocamento, sobreposição e alusões: são exemplos disso Corto Maltese de Hugo Pratt, o estilo frasal de Thomas Mann, clichês de romances coloniais, o romance sobre Engelhardt de Marc Buhl e elementos de obras clássicas de aventura de autores como Daniel Defoe, Hermann Melville, Joseph Conrad e Jack London (KORFMANN, 2012, p. 91).

enquanto *Os mortos* se interliga com seus romances anteriores de diferentes formas, como, por exemplo,

através de personagens que reaparecem, como Wilhelm Solf (em *Imperium*, ele envia uma carta ao governador Hahl exigindo que ele “dê fim ao estado de indisciplina” vigente em Rabaoul, e em *Os mortos* decide proteger Amakasu, um dos protagonistas, e facilitar sua entrada para o ministério japonês), através de motivos recorrentes, como o nojo (excrementos em *Faserland* e 1979, saliva em *Ich werde hier sein...*), através de situações análogas (tanto o protagonista de 1979 quanto Putzi Haenfstaengl, figura do romance *Os mortos*, terminam em um campo militar de trabalhos forçados) (MENEGUZZO, 2017, p. 37).

O romance ainda utiliza a narrativa ao redor do cinema e o teatro, com figuras históricas e inventadas, para reforçar o caráter encenatório da obra. Além destas configurações textuais, há ainda os posicionamentos ambíguos de Kracht no campo medial, seu jogo de palavras e de contradições nas entrevistas, gerando assim

incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual, mas que também podem ser compreendidas dentro de uma longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral (KORFMANN, 2012, p. 87).

Tais encenações textuais e autorais existem na aérea literária há muito tempo. Podemos citar aqui Hartmann von der Aue, por exemplo, que se autoapresenta, em sua primeira obra *Klage* (Lamento) de 1180, como um jovem experimentando um amor infeliz, versando sobre uma disputa entre corpo e coração, inserindo-se assim na tradição da canção cortês; em *Gregorius* (aproximadamente 1186) se encena como um narrador velho e sábio recapitulando sua vida e suas vastas experiências. Assim, mesmo se referindo em ambos os textos a si mesmo como Ouwe Hartmann, trata-se de uma instância fictícia e não autobiográfica, variando sua “identidade” conforme o conteúdo e objetivo de cada obra. O escritor barroco Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676) publicou apenas três obras usando seu nome verdadeiro. Outros textos foram publicadas de forma anônima, enquanto para as restantes publicações usava pseudônimos, quase sempre em forma de anagramas. Apenas em 1838, Echtermeyer “finally solved the riddle and identified Grimmelshausen (...) as we know him today, as the author of an oeuvre” (OTTO, 2003, p. 4). Este apagar de traços autênticos se reflete não apenas na autoria fictícia na edição original do seu romance mais conhecido, *O Aventuroso Simplicissimus*, onde consta um anagrama der Grimmelshausen (German Schleifheim von Sulstort) como escritor desta obra. Além disso, o romance é quase um compêndio de discursos da época, iniciando com uma citação quase literal do discurso 19 de uma famosa enciclopédia da época, *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schauplatz, Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäfften, Händeln und Handwercken &c. Anjetzo aber auffs treulichste verdeutscht* de Thomas Garzoni (1659) bem como elementos adaptados do romance *Der Landstörtzer Guzman* von Alfarache (1615), tradução de Aegidii Albertini da obra Guzmán de Alfarache de

Mateo Alemán. Silke Beinssen-Hesse (2013) apresenta ainda uma longa lista de obras como referências claras integradas ao *Simplicissimus* que pode ser lido então como obra densa e polifônica, um tecido complexo de transposições literais, alusões indiretas e rupturas irônicas com padrões de gêneros tradicionais; um compêndio dos discursos de seu tempo que não segue tais discursos de maneira cega, mas toma a liberdade de uma própria orquestração de vozes. Se olhamos para a produção literária por volta de 1800, parece surpreendente que, neste âmbito de uma individualização maior, muitas obras, hoje consideradas canônicas, foram publicadas inicialmente de forma anônima, fato quase esquecido. Podemos citar aqui várias obras de Friedrich Gottlieb Klopstock ou ainda *O sofrimento do Jovem Werther* de Goethe (PABST, 2011, p. 33). Frequentemente, a anonimidade servia como autoproteção contra a perseguição jurídica, embora tais publicações anônimas fossem, em princípio, consideradas ilegais pelas leis imperiais.

Contudo, frente às diversas legislações na dividida Alemanha, estas leis não foram de fato aplicadas com rigor. No caso de Goethe, a anonimidade servia para não criar obstáculos para uma futura carreira convencional na administração do estado, mas com o sucesso e a recepção extraordinária logo se tornou justamente uma valiosa contribuição para a mesma. A reflexão e a consciência sobre a importância do nome do autor, a preocupação com sua função e reputação são bem ilustradas no caso de E.T.A. Hoffmann. O autor se recusa a ter seu nome na capa de seu primeiro livro, *Fantasiestücke in Callot's Manier* que inclui um dos seus maiores sucessos posteriores, “O Homem de Areia”. Ele explica o motivo numa carta a Carl Friedrich Kunz, do dia 20 de julho de 1813: “Prefiro não ver meu nome impresso, pois este deve ser dado a conhecer ao mundo apenas através de uma composição musical bem-sucedida” (HOFFMANN, 2003, p. 293). Hoffmann quer ser reconhecido como compositor, já que para ele, como também para seus contemporâneos Tieck e Wackenroder, a música representa a forma artística mais elevada; tal atitude não surpreende, pois ele mesmo tinha substituído seu terceiro nome Wilhelm pelo segundo nome de Mozart.

Mencionamos que o livro *Fantasiestücke in Callot's Manier* foi publicado, conforme exigência de Hoffmann, de forma anônima. Mas seu editor Carl Friedrich Kunz fez questão, apesar de certa resistência de Hoffmann, de inserir um prefácio de um autor já consolidado e de boa reputação, Jean Paul. O nome deste também aparece na capa e de tal forma que críticos veem neste fato uma tentativa editorial de enganar o público,

sugerindo que se trate de uma obra de Paul. E o aspecto encenativo não termina com esta ação. Jean Paul, por sua vez, se “disfarça” no prefácio como autor de uma resenha na *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, que de fato existia, mas a data que consta é o ano de 1823, ou seja, nove anos após a edição do livro. Isso permite a Paul realizar diversos objetivos: em primeiro lugar, ele consegue, em nome de outro, inserir certas críticas à concepção poética de Hoffmann, fazendo com que apareçam como parte “natural” ou “funcional” de uma resenha; em segundo lugar, pode revelar o nome verdadeiro do autor como “indiscrição” institucionalizada ambígua, já que se trata de uma resenha fictícia; e, por fim, ainda contribui para a transgressão do limite entre ficção e realidade ou, pelo menos, para a problematização do mesmo.

A crescente medialização da esfera social através de invenções a partir do século XIX, como fotografia, filme, rádio, tv e internet, reconfigurou as encenações autorais. Podemos citar, entre outros, as lendas sobre a identidade ficcional e pessoal criadas por Karl May, um “pop star” (GRIMM/SCHÄRF, 2008, p. 59) do século XIX; a autodefinição de Verlaine e Rimbaud como “poètes maudits”; a fala rítmica, uma síntese de canto e leitura singela de Rilke em leituras públicas (WEITHASE, 1961, p. 504); as encenações performativas das vanguardas, sobretudo dos Dadaístas no Cabaret Voltaire em Zurique; o elemento proletário-construtor em Brecht ou, mais recentemente, o sucesso mediático e a fama literária de autores como Rolf Dieter Brinkmann, que, em uma discussão pública em 1968, ameaçou o crítico Reich Ranicki de morte (JÜRGENSEN e KAISER, 2011, p. 269), bem como o corte na própria testa de Rainald Goetz, em 1983, durante sua leitura no concurso literário Ingeborg Bachmann. E há, ainda, a ambígua ficcionalização autoral em escritores como Bret Easton Ellis (*Lunar Park*, 2005), Thomas Glavinic (*Das bin doch ich*, 2007), Michel Houellebecq (*O Mapa e o Território*, 2010) ou Felicitas Hoppe (*Hoppe*, 2012), em cujos romances os próprios autores se encenam como figuras literárias.

Referente à figura de Christian Kracht, seu surgimento literário se deu no âmbito da chamada literatura pop dos anos de 1990, uma fase que julgamos ter rompido com seus últimos dois romances “históricos”, mas que, mesmo assim, ainda apresentam certos traços do período anterior. Assim, apresentamos aqui uma releitura do aspecto encantatório desta literatura pop que contribui a compreender melhor os romances mais atuais de Kracht.

2 A literatura pop dos anos de 1960/70

Para entender melhor o papel de Kracht no cenário da literatura pop dos anos 1990 consideramos indispensável dirigir primeiramente um olhar para a primeira leva desta vertente, permitindo, assim, identificar melhor as diferenças entre ambos. Uma literatura orientada no pop cultural existe na Alemanha desde o final dos anos 1960, com protagonistas como Rolf Dieter Brinkmann ou Hubert Fichte. Apesar desta denominação, os textos correspondentes não são especialmente pop, no sentido de facilmente consumíveis. Ao contrário, são textos “sérios”, em parte, inclusive, truncados, sendo considerados pop por sua postura rebelde, apoiada na cultura pop dos anos 1960, e por se aproximar de temas como as mídias, as marcas e o mercado. Heinz Drügh (2007, p. 32-3) enfatiza que essa literatura assegura um acesso à realidade, ao invés de se isolar em “um espaço hermético de arte” (*hermetischen Kunst-Gelände*), contribuindo para a produção de sinais de cultura de massa, além de ser um catalizador de inovação estética, um acontecimento típico para a arte, pelo menos no século XX. Drügh apoia o que já pleiteia o emblemático ensaio *Cross the border, close the gap* (1968), de Leslie Fiedler, que postula que a literatura diga adeus “ao lamento insuportável da religião cultural do Modernismo”, afastando-se o máximo possível da arte e da vanguarda e que busque novos caminhos. (DRÜGH, 2007, p. 33). O que parece uma simples provocação, tem um núcleo objetivo bem fundamentado, uma vez que, além da inovação estética, essa literatura não foge aos apelos do mercado e parece absorver uma quantidade maior de energia social que sua negação da banalidade do cotidiano pressupõe. Mesmo distanciando-se da vulgaridade do dia a dia, este afastamento da cultura de massa não é necessariamente um sinônimo de qualidade. Expressando seu entusiasmo de forma um tanto polêmica e infantil pelas ideias de Fiedler, Rolf Dieter Brinkmann, denuncia “a ignorância notória dos escritores em língua alemã em vista do novo popcultural”. (DRÜGH, 2007, p. 33).

O autor Rolf Dieter Brinkmann pode ser visto como precursor da literatura pop alemã nos anos 1960 e, como a figura líder do movimento pop e alternativo da República Federal da Alemanha, ele alcançou o status de *cult*, pois “seu significado para a recente literatura alemã se mostra, entre outros, em referências intertextuais marcantes ou na utilização de técnicas de representação significativas”. (DETKEN, 2011, p. 277). Por outro lado, analisando sua obra, observa-se que o autor está atrelado a

modelos tradicionais e se reporta a procedimentos intertextuais e de colagem conhecidos.

Rolf Dieter Brinkmann deve sua fama de rebelde e literato pop ao livro de poesia *Die Piloten*, publicado em 1968, e às antologias da nova lírica americana *Acid* e *Silver Screen*, por ele editadas ou coeditadas, além do comportamento controvertido em público. Seu significado para a literatura alemã recente se mostra, especialmente, nas marcantes referências intertextuais e pelo fato de assumir práticas de representação destacadas, através de um comportamento rebelde em relação à tradição. Ele é o exemplo de um autor que, de maneira decidida, se contrapõe a todas as regras do meio literário e institui, em seu programa, que arte e forma de vida são similares. O autor aposta no distanciamento da alta literatura alemã e, ao mesmo tempo, em uma ligação com a cultura pop contemporânea americana, negando o cânone tradicional da alta cultura para defender um cânone alternativo popcultural.

Aqui vale mencionar que, na capa do volume de poesias *Die Piloten*, publicado em 1968, no auge da lírica *pop art* em língua alemã, Brinkmann rompe com a dicotomia entre a alta e a baixa cultura. Essa capa apresenta uma imagem bastante chamativa, produzida, ou melhor, montada por ele, que mais parece um cartaz de propaganda do que um volume de poesias usual, e remete a histórias em quadrinhos e discos, que lembra a capa famosa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Nela, por meio do empréstimo de símbolos do universo de desenhos populares oriundos da subcultura, em um balão de fala que lembra uma história em quadrinhos, são anunciados “novos poemas de Rolf Dieter Brinkmann”. (DETKEN, 2011, p. 277). No fundo do balão de fala, vê-se ainda uma paisagem psicodélica colorida no estilo das representações do *Flower-Power* dos anos 1960 e 1970, além das imagens de Marilyn Monroe, Bonnie and Clyde, bem como figuras de histórias em quadrinhos de Tarzan e Batman.

Moritz Baßler (2002, p. 88) aponta que o “arquivamento” (*Archivierung*), tanto de nomes de marcas, de músicas etc., é uma das mais importantes características da literatura pop, mesmo quando essas referências não sejam relevantes para a análise do discurso e sirvam apenas como citação de fragmentos da cultura contemporânea. A dedicatória do volume *Acid* exemplifica essa descrição, pois ela não se dirige diretamente a um determinado receptor, mas a uma quantidade de pessoas indefinida e quase infinita: 77 nomes são citados, incluindo não somente pessoas reais, mas

também figuras cinematográficas como King Kong, Nosferatu, o monstro japonês Godzilla e Johnny Weissmüller, o ator mais conhecido dos filmes de Tarzan.

O comportamento rebelde de Rolf Dieter Brinkmann se evidencia em novembro de 1968, quando o autor participa de um evento com o título: “Autores discutem com seus críticos” na Academia de Artes de Berlim, um lugar institucionalizado e um reduto de pessoas reconhecidas no campo literário. Ao invés de discutir, em alto e bom tom, o praticamente desconhecido autor deseja a morte do também presente crítico literário Marcel Reich-Ranicki, com o objetivo explícito de chamar atenção. As reações ao acontecimento mostram que a estratégia de distinção deu certo: a ameaça de Brinkmann é noticiada na imprensa, de forma que o nome do jovem autor se torna conhecido de todos. Simultaneamente, Brinkmann utiliza, de forma inteligente, essa plataforma para se distanciar do campo literário estabelecido e das expectativas que se tem em relação a um escritor, “mesmo que esse procedimento seja de certa forma paradoxo, já que as próprias estratégias de negação do campo literário estabelecido acontecem exatamente no campo literário estabelecido e em público” (DETKEN, 2011, p. 269-70).

Avaliando a atitude de Brinkmann como planejada, e não como explosão espontânea, sua encenação pode ser colocada em uma relação com seu baixo grau de popularidade até então. Aos 28 anos e autor de alguns volumes de prosa, bem como coletâneas de poesias, que mal ultrapassam edições de 100 a 300 exemplares, seu reconhecimento se reduz a um pequeno círculo de amigos e colegas. O objeto de referência das práticas de encenação de Brinkmann não é mais proeminentemente o texto literário, mas a pessoa do autor, e são suas ações performativas que geram ressonância no meio literário.

A encenação como autor desinteressado financeiramente é desmentida por um comportamento estratégico de Rolf Dieter Brinkmann no sentido de incluir, em suas publicações, encenações planejadas. Apesar de aparentemente seguir um princípio de artista autônomo, sem se importar com a crítica, a imprensa e o público em geral, sem demonstrar interesse em sucessos literários nem em lucro econômico, o caráter encenatório de autoafirmações públicas pode ser verificado nas cartas, que foram publicadas apenas postumamente, sob supervisão de sua esposa, que denomina a “coleção de cartas” como “material para novos trabalhos” e “fonte para o romance

planejado”³. Fato é que Brinkmann as colecionava desde o início, com vistas a uma publicação posterior, fazia correções e revisões, o que comprova que o autor perseguia de forma consequente o objetivo de estabelecer-se no mercado literário, o que ele, por sua morte repentina, vítima de um acidente automobilístico em Londres, não pode levar a cabo.

Segundo Stefan Porombka (2006, p. 226), os autores da assim denominada literatura pop se encenam como “verdadeiros artistas”, como criadores distanciados do interesse econômico. No entanto,

sabe-se que eles operacionalizam as regras de funcionamento com sinceridade irônica. A questão, na verdade, é se hoje em dia ainda se pode dizer algo provocativo sobre os autores em vista de sua autoencenação. Efetivamente, se pode partir do princípio de que são autores que não escrevem ou publicam de forma ingênua, e que, em função de sua socialização, estão tão familiarizados com as regras das mídias e dos mercados que conseguem lidar com eles de forma mais ou menos natural.

Por isso, a negação do desejo por ganhos econômicos e de honrarias mundanas no âmbito do campo literário dos autores da assim denominada literatura pop praticamente não produz mais efeito. Isto significa que todas as atividades discursivas devem ser analisadas sob o ponto de vista das estratégias de posicionamento de um produto no mercado de mídias restrito, em que os autores lutam constantemente por uma atenção limitada. Através de aparições em público, os autores chamam a atenção para si e sua ideia do que vem a ser “literatura”. Essa postura muitas vezes é percebida pelo público como rebeldia, já que eles, com sua “provocação crônica”, desafiam as convenções e desencadeiam discussões com as mídias abertas e com as instituições. Em consonância com os hábitos dos autores pop, Rolf Dieter Brinkmann se distancia dos outros escritores e do mundo literário estabelecido por meio de um procedimento ruidoso. Nos anos 1970, os “shows provocativos” (NIEFANGER, 2004, p. 92) do autor contribuíram para uma imagem de *enfant terrible* da cena literária.

³ Anke Detken reforça aqui o caráter encenatório de declarações públicas de atores literários e faz menção à esposa de Brinkmann, que cita a “coleção de cartas” como “material para novos trabalhos” e “fonte para o romance planejado”. (BRINKMANN, Maleen: *Editorische Notiz*. In: Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 60), S. 282-285, S. 284 apud DETKEN, 2011, p. 286).

3 Christian Kracht e a literatura pop dos anos 1990

No início dos anos 1960, pertencer ao estilo literário pop significava assumir uma postura de crítica social à esquerda no espectro político, libertação sexual, internacionalidade baseada no idioma inglês, questionamento da ética do trabalho protestante e o regime disciplinar atrelado a ela. Até os anos 1980, via-se a literatura pop como expressão de protesto juvenil e, repetidas vezes, atestou-se um “potencial subversivo” e uma simpatia pelos “objetivos da contracultura” para esta literatura, quando o mais tardar desde a metade dessa década impõe-se uma visão de que a cultura pop é parte de um grande negócio. Desde então, autoras, autores e editoras parecem apostar mais em estratégias de mercado, que são acompanhadas de técnicas de autoencenação e que apresentam a literatura como “evento”.

Como no final dos anos 1960, trinta anos mais tarde um conceito preciso de literatura pop permanece em aberto, porque ele pode encampar textos muito discrepantes, que, embora, por um lado, apresentem inúmeras semelhanças, por outro lado, são bastante diferentes entre si. Apesar de haver tentativas de definir uma literatura pop e contemporânea, através de uma descrição exata de procedimentos textuais-discursivos específicos, marcado por uma forma determinada de escrever, o pop muitas vezes é entendido como comentário sobre o mundo do consumo de massas e sobre seu vazio de conteúdo, o que aumenta sua fama de superficialidade. No artigo de Eckhard Schumacher (2011, p. 63-4), pop é identificado com “uma forma popular de leitura amigável” e com “prazer”. Em contrapartida, como contrário de “literatura pop”, fala-se em “vanguarda intelectual”, termos que, para Schumann, não são automaticamente excludentes. O pertencimento a um subsistema literário “pop” pode ser, de fato, verificado não apenas em características do texto manifestas. E pop não é somente pop quando trata da cultura pop: por um lado, trata-se de um “esforço artístico formal”, que se refere à forma dos textos; por outro lado, trata-se explicitamente de “temas”, ou melhor, pop não é somente pop quando trata de pop, ou quando pop é tematizado.

Segundo Ingo Niermann (2011), um texto pode ser considerado “pop literário” mais devido a características secundárias, como orientação no mercado, encenação, do que em vista do formalismo linguístico, motivo por que ele dificilmente passará pelas instâncias de canonização nos periódicos especializados ou na teoria literária. Dentre as características consideradas necessárias para a inclusão de textos nesse grupo, de

forma pragmática, está o fato de a literatura pop estar sempre associada à orientação no mundo real do cotidiano e da vida, à adaptação de estruturas de música pop e audiovisuais-eletrônicas, ao fato de dirigir-se a grupos específicos (a um grupo marcado pelas mídias e que tem entre 15 e 35 anos) e ter um autor como trabalhador das mídias – jornalistas, músicos, DJs, especialistas em relações públicas, que podem e querem se encenar. A isso se acrescenta o desejo por novas tecnologias, bem como a atenção ou o jogo com as mídias. Com frequência, a história da literatura pop é contada como história da decadência e os autores do “pop clássico” são considerados exemplos da contracultura e de protesto inovadores, ligados intimamente à literatura.

Na nova literatura pop a partir dos anos de 1990, o escândalo e a provocação são constantes do repertório de encenação de artistas, isto é, há uma quebra intencional de tabus, que não mais se limitam ao campo da arte. Em relação aos posicionamentos assumidos por autores como Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre ou Joachim Bessing, não se trata “exatamente de veracidade ou uma confissão rebelde, mas a denúncia dessas posturas como pose; eles têm por objetivo uma verdadeira sobreposição da realidade extraliterária” (NIEFANGER, 2004, p. 97-8), e seu objetivo seria o de, com suas aparições, provocar o *establishment*. Por outro lado, não se observa uma posição política clara; ela também não é deduzível de roupas ostensivamente caras ou de disparar um fuzil Kalaschnikov⁴. Carregar essa arma, ou deixar-se fotografar com ela, sem dúvida, parece ser uma provocação e tem uma relação macabra com a atualidade, como a cena descrita em *Faserland*: “Aí tenho uma (foto) dele, e ele está no Afeganistão. Ele tem um lenço enrolado na cabeça. [...] Ao lado dele está um mujahedin, que levanta seu Kalaschnikov, e Alexander passa o braço em torno dele” (KRACHT, 2013a, p. 68). Dirk Niefanger (2004, p. 95) lembra que o fuzil Kalaschnikov, na história da cultura alemã, desde a *RAF* (*Rote Armee Fraktion*, Brigadas Vermelhas), o Kosovo e o Afeganistão, simboliza o terrorismo, e de forma alguma significa o tipo de heroico soldado do *front*, ou remete aos treinamentos de tiro de Bin Laden.

Dirk Niefanger faz uma análise das diferentes funções que a autoencenação de Christian Kracht e de Rolf Dieter Brinkmann assumem, destacando a diferença entre o

⁴ Em uma fotografia da contracapa da obra *Mesopotamia* (2001), Kracht posa com um fuzil Kalaschnikov e em *O lápis amarelo* (2012a) o autor narra um episódio em que experimenta diversos tipos de armas no Paquistão; ele se apaixona pelo modelo russo AK47, descrevendo-o como a “arma e a armadura do Islã” (KRACHT, 2012a, p. 64).

direcionamento dos recentes autores pop e Brinkmann. A idade dos dois autores — Brinkmann nasceu em 1940, Kracht, em 1966 — já deixa clara essa diferença de gerações. No entanto, na análise de Dirk Niefanger, as autoencenações de ambos pretendem, igualmente, irritar o status quo, além de apresentarem outros aspectos em comum (NIEFANGER, 2004, p. 97-98). Por outro lado, a pose de Kracht está direcionada exatamente contra os antigos rebeldes e a mentalidade “honesta” que seguem — contra sua postura politicamente correta, buscando afastar-se daquele grupo representado por Brinkmann: a geração de 1968, de pacifistas, alternativos.

Nos últimos anos, a saída da cultura pop do universo da subcultura para ocupar o centro da sociedade, sua passagem de cultura jovem para a cultura de massas resultou em uma mudança de conceito: pop não é mais entendido como uma alternativa à cultura clássica dos adultos (à música eletrônica e à literatura estabelecida), mas é realmente aquilo que o nome diz: uma arte popular: “Pop é considerado uma cultura de massas moderna, que se renova constantemente, se expande para todos os lados [...]. Pop deve ser entendido em todos os lugares, sendo, por isso, na maioria das vezes, simples e superficial em seus conteúdos” (NIERMANN, 2011, p. 228). A superfície, ou até a superficialidade, foi considerada um marco da literatura pop pela crítica literária contemporânea. O mote para o volume *Der gelbe Bleistift* (2000), “*Surface is an illusion, but so is depth*”, vem do pintor David Hockney e a ilusão nesta obra deve claramente ser o momento central, igualmente como a impossibilidade de uma interpretação precisa (SCHUMANN, 2009, p. 158).

Especialmente a literatura pop usa os mecanismos que se estabeleceram no discurso musical pop cultural, e não denomina apenas o produto em si e informa sobre seus criadores, mas ao mesmo tempo faz propaganda para eles e marca o lugar dentro do campo econômico e cultural, informando sobre, por exemplo, o preço, a editora, o estilo, de forma bem dirigida para alcançar seus objetivos. Apesar de o uso excessivo dos nomes de marcas na literatura pop ter sido muito criticado, vale a pena observar que a cultura das marcas, como a conhecemos hoje, é um fenômeno relativamente jovem. Ela se estabeleceu sob as condições de produção e distribuição, que se desenvolveram a partir do fim do século XIX, com o incremento da industrialização, sendo, portanto, uma conquista da modernidade. Sua função consiste em associar pessoas, grupos sociais e cenas, pois as marcas são dotadas de simbologia cultural, como se fossem códigos, e não são os objetos em si que têm seu valor, mas a mensagem que transmitem, seu apelo

semiótico, por intermédio de associações culturais que se realizam através desses objetos.

A literatura pop da década 1990, que constituiu um sucesso de público incomum para jovens autores em língua alemã, que se caracterizava por tratar de uma contemporaneidade marcada pelo prazer superficial na aparência, por objetos compráveis, por marcas, mídias e, não por fim, pela música pop, iniciou com a publicação de *Faserland*, de Christian Kracht, em 1995. Um narrador em primeira pessoa viaja sem objetivo determinado, de trem, de avião e de carro do norte da Alemanha, desde Sylt, passando por Hamburgo, Frankfurt, Heidelberg, Munique e pelo lago de Constança até a Suíça, em busca do túmulo de Thomas Mann, em Zurique. No decorrer do trajeto, acossado por lembranças da infância e da juventude, ele anota suas mais diversas vivências, a maioria fracassadas — com frequência com um fundo homoerótico —, vomita inúmeras vezes, devido ao consumo excessivo de álcool e drogas ou apenas pelo seu nojo frente ao mundo. O narrador não se importa com as regras do politicamente correto e em toda parte ele localiza pessoas pequeno-burguesas conservadoras, que costuma chamar de “nazistas”. O tédio é constante, seja em festas, viagens de trem e de táxi ou durante as permanências em hotéis. Os encontros também incomodam, amigos e conhecidos ele só suporta por curto tempo. Três tentativas de contatos com “amigos” detalhadamente descritas mostram a incapacidade de comunicação não somente do herói, um jovem não muito reflexivo e de família rica, mas de toda a sua classe e de sua geração. Um dos amigos comete suicídio durante a festa do próprio aniversário, mas o narrador, que é a última pessoa a estar com ele, sequer pensa em ajudá-lo. Ao invés disso, parte com o Porsche do falecido sem comunicar o fato a ninguém.

Para além da trajetória linear do texto, no romance está representada a cultura contemporânea, especialmente de nomes de marcas que identificam a classe alta, com uma detalhada listagem de espumantes Roederer, de casacos Barbour, de diversos modelos de automóveis e de fabricantes de bebidas alcoólicas. Segundo o estudo de Moritz Baßler, esses nomes de marcas são arquivos que alguns autores da atualidade montam, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato, com a justificativa de que “os fragmentos da cultura contemporânea, como nomes de marcas e títulos de músicas, são sempre parte de um discurso, de uma fala, uma forma de ver o mundo” (BAßLER, 2002, p. 88).

No artigo *O autor e seu label* (2002), de Dirk Niefanger, encontramos uma definição dos conceitos de “logo” e “label”, que têm sido usados por grande parte dos estudiosos do discurso pop em torno dos nomes de marcas e logos. O “logo” (abreviatura de logotipo) de uma marca denomina um símbolo dessa marca, apoiado em uma representação gráfica. Frequentemente, logos são nomes próprios inseridos em um tipo fixo e, como nomes de marca, assumem funções de um símbolo registrado da marca (*Trademark*). Comumente, os logos são garantidos juridicamente contra usos indevidos e apoiam a distribuição ou a segurança dos produtos de marcas comerciais. Nomes de autores e pseudônimos têm uma garantia jurídica semelhante ao de “logo”. O segundo termo denomina geralmente uma etiqueta, uma frase ou uma placa, que fornece informações precisas sobre um produto: “O label, portanto, nomeia, não apenas o produto em si e informa sobre seu criador (músico, produtor, estúdio, etc.), ele também faz propaganda para eles e marca seu lugar dentro do campo econômico e cultural, informando sobre o preço, a firma distribuidora, a área, o tipo de música etc.” (NIEFANGER, 2002, p. 521-2).

No discurso pop, os autores utilizam *labels* e *logos*, entendidos simbolicamente, para discussões públicas e eles mesmos têm consciência dos efeitos do emprego das etiquetas no âmbito da cultura. Nesse sentido, além do consumo fácil e da linguagem coloquial, o que favorece a leitura de *Faserland* como literatura pop é, acima de tudo, um excessivo *labeling*, que já aparece na primeira frase do romance: “Então, começa comigo parado no Fisch-Gosch em List, na ilha de Sylt, tomando uma Jever da garrafa” (KRACHT, 2013a, p. 13). O herói de Kracht não apenas bebe uma cerveja, mas toma uma *Jever*; ele não está simplesmente parado em uma barraca de peixe, mas seu nome exato é citado, fingindo que a citação das marcas é algo casual e sem ambição artística.

O poder que têm nomes de marcas na sociedade moderna é tratado pela cultura pop e seus autores, desde Bret Easton Ellis, passando por Nick Hornby, e chegando ao “manifesto literário” *Tristesse Royale* (2009), resultado de um encontro de cinco autores e jornalistas (Joachim Bessing, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel e Alexander von Schönburg — o *Quinteto Popcultural* (*Popkulturelles Quintett*) que se encontram durante três dias no luxuoso hotel *Adlon*, em Berlim. Além de serem indispensáveis e terem bastante poder na sociedade pós-moderna, as enumerações em forma de arquivos são “concebidas como uma oferta de

identificação para a massa” (BAßLER, 2005, p. 123) e todas as marcas citadas em *Faserland* simbolizam riqueza e poder, um gosto refinado e um estilo primoroso. Assim, marcas como *Gucci* ou *Prada* não apenas significam estilos de roupas, mas simbolizam visões de mundo conscientemente escolhidas (NIEFANGER, 2002, p. 521). Estar à altura desse nível de preços e estar informado sobre os produtos de luxo anunciados exige muito dinheiro e tempo, que pressupõe uma vida sem trabalho, com o que o protagonista do romance satisfaz um pré-requisito importante para uma existência de dândi.

No contexto do pop, a figura do dândi se expressa na saturação e no tédio, tornando-se uma força motriz estética. A massificação industrial leva à perda de exclusividade, tornando a moda um fenômeno de massa, da qual certamente o dândi precisa se distanciar, fazendo-o através da originalidade, especialmente na vestimenta. Durante as conversas no Hotel Adlon, publicadas em *Tristesse Royale*, Benjamin von Stuckrad-Barre expressa de forma direta seu desalento: “H&M garante, com ternos baratos e imitações, que já há algum tempo todo mundo pode vestir um terno. Isso provocou uma completa vulgarização do perfil do terno como símbolo de status. O terno agora é algo ordinário” (BESSING et al., 2009, p. 148). Na conversa sobre dinheiro e bancos, publicada também em *Tristesse Royale*, Christian Kracht afirma: “Mas é imensamente importante a aparência do banco. Mesmo que nunca se vá ao banco, se tem os cartões e os eurocheques, nos quais os logotipos e o nome do banco estão impressos” (BESSING et al., 2009, p. 23). O constantemente entediado Alexander von Schönburg se manifesta com observações sobre guerra e prostituição, enquanto Joachim Bessing e Eckard Nickel almejam o completo apagamento da memória, para interromper a melancolia. O “arquivo poderia ser completamente apagado” (BESSING et al., 2009, p. 157), com excesso de drogas por exemplo. Sobre as discussões envolvendo o trivial, o banal e o político na roda de conversas que se realizou no Hotel Adlon, Bessing tem a convicção de que “nada mudou nesses últimos três dias” (BESSING et al., 2009, p. 165).

Em *Faserland*, o fetichismo de marcas tem uma função estética, e está conectado às regras de vestimenta. O meio social em que os acontecimentos do romance estão ancorados (uma juventude dourada, fútil e entediada) e, principalmente, o narrador, igualmente superficial e inconsequente, irritam os leitores e a crítica. Considerando sua apresentação pessoal impecável e os sinais evidentes nas obras, podemos afirmar que

Christian Kracht apresenta características de dândi pop cultural, embora ele afirme que o dandismo para ele não é relevante. Segundo o autor,

é tão glamoroso, zanzar por lugares estranhos, onde absolutamente ninguém nos conhece. E ninguém sabe o que exatamente a gente quer aí. Simplesmente não há um motivo razoável para viajar para países do Terceiro Mundo, exceto que se vá por uma ocupação que na verdade nem existe mais: não fazer nada (KRACHT, 2013a, p. 133).

Para David Fischer, “o pop vive principalmente do ‘caráter de representação’ e da ‘estética do performativo’, cujo mito se alimenta da promessa de não-conformismo, da negação do senso comum e da autenticidade” (FISCHER, 2014, p. 31). Oliver Jahraus entende que as autoencenações de Christian Kracht podem ser vistas como uma maneira de tornar visíveis os mecanismos da cultura pop, suas estratégias de mercado e seu *Re-Modeling* – entendido como fenômeno típico da cultura pop. Jahraus acredita que para Kracht o pop foi “material de brinquedo” (*Spielmaterial*) e simplesmente forneceu uma forma de pensamento e escrita, pois “a linguagem, o tom informal, o gesto coloquial do narrador em primeira pessoa de *Faserland* correspondem plenamente às convenções estilísticas do pop” (JAHRAUS, 2009, p. 21).

4 Christian Kracht e o fim da literatura pop

Como já mencionamos, em abril de 1999, cinco autores e jornalistas, Joachim Bessing, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel e Alexander von Schönborg — o *Quinteto Popcultural* (*Popkulturelles Quintett*) — se encontram durante três dias no luxuoso hotel *Adlon*, em Berlim. Das conversas desses dias, resultou o “manifesto literário” *Tristesse Royale* (2009), que, basicamente, são reflexões “pós-modernas” sobre a autoencenação como um jogo. O grupo não esclarece o sentido da roda, mas a esvazia através do uso de clichês e de elementos kitsch. Para Hagestedt (2009, p. 142), o “manifesto” demonstra ser uma reflexão provocativa sobre o papel do artista na sociedade e foi considerado o maior escândalo literário no final dos anos 1990,

em primeira linha, supostamente, porque a crítica literária teve que interpretar essa autorrepresentação de uma elite pensante como provocação estética e política; mas também porque o livro foi lido como sendo a confissão real de seus autores, e não como obra de arte fingida, composta. Mesmo que no texto não sejam poucos os

indicadores que permitam formas de leitura de níveis diversos ou como quebras irônicas, a crítica nem sempre conseguiu reconhecer isso.

Em suas discussões, Christian Kracht e os demais autores apontam para a possibilidade de outras formas de leitura, de criação de um mundo alternativo à realidade representada, no qual “supostas informações concretas confundem, realidade vira ficção e vice-versa” (SCHUMANN, 2009, p. 158). A incapacidade de “ter uma opinião” (BESSING et al., 2009, p. 27) é vista como consequência da fixação na cultura de 1968, baseada na quebra de tabus, na autorrealização e nos ideais de educação antiautoritários: “Da transbordante cultura da ironia o intangível aparentemente protege, e a partir dele se torna possível, por um lado, denominar claramente os desencadeadores da crise cultural e social, sem, por outro lado, ser obrigado a questionar a própria maneira de agir” (FRANK, 2011, p. 39).

Os assuntos abordados são amplos, com destaque para os nomes de marcas, a tristeza pela popularização de lugares exclusivos, a participação em passeatas, a questão do consenso, os mecanismos de produção cultural e a remodelagem de bandas como U2 ou os *Scorpions*. O consenso a que os autores se referem forma-se através da finalidade associada a determinada marca, ou seja, o fato de as marcas evocarem um “campo associativo” de características cria um universo estético comum. Para fugir do problema do consenso, os autores usam a estetização do questionável moralmente, que muitas vezes é feita de forma irônica. Nos seus textos, eles se servem da repetição e do exagero para expressar diferentes fenômenos e manifestações culturais – sejam banalidades como o ângulo da dobradura no final do rolo do papel higiênico, a escolha do banco onde investir o dinheiro, mas também temas como a política e conflitos militares. Além da postura politicamente incorreta, cria-se um efeito cômico pela integração não convencional de textos de outros autores: “Christian Kracht retira de suas botinas da marca Foster & Son, Jermyn Street algumas páginas de uma edição da revista *Stern*, que ele havia colocado lá para “absorver seu chulé” (BESSING et al., 2009, p. 94), sendo revelado logo depois que se trata de um texto da escritora Sibylle Berg.

Quando *Faserland* tornou-se leitura obrigatória em escolas da Alemanha, com a pergunta central de que se trata de um romance pop ou não, a questão desencadeou, alguns anos após a suposta “morte da literatura pop”, uma vez mais as discussões sobre o que vem a ser um texto pop, sem que se chegasse a um consenso (SCHUMACHER,

2011, p. 57) No relato *Tristesse Royale, Berlin-Phnom Penh, 1999*, publicado em *Der gelbe Bleistift*, que trata de uma viagem de Christian Kracht e Joachim Bessing ao Camboja, Kracht assume a crítica das revistas alemãs, quando ele mesmo denomina a si e Bessing como “feige Popper”⁵ (KRACHT, 2012a, p. 132.), que não têm coragem de participar de uma manifestação por um aumento irrisório do salário mínimo dos trabalhadores daquele país. Em outra ocasião, entretanto, o próprio Christian Kracht observou em uma conversa que ele “não tem ideia do que viria a ser: literatura pop” (PHILIPPI/SCHMIDT, 1999, p. 2), alimentando, com isso, a confusão.

Diante do pano de fundo de formas de leitura que avaliam a citação de nomes de marcas e outros elementos popculturais como típicos para a literatura pop, em praticamente todas as críticas surge o questionamento a respeito de se tratar, em 1979, ainda, de literatura pop ou não. O romance apresenta, assim poderia ser resumido, peças da cultura popular na mesma linha de fragmentos da assim denominada alta cultura, e estas referências estão impressadas no tecido do texto. Empregando um procedimento que leva a sério a exigência de Leslie Fiedler de aproximar a alta cultura e a cultura pop (*Cross the border, close the gap*), por um lado, e a enumeração de itens da cultura pop, por outro lado, o romance abre o arquivo musical do ano de 1979, e nele são citados o grupo pop *Blondie*, uma banda que Kracht colocou em sua *homepage*, em uma lista, com os 100 piores discos da história do pop, o que corresponde ao estilo *Camp*, desenvolvido por Susan Sontag (1964). Ademais, temos outra das reminiscências da estética de Susan Sontag, que é o banquete de Mavrocordato, que se constitui, exclusivamente, de comidas escuras, fazendo referência ao romance decadente *Às avessas (À rebours)* de Joris Carl Huysmans (DRÜGH, 2007, p. 41). Além disso, a referência de Sontag sobre “a peculiar relação entre o gosto *camp* e a homossexualidade” (SONTAG, 1964, p. 12) parece ilustrar com precisão o modelo do narrador de 1979.

O enredo remete à tradição decadente das viagens ao Oriente, em que o termo homônimo *camp* é transformado, literalmente, em um campo, desta vez, um campo de concentração, no qual o protagonista passa a viver sob condições desumanas. A personagem paga por seus erros com o desaparecimento físico e psíquico; os sapatos

⁵ Expressão com duplo sentido: covardes representantes da cultura pop ou membros covardes de um grupo de jovens (Popper) que se vestem com roupas exclusivas e caras de marcas como Burberry, Etienne Aigner, Burlington, Timberland ou Lacoste.

Berluti, que são uma lembrança do falecido amigo Christoph e, por extensão, significam o mundo das mercadorias, em sua viagem de peregrinação através do Tibet, caem destruídos dos pés do narrador: “Os melhores sapatos do mundo não puderam resistir nem um mês nas montanhas, eu pensei” (KRACHT, 2012b, p. 127. Apesar desses indícios, na análise de Heinz Drügh (2007, p. 45-6), essa literatura não seria mais literatura pop, e o romance abriria um caminho de volta a um mundo supostamente essencial, não contaminado por mídias, marcas e mercados.

Apesar de, em 1979, as marcas aparecerem menos que em *Faserland*, apenas à primeira vista, neste romance, o Irã e a China parecem um modelo oposto ao mundo das mercadorias. O que dá a impressão de ser uma saída do mundo dos nomes das marcas e das mídias, ou o fato de usar as peças de roupa erradas assumem um significado para além das marcas em si: “Você tem mesmo que usar essas sandálias? Elas são vergonhosas”, diz Christopher ao narrador no início do romance. E este responde: “Usar sandálias, dear, é dar um pontapé na cara da burguesia” (KRACHT, 2012b, p. 23). E o narrador encontra, durante a peregrinação para o monte sagrado Kailash, um monge mendigo: “Minha cueca era de Brooks Brothers, ela era xadrez, com um desenho claro no estilo Madras. O monge a levantou e me olhou com um olhar pedinte. Eu dei a entender a ele com um gesto, que ele poderia ficar com ela sem problemas. O monge sorriu (e) empurrou a cueca em sua sacola alaranjada” (BESSING et al., 2009, p. 188), mostrando que os sinais da cultura pop acompanham o viajante também ao Tibet.

Para Christopher e o narrador em primeira pessoa, a vida como diversão e entretenimento termina em morte e escravidão. Este desfecho lamentável, para muitos críticos, mostra o próprio fim da nova literatura pop dos anos 1990. Christopher quer o máximo prazer e, como consequência de seu consumo excessivo de drogas, já doente, sofre um colapso e morre sob condições miseráveis em um hospital para pobres superlotado. Seu companheiro, o narrador, denominado “decorador de interiores” (*Innenarchitekt*) por seu namorado, perde sua liberdade como preço a ser pago pela superficialidade, que não conhece seriedade nem responsabilidade, com que leva sua vida.

Ao final do texto, na colocação do narrador: “A cada duas semanas tinha uma autocrítica voluntária. Eu sempre participava [...]. Eu melhorei” (KRACHT, 2012b, p. 183), se poderia ousar escutar também a voz do autor, como expressão que se dirige de forma irônica a seus muitos críticos. Essa autocrítica poderia ser entendida como o Re-

Modeling, que, como fenômeno típico da cultura e da literatura pop, é usado como uma estratégia de mercado, para vender uma “marca” sob o mesmo ou quase mesmo nome, como os exemplos citados David Bowie, Madonna, mas também Marlboro / Marlboro-Light que aparecem em *Tristesse Royale* (BESSING et al., 2009, p. 26; 128; 144). Aqui, o termo poderia significar um *Re-Modeling* do autor Christian Kracht, pois, apesar de ele negar que suas constantes viagens a lugares distantes e exóticos tenham essa intenção, elas certamente fazem parte de seu jogo de autoencenação: “Por isso eu sempre desapareço para a Ásia – não é um *Re-Modeling*, mas meu próprio desaparecimento para o ponto zero” (BESSING et al., 2009, p. 153).

O choque que significou a coincidência do 11 de setembro de 2001 e o recém-publicado romance *1979* se refletiu nas críticas daquele ano (JAHRAUS, 2009, p. 15) que viram nele o afastamento de Christian Kracht da literatura pop em prol de uma nova seriedade política. Efetivamente, devido aos acontecimentos de Nova York, o texto assume novos contornos, embora Kracht garanta que nada era intencional. Frank Degler (2008, p. 114-5) faz uma análise da conjuntura da época do lançamento do romance e sustenta que o limite temporal de 11 de setembro 2001, de certa forma, faz sentido como marco do fim da literatura pop, mesmo que o romance não tenha surgido a partir do atentado, mas já havia sido escrito anteriormente. Degler não considera que apenas após a catástrofe os tempos da superficialidade, do hedonismo e do luxo estavam encerrados, mas foram, também, os processos econômicos que inviabilizaram uma determinada forma de literatura, que estava conectada ao pop: a crise econômica da primeira década do século XXI atingiu a área das mídias, principalmente pela diminuição dos anúncios, reduzindo páginas de entretenimento em periódicos e cancelando cadernos de cultura em jornais de grande circulação na Alemanha, como o *FAZ* e o *Süddeutsche Zeitung* (DEGLER, 2008, p. 114-5).

No ano de 2008, Kracht publicou um novo romance, *Eu estarei aqui no sol e na sombra*, que pode ser lido como reação a formas de leitura que destacam a citação de nomes de marcas, que são símbolos importantes da literatura pop (ver p. ex. GRABIENSKI, 2001; BAßLER, 2002). Neste romance, praticamente não há nomes de marcas; em compensação, há estratégias literárias de evitar esses nomes em uma série de descrições, reescritas e formulações que parecem se afastar da fixação em marcas. Esse movimento de distanciamento, por vezes, é realizado de forma bastante explícita — por exemplo, quando um casaco rapidamente é reconhecido como sendo um casaco

Barbour, muito citado no primeiro romance *Faserland* que não é denominado como tal, mas descrito como “um casaco verde encerado com um bonito forro xadrez” (KRACHT, 2012c, p. 115-6). Assim, apesar de as controvérsias sobre se Christian Kracht é ou não um escritor pop não terem chegado a termo, desde o final dos anos 1990, e especialmente a partir setembro de 2001, o fato de haver uma discussão em torno do “final da literatura pop pressupõe que a tal literatura pop, cujo fim é constatado, existiu de fato anteriormente” (SCHUMACHER, 2001, p. 53-4).

Considerações finais

Entendemos que a saída da cultura pop do universo da subcultura para ocupar o centro da sociedade, sua passagem de cultura jovem para a cultura de massas, e assim não representa mais uma alternativa à cultura clássica dos adultos. Consequentemente, deve ser entendido em todos os lugares e se torna na maioria das vezes, simples e superficial em seus conteúdos. A superfície, ou até a superficialidade, foi considerada um marco da literatura pop pela crítica literária contemporânea. Pode-se justificar tal fascínio com o argumento do pintor David Hockney de que “Surface is an illusion, but so is depth”, ou seja, a obra com pretensão profundo se igual a obras deslizando na superfície pois ambas criam apenas impressões ilusórias. Isso talvez explique o ênfase da literatura pop dos anos 1990 em *labels*, servindo apenas como enumeração de elementos concretos, sem jamais entrar no abstrato, com a justificativa de que “os fragmentos da cultura contemporânea, como nomes de marcas e títulos de músicas, são sempre parte de um discurso, de uma fala, uma forma de ver o mundo” (BAßLER, 2002, p. 88). Referente a Christian Kracht, ele abandona tais tendências com seus últimos dois romances “históricos”, *Imperium* de 2012 e *Os mortos* de 2017, sem, no entanto, renunciar à ambiguidade entre o superficial e o profundo.

Comum a todas as suas manobras teatrais é o fato de que Kracht foge habilmente de qualquer posição unívoca, seja de forma narrativa em seus romances, seja de forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não-ficcional. Através da sobreposição de ficção e fato, do princípio da sobrescrita e do acoplamento de diferença e repetição, sua prosa possibilita um olhar mais afinado sobre as respectivas referências e seu embananamento em ficções e projeções. Em vez

de fomentar uma utopia nacional ou cultural, tais procedimentos causam inquietação e um permanente impulso contra o idêntico, em vez de cercá-lo ou centrá-lo numa unidade fixável. Assim, a composição não é senão a soma de seus componentes singulares, sejam eles ficcionais ou não-ficcionais, mas são os próprios componentes que colocam novamente em questão a unidade da construção, rejeitando a arrogância de uma memória cultural “séria” e “severa”. Isso pode ser fascinante ou causa de irritação, mas não há saída desta espiral da reflexão infinita; a única certeza é a rejeição de um mundo claramente referencial baseado em fato ou constatação definitiva.

REFERÊNCIAS

BAßLER, Moritz. **Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten**. München: C.H. Beck, 2002.

BEINSSSEN-HESSE, Silke. Die literarischen Quellen von Grimmelshausens “Simplicissimus”. Disponível em <http://thingsgermanaustralian.blogspot.com.br/2013/07/die-literarischen-quellen-von.html>. Acesso em 3 janeiro 2016.

BESSING, Joachim et al. **Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett**. Berlin: List Taschenbuch, 2009.

DEGLER, Frank; PAULOKAT, Ute. **Neue Deutsche Popkultur**. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008.

DETKEN, Anke. „Besser als ein Gedicht / ist eine Tür, die /schließt”. Inszenierungsstrategien und Traditionsverhalten Rolf Dieter Brinkmanns. In: JÜRGENSEN, C.; KAISER, G. (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011. p. 269-291.

DRÜGH, Heinz. »... und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen«. Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur? In: *Wirkendes Wort*, 2007 Vol. 1. p. 31-51.

ERBE, Günter. Dandytum. Dekadenz & Pop-Moderne. Der Moderne Dandy. Zur Herkunft einer Dekadenten Figur. In: TACKE, Alexandra; WEYAND, Björn (Ed.). **Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne**. Köln: Böhlau, 2009. p. 17-38.

FISCHER, David. **Das Bildnis des Christian Kracht: Wie sich der Autor Christian Kracht im Internet und im Beiwerk von Büchern selbst inszeniert**. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH, 2014.

FRANK, Dirk. „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: **Poetik der Oberfläche**. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Olaf Grabienski, Till Huber e Jan-Noël Thon. (Ed.). Berlin: de Gruyter, 2011. p. 27-51.

GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till et al. (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre.** Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011.

GRIMM, Gunter e SCHÄRFE, Christian (Hg.). **Schriftsteller-Inszenierungen.** Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.

HAGESTEDT, Lutz. Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht. Zu Leben und Werk.** Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 131-149.

HOFFMANN, E.T.A. **Sämtliche Werke, Bd. 1.** Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.

JAHRAUS, Oliver. Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (Ed.). **Christian Kracht. Zu Leben und Werk.** Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 13-23.

KORFMANN, Michael. *Imperium* (2012) de Christian Kracht e a questão da auto(r) encenação. **Pandemonium Germanicum**, v. 17, n. 23, 2014. p. 83-99.

KRACHT, Christian. **Der gelbe Bleistift. Reisegeschichten aus Asien.** Frankfurt am Main: Fischer, 2012a.

KRACHT, Christian. **1979.** Ein Roman. Frankfurt am Main: Fischer, 2012b.

KRACHT, Christian. **Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten.** Roman. München: dtv, 2012c.

KRACHT, Christian. **Faserland. Roman.** München: dtv, 2013a.

KRACHT, Christian. **Imperium.** Frankfurt am Main: Fischer, 2013b.

MARTINEZ, Matias. Autorschaft und Intertextualität. In: JANNIDIS, Fotis et al. (Ed.). **Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs.** Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. p. 465-479.

MENEGUZZO, Rachel. **Die Toten (2016) no contexto dos romances anteriores de Christian Kracht: uma abordagem da encenação autoral e textual.** Trabalho de Conclusão de Curso, UFRGS, 2107.

NIEFANGER, Dirk. Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: DETERING, Heinrich (Ed.). **Autorschaft. Positionen und Revisionen.** Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2002. p. 521-539.

NIEFANGER, Dirk. Provokative Posen: zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: PANKAU, Johannes. (Ed.). **Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur.** Oldenburg: Isensee, 2004. p. 85-101.

NIERMANN, Ingo. Oberfläche. In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre.** Berlin: de Gruyter, 2011. p. 227-230.

OTTO, Karl F. **A Companion to the Works of Grimmelshausen.** Rochester New York: Camden House, 2003.

PABST, Stephan. **Anonymität und Autorschaft.** De Gruyter: Berlin/Boston, 2011.

PHILIPPI, A.; SCHMIDT, R. Wir tragen Größe 46. Die Zeit, 09 setembro 1999. Disponível em: <http://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml/seite-5>. Acesso em: 09 ago. 2016.

POROMBKA, Stefan. Clip Art, literarisch. Erkundungen eines Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ‚angewandten Literaturwissenschaft‘). In: KÜNZEL, C.; SCHÖNERT, J. (Ed.). **Autorinszenierungen, Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 223-243.

ROENNEKE, Stefanie. Adieu Tristesse! Wieviel Camp steckt in Pop? In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till et al. (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011. p. 111-122.

SCHUMACHER, Eckhard. Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: GRABIENSKI, Olaf; HUBER, Till; THON, Jan-Noël. (Ed.). **Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre**. Berlin: de Gruyter, 2011. p. 53-67.

SCHUMANN, Andreas. »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude. (Ed.). **Christian Kracht. Zu Leben und Werk**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 150-164.

SONNTAG, Susan. Notes on "Camp". Published in 1964. p. 1-13. Disponível em: <<File:///C:/Documents%20and%20Settings/Win/Meus%20Documentos/Sonntag%20Camp.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

TIETENBERG, Kristin. **Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur**. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2013.

WEITHASE, Irmgard. **Zur Geschichte der deutschen gesprochenen Sprache. Bd.1**. Tübingen: Niemeyer, 1961.

A Encenação Autoral de Christian Kracht: O Caso d'Os Mortos de Kracht, de Joyce e de Huston

Raquel Ribas Meneguzzo¹

Resumo: Partimos do pressuposto que os escritores, ao longo da história, sempre se utilizaram de estratégias encenatórias tanto em relação às suas obras como às suas figuras públicas, e de que o fazem não só para se estabelecer no campo literário, mas para o fazê-lo de um modo específico (JÜRGENSEN; KAYSER, 2011; BOURDIEU, 2000). Tendo em vista o último romance de Christian Kracht, *Die Toten* (2016), cujo título pode ser livremente traduzido como *Os Mortos*, e as relações intertextuais que podem ser estabelecidas com o conto homônimo de James Joyce (1914) e sua adaptação para o cinema dirigida por John Huston (1987), temos por objetivo investigar de que modo essas relações contribuem para a encenação de Christian Kracht e para seu posicionamento no campo literário.

Palavras-chave: Christian Kracht; James Joyce; John Huston; Encenação.

Zusammenfassung: Theoretischer Ansatz dieses Beitrags ist die Annahme, dass Schriftsteller inszenatorische Strategien mit Bezug auf ihr Werk und auf ihre öffentliche Figur verwenden, nicht nur um sich im literarischen Feld zu etablieren, sondern auch um dies gezielt zu machen (JÜRGENSEN; KAYSER, 2011). Ziel ist, intertextuelle Beziehungen zwischen Christian Krachts Roman *Die Toten* (2016), James Joyces Kurzgeschichte *The Dead* (1914) und deren von John Huston gleichnamigen kinematographischen Adaptation (1987) aufzuzeigen, und Überlegungen zu dem Einfluss anzustellen, den diese intertextuellen Beziehungen auf Krachts Inszenierung und auf seine Positionierung im Feld haben.

Stichwörter: Christian Kracht; James Joyce; John Huston; Inszenierung.

1 Introdução

No século XVII Shakespeare já havia posto na boca de uma de suas personagens a afirmação de que o mundo inteiro é um palco (2007, p. 622), onde as pessoas desempenham papéis, mas o interesse em se aproximar da análise literária por esse viés é mais recente. A partir dos anos 1990, o termo encenação começa a nortear trabalhos científicos na área dos estudos literários e sociológicos (SCHMITZ, 2017, p. 39-44), para os quais o autor retorna como tema de relevância na virada do século. Além de eventos para discussão sobre autoria, publicações reivindicam a necessidade de se repensar o papel do autor em relação à sua obra e questionar o consenso existente até então em relação às propostas de Barthes (1968) e de Foucault (1969). Desde então, o conceito de encenação autoral vem se

¹ Mestranda da Linha de Pesquisa Sociedades (Inter)textos e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-Mail: raquelmenequzzo@gmail.com

desenvolvendo como um conjunto de “técnicas e atividades textuais, paratextuais e habituais de escritores, através das quais eles chamam a atenção pública para suas próprias pessoas, para seu ofício e/ou para seus produtos” (JÜRGENSEN; KAISER, 2011, p. 10).

Ainda que tal definição possa adequar-se melhor ao presente, no qual a arte pode ser vista como um produto a ser consumido, de forma alguma ela deixa de se aplicar a autores que antecedem a organização do campo artístico como o conhecemos atualmente. Carolin John-Wenndorf (2014, p. 69-74) investiga, por exemplo, os autores Padre Konrad e Walther von der Vogelweide, ambos do século XII; Rosita Schmitz (2017, p. 48-50) o padre dominicano Johannes Meyer, do século XIV; Michael Korfmann e Raquel Meneguzzo (2016, p. 153-175) Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, do século XVII. Estudos como esses defendem que os escritores sempre utilizaram estratégias encenatórias, dentro e fora de seus textos, e demonstram que essas estratégias podem ser encontradas e analisadas.

Com Bourdieu (1996), entendemos que no século XVIII a literatura se estabeleceu como campo, em que os atores disputam por posições centralizadas através de estratégias que lhes permitam acumular capital simbólico. Com as mudanças que ocorreram em outros campos que influenciam o literário (econômico, político, social, tecnológico), mudaram também as possibilidades e as limitações dos autores em relação ao seu campo de atuação, mas o objetivo de se estabelecer como escritor de um modo específico — como pertencente ao cânone, por exemplo — permanece.

Schöttker (2002 p. 277-290) oferece uma explicação para o surgimento e formação do cânone literário ocidental. Desde Píndaro (517-438 a.C), explica, podemos perceber três noções ligadas à literatura e que são cruciais para o desenvolvimento da ideia tradicional de cânone literário — ou seja, da existência de um grupo seletivo de textos que se eternizam na história por expressar as realizações literárias de maior qualidade. Através de suas obras, um escritor pode, em primeiro lugar, eternizar a si próprio; em segundo, eternizar outras pessoas; e, em terceiro, esse grupo de pessoas eternas podem formar uma elite intelectual. Schöttker explica como Dante realiza essas três possibilidades na Divina Comédia. No canto IV do Inferno, Dante encontra Homero, Ovídio, Horácio e Lucano, seletivo grupo de poetas, que, após deliberar brevemente, decide aceitá-lo como membro.

Ao mencioná-los, ao atribuir-lhes epítetos como “o satírico”, ou “o soberano”, Dante garante sua importância e assinala sua imortalização através de sua obra. Ao mesmo tempo, Dante garante sua própria imortalização ao afirmar ter sido aceito nesse seleto grupo de poetas. Em outras palavras, Dante canoniza a si próprio.

Ainda que hoje o conceito de cânone como uma seleção dos melhores textos literários seja amplamente criticado, não se pode negar que existem obras que são mais frequentemente citadas, lidas, comentadas, estudadas e, portanto, conhecidas, e que a elas estão atrelados autores que, por sua vez, também são mais conhecidos. A essas obras e autores com frequência ligam-se acepções, interpretações, epítetos, escolas e estilos, e essa ligação se torna tão forte que os nomes de alguns autores passam a ser usados como adjetivos. Kafkaesco, por exemplo, não se refere somente a Franz Kafka, mas também, como podemos constatar no dicionário, “ao seu estilo estranho, aos seus romances que parecem exprimir o desespero do homem diante do absurdo da existência” (AULETE, 2019). Quando um escritor se assume kafkiano, ele se insere em uma relação complexa de associações, algumas mais amplamente difundidas, como “desespero” e “absurdo”, outras menos. Já quando um escritor cita Kafka ou faz uma alusão a ele em sua obra, ele certamente reconhece esses aspectos, mas sua relação com seu próprio texto é ainda mais complexa, já que essa pode ser de crítica, homenagem, demonstração de erudição, etc. Faz-se necessária, assim, a análise particular do texto e de suas relações intertextuais para se descobrir que propósitos elas podem servir.

Reconhecer que o texto está inserido em um campo literário, entretanto, implica em reconhecer que sua análise pode ser mais profícua se não se restringir somente ao texto si, já que ele é um produto que tem por objetivo circular entre o público leitor — seja este especializado ou leigo. Possuir determinado estatuto não garante que um texto será lido.

Ainda mais importante é que a obra seja rodeada por narrativas sobre o autor, suas personagens e enredos, para que haja um estímulo de leitura. E esses estímulos não são oferecidos pelos administradores do cânone, e sim pelos próprios autores, à medida que envolvem o leitor em um diálogo composto por autoencenações e opiniões provocativas (SCHÖTTKER, 2002, p. 277-278, tradução da autora).

Esse diálogo que o autor estabelece com o público pode, além de estimular a leitura de seu texto, influenciar a recepção de sua obra e até mesmo sua interpretação.

Neste artigo, propomo-nos a investigar as relações intertextuais que o romance *Die Toten* estabelece com o conto homônimo de Joyce e a adaptação cinematográfica de mesmo nome deste conto para o cinema, dirigida por John Huston. Fazem parte da análise, também, as relações intertextuais do romance com as encenações autorais dos três artistas, que se expressam em escritos de cunho biográfico, correspondência pessoal, entrevistas, dentre outros. Verificaremos, ainda, se a proposta de Schöttker se aplica nesses três casos, e de que forma. Para tanto, iniciamos apresentando o autor Christian Kracht e o enredo do romance *Os Mortos*, para então nos determos sobre algumas de suas práticas encenatórias autorais. Na segunda parte, apresentamos James Joyce, apenas à medida em que é relevante para o artigo, e traçamos paralelos com Kracht conforme o fazemos; resumimos o enredo de seu conto, e então apresentamos algumas de suas práticas encenatórias. Na terceira parte, procedemos do mesmo modo com Huston, com a diferença de que não focamos em apresentar o enredo do filme, e sim, de procurar algumas diferenças significativas em relação ao texto. Nas considerações finais, retomamos as encenações textuais e autorais dos três autores em ordem cronológica para evidenciar semelhanças e diferenças e verificar de que modo a intertextualidade com Huston e com Joyce pode interferir na obra de Kracht.

2 Christian Kracht e o romance *Die Toten* (Os Mortos)

Christian Kracht é um escritor suíço que iniciou sua carreira como jornalista em 1989. Ele trabalhou para a revista *Tempo*, considerada de caráter cult, e escreveu artigos para revistas e jornais alemães importantes, como *Der Spiegel*, *Die Welt am Sonntag* e *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. O início de sua carreira literária ocorreu em 1995 com a publicação do romance *Faserland*. Desde então, ele tem sido considerado uma figura controversa na imprensa alemã, principalmente por críticos literários, e tem alcançado um público amplo, tendo suas obras traduzidas para mais de quinze idiomas, e tem sido tema de pesquisa por germanistas dentro e fora do espaço germanófono. Em 2001, publicou *1979*, em 2008 *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, e, em 2012, *Imperium*, sendo este seu livro de maior

sucesso e controvérsia midiática. Em 2013, trabalhou juntamente com sua esposa, a diretora de cinema Frauke Finsterwalder, no roteiro de seu primeiro longa-metragem, *Finsterworld*, pelo qual receberam o prêmio de melhor roteiro pela Associação Alemã de Crítica de Cinema (*Deutsche Filmkritik*) ainda no mesmo ano. Além disso, Christian Kracht é autor de outros escritos, alguns em colaboração com outros escritores, incluindo correspondência e diários de viagem.

O romance seguinte a *Imperium* foi publicado em 2016 e chama-se *Die Toten*, ou *Os Mortos*, em tradução livre. Recebeu ainda no ano de seu lançamento dois prêmios de literatura, o *Hermann-Hesse-Preis* e o *Schweizer Buchpreis*, que têm por objetivo apoiar e difundir a literatura de língua alemã. O livro foi traduzido para pelo menos oito línguas, e também causou certo furor midiático em relação ao seu lançamento — que será abordado mais adiante no texto. O enredo se passa em Berlim, Japão, Suíça e Los Angeles no início da década de 1930, e o texto é dividido em três partes de acordo conforme o *jo-ha-kyu*, um princípio amplamente usado em formas artísticas japonesas variadas, incluindo o teatro *No*, e traduzido comumente como introdução, conflito e clímax. Estas três partes do romance, por sua vez, são divididas em capítulos numerados que relatam episódios interpolados. Na primeira parte são apresentadas as três personagens principais: o diretor de cinema suíço Emil Nægeli, o oficial de governo japonês Masahiko Amakasu, e a aspirante a atriz alemã Ida von Üxküll, também noiva de Nægeli. Paralela às suas atividades presentes, episódios das infâncias de Nægeli e de Amakasu também são narradas.

Na segunda parte, Alfred Hugenberg, diretor do maior estúdio cinematográfico alemão da época, a UFA (*Universum Film AG*), convida Nægeli para dirigir um filme em produção conjunta com o Japão a fim de lutar contra o imperialismo cultural dos EUA. No entanto, após uma noite de bebedeira com os críticos de cinema Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, que convencem o diretor a pedir por um aumento no orçamento e alterar o gênero do filme de comédia para suspense, Nægeli parte para o Japão, onde deve se encontrar com Amakasu e com Ida. Ele não desconfia de que a ideia de produzir o filme partira de Amakasu, que enviara uma carta a Hugenberg junto da gravação de um oficial japonês cometendo *seppuku*, um ritual japonês de suicídio. Enquanto isso, Amakasu conhece Ida na cerimônia de recepção de Charles Chaplin por ocasião de uma de suas viagens ao país, e as três personagens se juntam ao filho do então primeiro-ministro Tsuyoshi

Inukai para assistir a uma peça de teatro No. No dia seguinte, recebem a notícia de que o pai de Takeru Inukai fora morto em um atentado executado por um grupo de radicais na tentativa de dar um golpe de estado. Amakasu e Ida se instalam em uma mansão enquanto aguardam a chegada de Nægeli para a produção do filme e iniciam um caso, mas Nægeli só descobre a traição dias depois enquanto os filma com uma câmera de mão. Essa descoberta faz com que abandone as filmagens e passe a vagar sem rumo pelo país, levando apenas a câmera portátil para registrar o que encontra no caminho.

Na terceira parte, Amakasu e Ida decidem acompanhar Chaplin na viagem de volta para os EUA, já que Chaplin prometera ajudá-la em sua carreira. No entanto, após uma discussão no navio, o ator inglês força Amakasu a pular da amurada e passa a ignorar Ida após o desembarque, cujo fracasso na carreira a leva a se lançar do letreiro de Hollywood. Nægeli, por sua vez, finalmente retorna à Suíça, onde apresenta seu filme mais recente — uma espécie de montagem expressionista das gravações feitas durante a viagem —, intitulado *Os Mortos*. Com o sucesso do filme entre críticos, Nægeli é convidado a palestrar sobre cinema na universidade.

Parte das controvérsias envolvendo Kracht diz respeito à sua presença midiática e às relações que estabelece entre sua figura autoral e sua obra. Em suas raras entrevistas, ele comenta sua obra e oferece detalhes sobre sua vida pessoal. No entanto, ele não o faz abertamente. Em vez disso, ele oferece respostas evasivas, que fogem ao tópico em questão, que contradizem afirmações anteriores ou o que está escrito na sua própria obra, que soam provocativas ou ainda, que são contraditórias em si. Em contrapartida, ele insere comentários sobre seus textos e insinua paralelos entre si e suas personagens nos próprios romances.

Em *Faserland*, o protagonista se assemelha a ele à medida em que é retratado como um jovem suíço abastado e interessado por marcas e cultura pop. Tal descrição foi suficiente para que alguns críticos dirigissem suas ressalvas quanto à índole da personagem ao próprio autor. Já após *Imperium*, Kracht concedeu uma foto sua para publicação na qual aparecia com cabelos e barba compridos, conforme a descrição da personagem principal no livro. Em entrevista a Denis Scheck sobre o livro (Druckfrisch, 29 ago. 2016), Kracht discorre sobre seu desejo quando jovem de se tornar um pintor, estabelecendo mais um paralelo entre si e sua

personagem através de Adolf Hitler, a quem o protagonista é comparado no livro, e que, sabe-se, também tentou se estabelecer como pintor antes de entrar para a política.

Em relação a *Die Toten*, Kracht encena a si próprio como Emil Nägeli em várias instâncias. Não só compartilha a nacionalidade, a idade aproximada e a descrição física com a personagem; na foto da contracapa do livro, aparece dentro de uma mansão, de costas para uma janela, de modo que a luz, vinda do lado de fora, ilumina apenas metade de seu rosto. O penteado é o mesmo descrito no livro em relação a Nägeli, e a mansão faz referência ao local onde ele, Ida e Amakasu se estabelecem para as filmagens. Em outra entrevista concedida a Denis Scheck (29 ago. 2016), Kracht aparece vestido conforme a personagem é descrita no livro, e traz até mesmo o óculos no bolso do paletó, que Nägeli precisa para corrigir sua visão. Inconsistente com sua afirmação anterior, dessa vez expressa seu desejo quando jovem de se tornar diretor de cinema — como Nägeli —, mas de perceber que para isso lhe faltaria talento.

Depois de essa entrevista ter ido ao ar, um jornal de grande circulação, o Frankfurter Allgemeine Zeitung (02 set. 2016), publicou um texto alegando que a editora do autor havia proibido quaisquer resenhas sobre o romance até a data de lançamento, e que Scheck havia recebido privilégios. Critica ainda o conteúdo das entrevistas e lamenta a falta de qualidade de sua crítica literária, o que leva Scheck a fazer uma réplica em um programa de televisão para revidar as acusações. Outros veículos da imprensa confirmaram as condições estabelecidas para a publicação de suas resenhas, mas tomaram posicionamentos variados. Contudo, não foi apenas essa entrevista que causou alvoroço entre jornalistas. Uma semana antes do lançamento do romance, o jornal Die Zeit (11 out. 2016) publicou uma entrevista com Kracht. O texto apresenta o enredo do romance, mas em sua maior parte descreve o local em que entrevistado e entrevistador se encontram, o que vestem e sobre o que conversam.

Gerrit Bartels, no jornal Tagesspiegel (10 set. 2016), publicou um texto e expressou uma opinião, que, apesar de ser direcionada como uma provocação a Kracht, demonstra a relação complexa entre os atores do campo literário. Após um resumo da polêmica, o texto esclarece que, no meio jornalístico a competitividade é grande, e, quando um livro importante está para ser lançado, todos os veículos

querem ser os pioneiros em publicar suas resenhas. A conclusão do texto, em contrapartida, é a de que a sobrevivência do texto em si depende somente de sua qualidade, motivo pelo qual alguns escritores precisem recorrer a escândalos para garantir a circulação de seu nome e de sua obra por mais tempo.

O jornalista esclarece a condição para acúmulo de capital simbólico como jornalista: tentar estar mais atualizado do que a concorrência. Também fica claro, em seu texto, que nem todo lançamento literário é de igual importância — já que há vários fatores que podem aumentar a expectativa em relação a um lançamento, como o posicionamento do autor no campo. Assim, é uma relação de interdependência a do jornalista, que precisa de novos romances para ter sobre o que escrever, com o escritor, que precisa do jornalista para divulgar seu trabalho. Bartels ignora, portanto, dois pontos importantes ao afirmar que os livros recebem a fama póstuma diretamente proporcional à sua qualidade intrínseca. Em primeiro lugar, como ele próprio afirma em seu texto, a ressonância e a recepção de um livro dependem não de um, mas de diversos fatores; e, em segundo, qualquer livro certamente possui qualidades intrínsecas se as tomarmos como características, mas que a avaliação dessas qualidades tenha relação direta com elas é uma hipótese bastante frágil, já que implica na necessidade de estabelecimento de critérios objetivos, universais e imutáveis pelos quais se possa julgar a qualidade de uma obra — tarefa que até hoje não foi realizada.

Bartels está correto ao afirmar que tratou-se de uma estratégia para causar desequilíbrio no campo através da violação das regras e que isso serve para trazer atenção tanto para a editora, como para o escritor e sua obra. A frequência com que Kracht viola essas regras, no entanto, é o que chama a atenção para essa organização do campo literário e para a encenação de Kracht como representação de uma personagem.

Em 2000, Kracht já havia publicado uma entrevista no jornal Tagesspiegel, na qual desempenha o papel duplo de entrevistador — como jornalista, autor do texto — e entrevistado — como escritor romanesco. A manchete, intitulada *Uma conversa com Christian Kracht: o pior jornalista de todos os tempos*, aponta para essa dupla encenação, já que a primeira parte do título é recorrente em publicações com escritores e faz referência a Kracht como autor literário, mas a segunda parte do título faz referência a ele como jornalista. Em uma entrevista tradicional, as falas do

entrevistador e do entrevistado são iniciadas por uma indicação, com frequência uma abreviação, dos nomes dos participantes. Nesse caso, não há marcação nenhuma, já que não há mais de uma pessoa no texto, e as transições entre os papéis são indicadas por mudanças de parágrafos. Na entrevista com Scheck sobre *Os Mortos*, Kracht insinua o papel duplo de autor e personagem; e, por fim, na coletânea de artigos acadêmicos publicados sobre ele, *Revisitando Christian Kracht* (LORENZ; RINIKER, 2018), ele desempenha o papel duplo de pesquisador e pesquisado, já que é autor do artigo *O prazer da juventude: As fotos de Christian Kracht no Facebook* (p. 263-269). Transgredindo mais uma vez o que se espera de seu papel, no entanto, o artigo não possui texto, e sim somente as fotos publicadas na plataforma.

Ainda em 2018, Kracht foi convidado a dar uma série de três palestras na Universidade Goethe, em Frankfurt. Contra todas as expectativas, ele tomou o tempo das palestras para confessar um episódio de abuso sexual na juventude e relacioná-lo à sua obra, estabelecendo relações internas entre seus romances, apontando relações autobiográficas e oferecendo relações intertextuais como chaves leitura — no caso de *Os Mortos*, o escritor japonês Yukio Mishima e o francês Georges Bataille (KEMPKE; ZEH, 2018). Entretanto, proibiu os presentes e a imprensa de reproduzir trechos de seu texto ou de gravar as palestras na íntegra, conferindo ao evento o estatuto de acontecimento único e relegando aos demais apenas o relato indireto do que haveria acontecido, formando no evento um grupo seleto de pessoas com acesso privilegiado ao seu texto.

Diante desses exemplos de práticas de encenação do autor no campo literário, fica claro que Kracht utiliza diversas instâncias e ferramentas — extraliterárias — para se promover dentro do campo. São também diversas as técnicas intraliterárias que emprega. Neste artigo, focamos nas relações que sua obra estabelece com o conto homônimo de James Joyce e sua adaptação para cinema de John Huston e com alguns aspectos da encenação desses dois artistas também. Tanto Joyce quanto Huston são apresentados apenas na medida em que se tornam relevantes — por estabelecer um paralelo — para a análise de Kracht. Partimos do pressuposto que Joyce e Huston também utilizam práticas encenatórias dentro e fora de suas obras, e que o contraste pode ser útil para deixá-las em evidência. Assim como Joyce, Kracht se insere em uma tradição literária, e, assim

como Huston, almeja o sucesso financeiro através de sua obra. Diferente dos dois, entretanto, Kracht usa sua encenação para apontar para seu próprio caráter encenatório.

3 James Joyce e o conto *The Dead* (Os Mortos)

James Joyce é considerado um dos escritores mais importantes do século XX. Nascido em Dublin em 1882, inicia sua carreira literária precocemente: já aos nove anos escreve um poema sobre a morte de Parnell, uma figura política importante na história irlandesa. Suas obras mais famosas são *Dublinenses*, um livro de contos publicado em 1914, *O Retrato de um Artista quando Jovem* (1916), *Ulysses* (1922), e *Finnegans Wake* (1939), romances. Joyce também escreveu uma peça para teatro e inúmeros poemas, mas foi sua prosa que exerceu uma grande influência sobre a literatura moderna. Em sua introdução a Joyce, Eric Bulson afirma que “ao longo dos anos, Joyce acumulou um séquito de leitores leigos e acadêmicos menor apenas que o de Shakespeare e o de Dante, que, devemos acrescentar, escreveram há muito mais tempo” (BULSON, 2016, p. 108).

Seus experimentos com narrativa lhe conferem o título indiscutível de modernista, mas em vida ele foi uma figura bastante controversa. Assim como Kracht, que, apesar de suíço, mora desde a juventude no exterior, Joyce emigrou da Irlanda e nunca mais retornou. A pátria foi entretanto tema constante em sua obra, assim como a Suíça já o foi inúmeras vezes nos romances de Kracht. Joyce enfrentou dificuldades para publicar seus escritos, porque alguns eram considerados imorais, e, se não são assim denominados no caso de Kracht, são ao menos denominados provocativos. Assim como o suíço hoje, Joyce se recusava a fazer parte de qualquer movimento político ou literário abertamente. Sua figura pública era a de um intelectual solitário, mas seu contato intensivo com editores, jornalistas, estudantes, tradutores e escritores foi decisivo para a visibilidade que possui hoje. Essa rede de contatos que cultivou certamente é bem diferente da imagem pública que construiu de si como escritor, mas surpreendente seria que tivesse se tornado famoso se ele fosse realmente o intelectual desligado de questões práticas que tentava parecer.

Nesse quesito, Joyce e Kracht são bastante diferentes. Kracht não procura esconder suas práticas de autopromoção, pelo contrário, ele o faz de um modo que elas fiquem evidentes justamente como aquilo que são. Que Joyce estava ciente de

que a literatura é capaz de eternizar uma pessoa, conforme discutido na introdução, e de que ela é um sistema do qual diferentes atores fazem parte, se expressa na frase famosa que ele haveria dito em entrevista sobre *Ulysses*: “Eu inseri tantos enigmas e charadas que os professores vão se ocupar por séculos discutindo sobre o que eu quis dizer, e essa é a única maneira de garantir a imortalidade” (ELLMANN, 1982, p. 521). Percebe-se, através desta afirmação, que Joyce entendia que os tradutores e acadêmicos também têm seu papel no sistema literário de difusão e perpetuação da obra, e, assim, de preservação do nome do próprio autor.

As negociações com editores atrasaram a publicação de *Dublinenses*, que, apesar de completo em 1907, só foi publicado sete anos mais tarde. O último conto, *Os Mortos*, é o mais extenso da obra, e é por vezes considerado uma novela. Florence L. Waltz (1973) explica que há pouco consenso entre os críticos no que tange a interpretação do texto ou a relação entre ele e os outros contos de *Dublinenses*, e que essas opiniões diversas podem advir de seu caráter altamente simbólico e ambíguo. O protagonista Gabriel Conroy comparece junto de sua esposa Gretta à ceia de Natal na casa de suas tias, na qual os convidados dançam, bebem, cantam, tocam piano, jantam e conversam. Gabriel se encarrega de fazer o discurso que antecede o brinde e se espanta com o comportamento de Gretta enquanto a percebe absorta ouvindo a performance de um tenor presente na celebração. Essa experiência o invade com volúpia e ele se vê apressado para retornar ao hotel e passar uma noite romântica com sua esposa. No entanto, ao chegar em seu quarto, Gretta revela o motivo de sua comoção na festa. A música lhe trouxera a memória de um jovem rapaz que se apaixonara por ela e morrera por esse amor. Gabriel se mostra enciumado, e, após discutirem o assunto por alguns minutos, Gretta se lança sobre a cama em pranto, até que adormece. Gabriel, por sua vez, ainda muito movido pelo ocorrido, se vê conjeturando sobre a vida e a morte, e, no momento em que se deita para dormir, ouve a neve caindo do lado de fora.

Há um triângulo amoroso em Joyce, assim como em Kracht. Em ambas as obras, o protagonista se confronta com a traição da mulher e tem sua tentativa de passar uma noite romântica frustrada. Por um lado, Gabriel se sente traído por um homem há muito morto, o que faz com que se sinta envergonhado, já que a traição nunca aconteceu de fato nem jamais poderá acontecer; por outro lado, é justamente isso que o deixa ainda mais apreensivo. Estando vivo, ele incorre no perigo de

cometer erros e criar lembranças negativas em Gretta sobre sua pessoa. Já Michael Furey, o jovem discutido pelo casal, permanece inalterado como aquele que morreu por amor. Furey, apesar de morto, permanece presente na memória de Gretta, e, agora, na de Gabriel. Da mesma forma, Ida e Amakasu permanecem no filme de Nägeli, ainda que tenham cometido suicídio logo após sua partida. E, assim como eles permanecem na obra cinematográfica do diretor suíço, assim como Furey permanece na memória do casal, todas essas personagens permanecem no conto de Joyce e no romance de Kracht, em um mundo de “mortos” — personagens criadas por seus autores — que se presentificam e ganham vida durante a leitura.

Ademais, essa impressão da presença constante dos mortos é intensificada pela recorrente alusão ao tema nas duas obras. Em Joyce — cuja novela inicia e encerra com a expressão “os mortos” —, de maneira mais sutil, a morte aparece na menção de pessoas falecidas, como em “ele era seu sobrinho favorito, o filho de sua irmã mais velha já falecida” (p. 174) e em “desde que Kate e Julia haviam deixado a casa em Stoney Batter, após a morte de seu irmão Pat [...]” (p. 170), no assunto de conversa à mesa, quando discutem os monges que dormem em caixões (p. 184), em figuras de linguagem das personagens, como em “[a]lguém feche a porta. A srta. Malins vai morrer de frio” (p. 188) e em “mas elas esquecem que a minha esposa precisa de três horas mortais para se vestir” (p. 171), ou, ainda, no discurso que Gabriel dá antes do jantar, em que relembra saudoso dos velhos tempos e afirma que ocasiões como a reunião em família servem para “estimar a memória daqueles já mortos, grandes nomes cuja fama jamais morrerá” (p. 186). O saudosismo pelo passado não é nada novo, e Amakasu também chega à conclusão de que “o passado sempre foi mais interessante do que o presente” (p. 88).

O romance de Kracht também inicia e encerra com morte, não com a mesma expressão linguística, como em Joyce, mas com a descrição de suicídios. No início, do oficial japonês cometendo seppuku e, no final, com Ida se lançando do letreiro em Hollywood. Os primeiros amores de Nägeli e Amakasu morrem, assim como o primeiro amor de Gretta; a tia-avó do diretor comete suicídio cortando a própria garganta, e a morte de seus pais também é mencionada. O primeiro-ministro do Japão sofre um atentado que resulta em sua morte, e Amakasu é forçado por Chaplin a se lançar em alto mar. Ou seja, das três protagonistas, apenas Nägeli sobrevive.

Em *Ulysses*, o casal “revive”, e o leitor descobre que anos depois Gretta e Gabriel continuam casados. Já em Kracht, há indicações não no romance seguinte, mas no romance anterior, da existência da personagem Nägeli. No final de *Imperium*, quando o filme produzido sobre a vida de August Engelhardt é projetado na sala de cinema, lê-se que “o diretor” está sentado na primeira fila roendo as unhas. Como ele não é apresentado como sendo o diretor do próprio filme exibido, e como o costume de roer as unhas é uma característica de Nägeli, é possível tomar a passagem como o momento em que ele entra em cena.

Apesar dos paralelos que podem ser traçados entre as duas obras, há apenas uma passagem em que a novela de Joyce é diretamente citada no romance de Kracht. Quando dorme, Ida “adentra por um breve momento e um pouco temerosa o reino dos mortos, um mundo intermediário no qual sonho, filme e lembrança infestam uns aos outros” (p. 173, tradução da autora), assim como Gabriel deitado em sua cama, cuja “alma alcançara a região em que habitam as vastas hordas dos mortos” (p. 205, tradução da autora). Alusões como essas abundam também na obra de Joyce, e um autor citado tanto por Joyce quanto por Kracht é Dante Alighieri. Se Dante recorre à tática de se igualar aos grandes literatos e propor sua própria canonização, Joyce opera de modo parecido quando reconhece a autoridade de Dante ao citá-lo em sua obra e conferir autoridade a si próprio para deformar Dante da forma que lhe aprouver, de modo a encaixá-lo em seu próprio texto. Do mesmo modo, Kracht recorre a ambos os autores. Com isso, reconhece o estatuto que possuem de “canônicos”, ou, ao menos, dignos de menção, e demonstra conhecer essa tradição literária, na qual se insere quando confere autoridade a si próprio para alterá-los, recortá-los, e inseri-los em seu próprio texto — isto é, fazer com Joyce o que este faz com Dante. Esses textos citados indiretamente pressupõem um leitor que possua a mesma bagagem cultural para reconhecê-los, e assim o leitor também pode se sentir parte desse grupo seleto de pessoas aculturadas.

John Huston se insere nessa tradição literária à medida em que a maior parte dos filmes que dirigiu são roteiros baseados em obras literárias. Alguns de seus filmes são adaptações de obras ou escritores famosos, como *A Glória de um Covarde* (*The Red Badge of Courage*, 1951, adaptação do romance homônimo de 1895, por Stephen Crane), *Uma Aventura na África* (*The African Queen*, 1951, adaptação do

romance homônimo de 1935, por C. S. Forester), *Moby Dick* (1956, adaptação do romance homônimo de 1851, por Herman Melville), *A Noite do Iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964, baseado na peça homônima de 1961, por Tennessee Williams), *A Bíblia* (1966, baseado no livro Gênesis da Bíblia), *Casino Royale* (1967, baseado no romance homônimo de 1952, por Ian Fleming), *O Homem que queria ser rei* (*The Man who would be King*, 1975, baseado no romance homônimo de 1888, por Rudyard Kipling), *Sangue Selvagem* (*Wise Blood*, 1979, baseado no romance homônimo de 1952, por Flannery O'Connor) e *À Sombra do Vulcão* (*Under the Volcano*, 1984, baseado no romance homônimo de 1947, por Malcolm Lowry).

4 John Huston e o filme *The Dead* (Os Mortos)

John Huston foi um diretor de cinema, roteirista e ator. Nascido nos EUA, mas com ascendência irlandesa, mudou-se para a Irlanda e adquiriu a cidadania irlandesa — diferente de Joyce, que, nascido na Irlanda, emigrou do país. Após alguns experimentos com escrita e pintura, entrou para a indústria cinematográfica, influenciado principalmente por seu pai, que era ator. Escrevia os próprios roteiros e adaptava tanto literatura canônica quanto popular. Trabalhou com muitas celebridades da indústria, dirigiu Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, Orson Welles, e atuou para diretores como Roman Polanski, William Richert e John Lee Thompson. Cultivava uma amizade com Orson Welles e Ernest Hemingway, e dois de seus filhos fizeram carreira no cinema também, tendo um deles, Anjelika Huston, atuado no papel de Gretta em *Os Mortos*. Recebeu 64 nomeações a diversos prêmios e ganhou 40 ao longo de sua vida, dentre eles o Oscar de melhor diretor em 1949 por *O Tesouro de Serra Madre* e o Globo de Ouro como melhor diretor em 1985 por *A Honra do Poderoso Prizzi*.

A adaptação de *Os Mortos* foi seu último filme. Huston faleceu em 1987, pouco depois do lançamento. O filme foi bem recebido pela crítica, sendo nominado a alguns prêmios em festivais no mundo inteiro e ganhando alguns deles, incluindo um no Brasil como melhor diretor, em 1990, no Festival SESC Melhores Filmes. Assim como no conto, a festa ocupa a maior parte do filme, a passo largo, em preparação para a revelação de Gretta, quando a narrativa se intensifica, até atingir o clímax com a epifania de Gabriel. Uma forma artística japonesa denominada *jo-ha-kyu* segue o mesmo princípio de divisão de uma obra em três partes, sendo a primeira

mais longa e lenta, a segunda mais breve e ascendente em tensão e a terceira ainda mais breve e intensa, devendo atingir o clímax. É essa a divisão em três partes do romance de Kracht.

Se, por um lado, o filme segue “fielmente” o texto de Joyce, incluindo diálogos em todas as suas palavras, Huston cria sua própria obra à medida em que decide suprimir ou desenvolver temas presentes no conto através de recursos audiovisuais, fazer inserções e subtrações. Não é de se espantar que, em seu texto, Wawrzycka (1998) tenha a impressão de que “ainda que aprecie o filme de Huston, [ela] não o consider[a] “Joyce” de maneira alguma” (p. 67). Isso acontece porque o filme de fato não é Joyce nem tem a pretensão de o ser. Ainda que Wawrzycka pareça adepta do conceito de adaptações fílmicas como simples transposições visuais de obras literárias — o que não são —, ela procura defender algumas escolhas do diretor. Ao comparar a cena em que Gretta ouve o canto na escada (p. 68ff), ela admite que, no filme, diferente do conto, Gabriel não pode primeiro ver “uma mulher” para só depois perceber que se trata de Gretta. Assim, parabeniza Huston por apresentar Gretta iluminada com um lenço na cabeça, assemelhando-se à Virgem Maria, proporcionando ao espectador uma experiência estética completamente diferente, que funciona melhor na tela do que no livro. Wawrzycka também aponta que, ao passo que, em Joyce, a centralidade de Gretta se torna aparente apenas no fim do texto, a Gretta de Huston é uma personagem importante do início ao fim. Isso é resultado em parte da operação de câmera, que a mantém em vista quase constantemente, mas não se pode ignorar que Anjelica Huston na época era uma atriz conhecida, além de filha do diretor do filme, e não faria sentido que assumisse um papel de figurante.

Corseuil (2001) também parece julgar o filme em termos de fidelidade ao texto literário, afirmando que na adaptação “faltam” (p. 70) elementos presentes no conto, mas isso não a impede de notar que, através de elementos diferentes, ambos os autores atingem o mesmo efeito. Afirma que a recorrência de flashbacks e rememorações no texto escrito contribui para a suspensão do desenvolvimento da narrativa, formando uma espécie de paralisia, tema bastante discutido em Joyce, e acrescento, também para a suspensão do tempo, já que passado e presente se entrelaçam. Huston, por sua vez, opera a câmera dentro da festa como se fosse um convidado, mantendo a câmera na altura média de uma pessoa, passeando com ela

por entre as pessoas, ora desviando delas, ora fitando a decoração. Trata-se, porém, de um convidado que não interage com os outros, como se fosse a presentificação dos próprios mortos do passado se entrelaçando com o presente. Análoga à invasão do presente pelo passado no filme é a invasão da tela por elementos de fora. Gibbons (2002) afirma que a mise-en-scène é assombrada por elementos de fora, como vozes que podem ser ouvidas, mas não vistas, ou elementos que cruzam a tela rapidamente e somem, ou ainda, sombras que aparecem na tela em virtude de movimentos que acontecem fora do enquadramento.

Huston inclui uma personagem nova, Mr. Grace, que recita o poema *Votos Quebrados* na festa. Anjelica afirma em entrevista (TRACY, 2010) que desde que conheceu o poema, durante as gravações de *Caminhando com o Amor* e *Caminhando com o Amor e a Morte* (1969), havia se afeiçoado muito a ele, e ficou muito satisfeita em saber que seu pai decidira usá-lo no roteiro de *Os Mortos*. Certamente é um gesto de pai para filha, mas o poema também reflete temas discutidos pelo conto, como nacionalismo e amor não correspondido. Trata-se da tradução para o inglês feita por Lady Gregory de um antigo poema irlandês anônimo, e Mr. Grace não declama o poema inteiro. Do modo como a declamação do poema alterna entre Gretta e Gabriel, parece haver um prenúncio da revelação que segue a festa.

Brill também ressalta que, embora o filme seja “fiel” ao texto de Joyce,

seus temas e suas ações são os mesmos que dominam a carreira inteira de Huston: esperança e frustração; pessoas se confrontando ou evitando as verdades de suas vidas; vaidade e efemeridade; a passagem do tempo, as iluminações da arte e do ritual; a expressividade de faces que são ao mesmo tempo unicamente elas mesmas e a imagem de toda a humanidade; a morte; e a comunhão que seres humanos partilham entre si junto da solidão da qual não conseguem escapar (BRILL, 1997, p. 208, tradução da autora).

Então analisa as imagens que Huston adapta do texto de Joyce, movimento, cor, montagem, ponto de vista e mise-en-scène. A neve é um elemento recorrente que contrasta com o calor casa, bem como o ambiente externo é marcado por cores frias e pouca iluminação e o ambiente interno por cores quentes e claridade. De modo análogo aos elementos que sugerem uma suspensão do tempo, Brill vê nas carruagens em constante movimento, nas técnicas de fade-in e fade-out da câmera,

e nas velas que se apagam, referência à passagem do tempo que leva toda vida humana a um fim.

As sombras, para Brill, servem o duplo propósito de apontar tanto para o futuro dos vivos, que é a morte, quanto para seu presente, que é “assombrado” pelo passado, por aqueles que já estão mortos. Como são um elemento recorrente no filme, Brill analisa as sombras em profundidade. Após Gabriel e Gretta subirem as escadas do hotel — momento em que a sombra de três pessoas é projetada na parede, sugerindo a presença de Michael Furey — e adentram o quarto, a cena é iluminada por velas, de modo que suas sombras são projetadas na parede e se afastam e se aproximam diferentemente do modo como seus corpos são mostrados pela câmera. A operação da câmera, Brill sugere, chama a atenção para um nível metalinguístico que se instaura: “Os espectadores do filme, unidos pela escuridão da sala de cinema, se tornam uma extensão dos espectadores dentro do filme. Assim como outros, o título de *Os Mortos* torna consciente a experiência do espectador como espectador” (p. 217).

O mesmo ocorre com o romance de Kracht. Paralelos entre elementos intra e extradiegéticos exploram a possibilidade de autorreferencialidade e apontam para a artificialidade da obra. Por um lado, as personagens são espectadores: Hugenberg assiste a gravação do seppuku; Nägeli assiste *Imperium* ou observa a traição; e Ida, Amakasu, Chaplin e Takeru assistem a peça de teatro No. Por outro lado, elas se encontram na dupla condição de também serem observadas por outras personagens, pelo narrador, e pelos próprios leitores. Assim como Kracht, Joyce e Huston, Nägeli cria suas próprias obras de arte, em contrapartida, ele próprio é criação do escritor suíço — observação feita no próprio romance, quando Nägeli percebe que “se encontra tanto na frente quanto atrás das câmeras” (p. 16, tradução da autora). A autorreferencialidade da obra é ainda mais evidente quando Nägeli ambiciona produzir um filme “que não só seja extremamente artificial, mas que também faça referência a si próprio” (p. 154), ao qual “dá o mesmo nome deste livro” (p. 206). Finalmente, após terminar a edição e assisti-lo pela segunda vez, Nägeli “sorri discretamente, porque sabe que se trata de uma obra-prima” (p. 205), sugerindo, portanto, que o próprio romance também o seja.

Kracht não cita Huston diretamente, como faz com Joyce, mas faz uso de material biográfico. A autobiografia de Huston, que ele enviou para publicação em

1972, mas que só foi de fato editada oito anos mais tarde sob o título de *Um Livro Aberto*, revela semelhanças entre o diretor e o romance de Kracht. No início de seu texto, Huston enfatiza o aspecto multifacetado de sua vida, enumerando as diversas ocupações, hobbies, interesses e papéis que teve ao longo dos anos — diferente de Kracht, que, como escritor, emula esses diferentes aspectos em sua obra. Huston também afirma que tudo aconteceu aleatoriamente e não apresenta nenhum padrão de repetição, mas seu texto mostra que a desilusão com os erros das outras pessoas é, sim, um elemento constante que une os acontecimentos em sua vida. Ele narra breves episódios, primeiro histórias envolvendo seu avô, então seu pai, e finalmente, sua própria história. Conta que seus pais se divorciaram quando era criança, que sua mãe não possuía dinheiro suficiente para sua educação e que, após duas tentativas frustradas de mantê-lo em um internato, foi-lhe permitido ser educado em casa por sua avó. Assim como Huston, também Joyce e Kracht frequentaram internatos por um período em suas vidas. No entanto, quando tinha dez anos, seu pai faleceu, sua mãe casou-se novamente, e ele foi diagnosticado com uma doença terminal.

Essa condição levou o menino a receber a visita de Charles Chaplin, que sabia ser admirado por Huston, e durante essa visita, ambos conversaram sobre técnicas cinematográficas. Dentre as explicações oferecidas por Chaplin, continua Huston, chamou-lhe a atenção a de como “alguém poderia pular de um trampolim de mergulho e, logo antes de cair na água, inverter a direção e voltar a ficar de pé” (p. 18). Kracht alude a essa passagem quando, em seu romance, Chaplin obriga Amakasu a pular do navio, no entanto, Amakasu não executa a técnica e morre em mar aberto. Após o exame de outro médico, que desmentiu o diagnóstico anterior de Huston e descobriu que a saúde do menino estava perfeita, ele voltou a ter uma vida normal, e mais do que isso, fez amizade com um menino cujo hobby era fabricar bombas caseiras. Em certa ocasião, ambos incendiaram o antigo prédio de uma escola, assim como Amakasu bota fogo em sua própria escola no romance de Kracht.

John Huston era um menino intenso, e suas paixões variavam de boxe até pintura. Mesmo possuindo uma sensibilidade aguçada para a arte, descreve acidentes de maneira crua e direta, como o episódio em que, durante uma luta de boxe, um homem perto dele escala o gradil para ver melhor: “Lancei o olhar em direção ao meu vizinho. Ele não estava mais lá. Havia caído para o andar de baixo.

Eu não prestei nenhuma atenção, nem ninguém que estava ali. Ele provavelmente estava morto ou morrendo, mas ninguém tinha tempo para ele” (p. 31). Mesmo rodeado de pessoas, o homem morre solitário em uma queda, assim como Ida e Amakasu. Em outro momento, o diretor celebra a naturalidade na tela de cinema e afirma que o olho humano também funciona de uma maneira cinematográfica: “É quase como se houvesse um rolo de filme atrás de nossos olhos... como se nossos próprios pensamento fossem projetados em uma tela” (p. 362). Essa pode ser uma das razões pelas quais a câmera em seu filme pareça a visão em primeira pessoa de um dos convidados da festa. A mesma ideia aparece no romance de Kracht, quando Nägeli descobre a traição de Ida e Amakasu espiando-os através de uma fresta na parede: “A íris azul-claro de seu olho no buraco iluminava o cenário no quarto como se seu próprio olho fosse o projetor de tal abominação” (p. 177). Também em entrevista a Persico (1982), Huston considera que “a câmera é simplesmente uma observadora melhor do que o olho humano” (sem paginação), o que poderia ser o motivo pelo qual Nägeli só desconfia da traição quando observa Ida e Amakasu através da lente de sua câmera de mão, já que, como Huston, Nägeli também é diretor de cinema.

Na introdução da coletânea de entrevistas *John Huston: Interviews*, Robert Emmet Long ressalta que “uma característica que chama atenção em suas entrevistas é o papel duplo de escritor e diretor que Huston assumia” (1906, p. 9). De fato, em entrevista a Gibbons (2002), Huston afirma que, para ele, “dirigir um filme [...] é apenas a extensão do processo de escrevê-lo” (p. 135). Essa afirmação lembra os papéis duplos que Kracht exerce em suas encenações, que, em entrevista a Denis Scheck, teme que um escritor seja sempre um “escritor-ator”. Orson Wells (ORSON WELLES, 2012) afirma algo parecido sobre Huston. Ele próprio afirma não se considerar um bom ator e não atuar com frequência, no entanto Wells considera que alguns diretores “atuam muito bem como diretores”, e julga que Huston seja “o mais fascinante de todos os diretores-atores”.

Repetidamente, Huston afirma não possuir um método para fazer um filme, dar muito poucas diretrizes aos atores, não saber especificar de que modo tem ideias para novos filmes, nem dar muitas diretrizes sobre a iluminação. Ainda na mesma entrevista a Gibbons, afirma: “Nunca me parece que meus filmes começam com muita preparação. Na verdade, com frequência eu tenho a impressão de que

meus filmes fazem a si próprios” (p. 3). Desse modo, alinha-se à estética do gênio, o artista de cuja mente a obra brota por inspiração, e não o artista laborioso que trabalha para aperfeiçoar sua técnica. Apesar de afirmar não considerar a si próprio uma pessoa educada por não possuir muita instrução formal, Huston cita Platão para exemplificar como desenvolveu sua concepção de estilo, a afirma trabalhar instintivamente do modo como Stanislawski veio a propor muito antes do teórico fazê-lo. Huston parece um homem descomplicado e humilde, ao menos é o que alguns jornalistas escrevem sobre as impressões que têm dele, provavelmente advindas de opiniões modestas de si próprio, como no caso de se considerar pouco educado. No entanto, vemos o esforço de se encenar como um gênio quando recorre a escritores canônicos para produzir um filme, como no caso dos filmes mencionados, para justificar uma resposta, como no caso de Platão, ou, ainda, para afirmar anterioridade à uma teoria — conhecimento esse verdadeiro, e, portanto, instintivo para um verdadeiro artista.

Os momentos mais emblemáticos dessa encenação como gênio se expressam em suas respostas a jornalistas que procuram um tema comum a toda sua obra. Muitos pedem ao diretor se seria correto dizer que suas histórias são de homens que se frustram, ou que falham em sua empreitada de algum modo. Huston costuma responder que isso pode ser correto, mas que não faz isso propositadamente. A Gibbons, afirma que ele provavelmente esteja correto: “Eu nunca estou consciente de nada. Mas mesmo a escolha do material indica uma preferência, uma predisposição da mente. Seria possível desenhar o retrato de uma mente através de suas preferências” (p. 5). Huston permite essa interpretação de forma sutil, e convida seu espectador a desenhar o mapa de sua mente. Ao encontro da interpretação de Gibbons vai a afirmação que Huston faz em sua autobiografia de que “os melhores homens tendem a pensar que são um fracasso” (p. 336), o que leva Persico a indagá-lo se Huston pensa que é um fracasso. Novamente, Huston, de forma sutil, ao passo em que se afirma um fracasso, se alinha com os gênios da arte:

Às vezes eu olho para os meus filmes e penso “que droga!” Mas até mesmo Michelangelo, no seu leito de morte, achou que não havia feito nada para enobrecer a arte. Ele queria destruir o seu trabalho — a Pietà! E isso vindo do maior artista que já viveu. É claro que eu não estou me comparando a Michelangelo. Mas é

dessa eterna insatisfação do artista que eu estou falando. (Huston, 1982, s.p.).

Parece um gesto de modéstia afirmar que não está se comparando a Michelangelo após afirmar que ele é o maior artista de todos os tempos, mas ele se compara, sim, a Michelangelo, já que ambos estão eternamente insatisfeitos com sua própria obra, e, mesmo sem parecer arrogante ou orgulhoso, John Huston coloca a si próprio no seleto grupo de gênios da arte..

4 Considerações finais

Iniciamos apresentando o escritor suíço Christian Kracht, o enredo do romance *Os Mortos* e algumas considerações sobre o modo como Kracht se encena como autor dentro e fora de sua obra. Então apresentamos Joyce e o enredo de seu conto homônimo, estabelecendo paralelos entre as duas obras e a encenação do autor em relação a Kracht. Por fim, apresentamos John Huston e sua adaptação da obra de Joyce, para então mostrar de que modo ele se posiciona como artista. Sendo Kracht o escritor de nosso maior interesse, o artigo apresenta-se da forma como as perguntas surgem ao longo da investigação de Kracht: a leitura do romance leva à identificação das alusões a Joyce, que leva à adaptação de Huston. Contudo, convém também lançar um olhar cronológico sobre os três artistas, pois é com relação às obras de Joyce e Huston e ao modo como estes se encenam que Kracht adentra e se estabelece no campo artístico.

A obra de Joyce é bastante autobiográfica, e há muitos estudos que se dedicam a investigar quais e de que modo episódios de sua vida e seus escritos se relacionam. Ele próprio encorajava o estudo e a análise de seus textos ao pedir a publicação de resenhas, e explicava a editores e outros correspondentes (como seu irmão Stanislaus) suas intenções, metáforas e simbolismos. Em 1932, auxiliou e forneceu informações a Herbert Gorman e Louis Golding, que estavam escrevendo sua biografia. Manteve contato também com Charles Duff, enquanto esse estudava sua obra, e com Frank Budgen (1934, p. 3), enquanto escrevia um livro sobre a gênese de *Ulisses*. Joyce queria reconhecimento como escritor e estabelecia contato com editores, revisores, tradutores, críticos e escritores não só para promover seu trabalho, mas também para conduzir o modo como era recebido e interpretado, e, assim, criar uma imagem específica de si próprio como autor. Que ele forneça

material biográfico para biografistas e estudiosos também denota seu empenho de que sua vida e sua obra fossem relacionadas — de que através de sua obra, também sua pessoa fosse lembrada e estudada.

Já Huston, em vez de delegar a terceiros a escrita sua biografia, cuida ele próprio de escrever o texto, no qual encena sua vida do modo como vê mais proveitoso. Assim, ressalta o carácter multifacetado de seus interesses, assegurando o leitor de seus inúmeros talentos e demonstrando sua sensibilidade para a arte em geral. Detalha ainda seu encontro com Charles Chaplin quando criança, mostrando ao leitor que a discussão sobre técnicas cinematográficas entre um astro e um menino tão jovem é sinal de seu talento para atuar na indústria. Ao longo do livro, Huston intercala livremente sua experiência na guerra, seu círculo de amizades, sua vida amorosa e suas viagens, mas o centro do livro consiste nas histórias de produção de seus filmes. No antepenúltimo capítulo de sua biografia, Huston discute estilo e se afasta do cinema autoral, e portanto, de diretores como Bergman, Fellini ou Buñuel. Huston se considera eclético. Diferente dos diretores que professam que sua vida consiste em fazer cinema e desenvolver um estilo único de fazê-lo, Huston afirma que jamais poderia se considerar apenas um diretor, porque outros interesses, como boxe, pintura, escrita e hipismo são tão importantes quanto fazer filmes (p. 361). Em decorrência disso, afirma, seus filmes são todos muito diferentes uns dos outros. Também em suas entrevistas, vemos como Huston se apresenta como um artista nato, insatisfeito com sua obra apesar do reconhecimento público, assim como os grandes artistas.

Kracht, por sua vez, revela poucas informações pessoais em entrevistas, e pouco se sabe sobre sua vida privada. No entanto, ele, assim como Joyce, insere elementos biográficos em seus textos, e, assim como Huston, se nega a dar respostas concretas sobre seu método de criação. Kracht parece fugir à coerência em suas aparições públicas, no entanto, o carácter sistemático da criação dessas inconsistências parece apontar para uma ação proposital. A autorreferencialidade de seu último romance chama a atenção para o carácter encenatório da literatura. Kracht lembra o leitor de seu texto em diversas passagens de que sua experiência é fruto do contato com um universo fictício criado por ele. Paralelamente, em suas entrevistas, suas considerações parecem apontar para o carácter encenatório do

próprio autor — para o modo como ele cria sua pessoa pública para se estabelecer no campo literário.

Diferenciar-se de outros escritores é importante para um artista ser considerado interessante. Faz parte desse processo, entretanto, afiliar-se à alguma ideia ou autor, para poder rejeitar outra e diferenciar-se dela. Kracht cria intertextualidade dentro e fora de sua obra, e o faz com autores considerados canônicos e bem-sucedidos, como demonstram os exemplos de Joyce e Huston. A intertextualidade que cria não se limita, entretanto, a obras literárias desses autores, mas incorpora textos dos próprios artistas ou de outrém sobre eles próprios. Como suas próprias práticas de encenação autoral chamam a atenção para elas próprias, é de se esperar que Kracht se detenha sobre a encenação de outros autores e as incorpore para si ou sua obra, ou estabeleça relações com elas. Parece plausível afirmar também que o estabelecimento de relações com escritores canônicos pode servir o propósito de engrandecer a própria obra, e que diversos autores recorrem a essa estratégia — em nada nova. Exemplificamos a estratégia com Dante, quando ele “canoniza” a si próprio na Divina Comédia, e vimos processos parecidos serem aplicados por Joyce, Huston, e, finalmente, por Kracht, que se diferencia, principalmente, por utilizar práticas encenatórias literárias e autorais que evidenciam seu próprio caráter encenatório.

Justamente essa autorreferencialidade tão presente em suas encenações e seus textos parecem um empecilho para que assumamos que Kracht esteja simplesmente se comparando ao cânone. Se seus textos evidenciam o fato de que são textos e suas entrevistas o fato de que são entrevistas, então pode-se assumir que, também ao citar escritores canônicos em seus textos, há o movimento de chamar a atenção para essa estratégia como forma de encenação. Ao passo que outros artistas se encenam, mas procuram fazê-lo de forma velada, sem chamar atenção para o papel que desempenham, em Kracht percebe-se o empenho em se diferenciar através do desnudamento dessas estratégias e em se estabelecer no campo literário como um escritor chama a atenção para sua encenação.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia di Dante**. Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/1012/1012-h/1012-h.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- BARTELS, Gerrit. Laut schweigen vor Veröffentlichung. In: **Der Tagesspiegel**. 10 set. 2016. Disponível em: < <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-laut-schweigen-vor-veroeffentlichung/14528028.html>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. Companhia das Letras, 1996.
- BRILL, Lesley. **John Huston's filmmaking**. New York: Cambridge University Press, 1997.
- BUDGEN, Frank. **James Joyce and the Making of Ulysses**. Londres: Oxford University Press, 1934.
- BULSON, Eric. **The Cambridge Introduction to James Joyce**. New York: Cambridge University Press, 2006.
- CORSEUIL, Anelise Reich. **John Huston's Adaptation Of James Joyce's 'the Dead': The Interrelationship Between Description And Focalization**. In: Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, n°. 7, 2001-1, 2001, p. 67-80.
- ELLMANN, Richard. **James Joyce: New and Revised Edition**. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- GIBBONS, Luke. "The Cracked Looking Glass" Of Cinema: James Joyce, John Huston, and the Memory of "The Dead". In: **The Yale Journal of Criticism**. Johns Hopkins University Press, Volume 15, Number 1, Spring 2002, p. 127-148.
- HUSTON, John. **An Open Book**. New York: Alfred A. Knopf, 1980. Disponível em: <<https://archive.org/details/openbook00hust>>. Acesso em: 29 ago. 2018.
- HUSTON, John. John Huston: **Interviews**. Ed. Robert Emmet Long. E.U.A: University Press of Mississippi, 1906.
- JOHN-WENNDORF, Carolin. **Der Öffentliche Autor: Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, p. 69-74.
- JÜRGENSEN, Christoph; KAISER, Gerhard (Ed.). **Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
- JOYCE, James. **The Dead**. In: Dubliners: Webster's German Thesaurus Edition for ESL, EFL, ELP, TOEFL®, TOEIC®, and AP® Test Preparation. San Diego: ICON Groups International, 2005.
- [KAFKAESCO]. In: AULETE, **Dicionário Online Caldas Aulete**. Lexikon: 2019. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/kafkaesco>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- KAUBE, Jürgen. Publikumstäuschung als Verkaufshilfe. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 02 set. 2016. Disponível em: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/christian-kracht-bei-denis-schecks-sendung-druckfrisch-14416082.html>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

KEMPKE, Kevin. ZEH, Miriam. Blitz und Donner – Christian Krachts Frankfurter Poetikvorlesungen als Werkbiographische Zäsur. In: **Merkur**. 16 mai. 2018. Disponível em: < <https://www.merkur-zeitschrift.de/2018/05/16/blitz-und-donner-christian-krachts-frankfurter-poetikvorlesungen-als-werkbiographische-zaesur/>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

KRACHT, Christian. Christian Kracht: "Die Toten", Druckfrisch. **Youtube**. 29 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y3036n9hTXU>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Denis Scheck spricht mit Christian Kracht über dessen Buch "Imperium" - DRUCKFRISCH - DAS ERSTE. **Youtube**. 26 mar. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cjewDAQdoB0>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

KRACHT, Christian. **Die Toten**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2016.

KORFMANN, Michael. MENEGUZZO, Raquel. Encenação Autoral, Textual e sua Tradução: O Aventuroso Simplicissimus (1668/9) de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. In: **Organon**, vol. 31, n. 61, 2016, p. 153-175.

LORENZ, Matthias N.; RINIKER, Christine (Ed.). **Christian Kracht revisited**. Irritation und Rezeption. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2018.

MANGOLD, Iljoma. Christian Kracht: Ich bin ein schlimmer Nostalgiker. In: **Die Zeit**, 11 out. 2016. Disponível em: <<https://www.zeit.de/2016/37/die-toten-roman-christian-kracht>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

ORSON WELLES: A Life in Film- John Huston y "Moby Dick" (v.o.s.e.). Upload feito pelo usuário: splandigo. In: Youtube, 4min 23seg. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JgsEvQMsC0o>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

PERSICO, Joseph E. An Interview with John Huston: The Dean of American Movie Men at Seventy-Five. In: **The American Heritage**, Rockville, abr/mai 1982, vol. 33, nº. 3. Disponível em: <<https://www.americanheritage.com/interview-john-huston>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

SCHMITZ, Rosita M. **Encenação Literária e Encenação Autoral em Christian Kracht: De Faserland a Imperium**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

SCHÖTTKER, Detlev. Der literarische Souverän. Autorpräsenz als Voraussetzung von Kanonpräsenz. In: **Literarische Kanonbildung**. Hg. von Heinz-Ludwig Arnold und Hermann Korte. München: text + kritik 2002 (Sonderband Text + Kritik), 2002, p. 277-290.

SHAKESPEARE, William. As You Like It. In: **The Complete Works of William Shakespeare**. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

The DEAD. Direction: John Huston. Production: Wieland Schultz-Keil and Chris Sievernich. Language: English. Lionsgate Studios, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rkos62UPwVk&t=31s>>. Acesso em: 12 set. 2018.

TRACY, Tony. "Let's Just See If It Matters": An Interview with Anjelica Huston. In: TRACY, Tony; FLYNN, Roddy (ed.). **John Huston: Essays on a Restless Director**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

WALTZ, Florence L. **Gabriel and Michael**: The Conclusion of "The Dead". In: SCHOLÉS, Robert; LITZ, A. Walton (Ed.). James Joyce: Dubliners - Text, Criticism, and Notes. New York: The Viking Press, 5th ed., 1973.

WAWRZYCKA, Jolanta W. Apotheosis, Metaphor, and Death: John Huston's The Dead Again. In: **Papers on Joyce**, n° 4., 1998, p. 67-74.

Friedrich Dürrenmatt – A Promessa e A Pane

Gabriel F. Pautz Munsberg¹

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) consolidou-se como um dos nomes mais célebres da dramaturgia suíça com obras como “*Der Besuch der alten Dame*” (1956) e “*Die Physiker*” (1962). Nestas duas peças, por exemplo, é possível perceber a condição turva que o conceito de culpa possui aos olhos do dramaturgo. A representação deste e de outros conceitos como a inocência, responsabilidade, arrependimento, justiça e liberdade, assim como suas relações, não é mais vista em termos absolutos nas obras do suíço, sendo agora permeadas pela comédia. Apenas com a comédia é possível dar forma concreta e concisa ao trágico, “configurar aquilo que é caótico”, como escreve o autor em seu *Theaterprobleme*, em 1955.

O tragicômico permeia também os textos em prosa de Dürrenmatt. As diluições das relações de poder podem ser vistas nas obras *Die Panne* (1956) e *Das Versprechen* (1958), escritas entre suas duas peças teatrais mais conhecidas. Ainda que não inéditas em língua portuguesa (*A pane* já havia sido publicada no Brasil em 1964 com tradução de Stella Altenbernd pela Editora Globo e *A promessa* em 1961 com tradução de Mário da Silva pela editora Civilização Brasileira), ambos os textos foram reunidos em 2018 pela TAG, com traduções de Marcelo Rondinelli e Petê Rissatti, respectivamente.²

Em *A promessa* o leitor depara-se com as estruturas de um romance policial; o subtítulo do romance – Réquiem para um romance policial – também induz para a leitura desse gênero literário. A narrativa inicia-se com o escritor comentando sobre uma palestra pouco bem sucedida sobre a arte de escrever romances policiais realizada por ele em Chur e em seu encontro com um ex-comandante de polícia, doutor H., o qual lhe oferece carona de volta a Zurique em seu carro na manhã seguinte. Durante parte do trajeto, doutor H. narra ao escritor uma história sobre o assassinato de uma criança atendido por um de seus antigos comissários, Matthäi.

¹ Doutorando em Estudos da Literatura, Teoria Crítica e Comparatismo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. gabriel_munsberg@yahoo.de.

² TAG – Experiências literárias é um clube de assinatura de livros. Os assinantes recebem mensalmente um novo livro, de acordo com sua modalidade. Na modalidade TAG Curadoria um escritor sugere obras, de forma que o livro escolhido recebe nova publicação pela Editora Estação Liberdade. Para a edição de agosto de 2018, Cristóvão Tezza foi o curador de *A promessa* e *A pane*.

Poucos dias antes de ser transferido para a Jordânia, Matthäi desloca-se ao cantão de Mägendorf para investigar o assassinato e depara-se com a população que deseja fazer justiça com as próprias mãos. Um caixeiro-viajante chamado Von Gunten havia encontrado o corpo da pequena Gritli Moser no bosque e as suspeitas recaem sobre ele, visto que já constava em sua ficha criminal um caso de delito sexual contra uma garota de catorze anos. Levado à delegacia, Von Gunten comete suicídio ao não conseguir convencer sua inocência aos policiais que o interrogam. No dia de sua viagem para a Jordânia, Matthäi vê um grupo de crianças no aeroporto e, convencido de que o caixeiro-viajante fosse inocente, resolve retornar a Mägendorf para investigar o real assassino de Gritli. A promessa feita aos pais da menina assassina torna-se a meta de sua vida, fazendo com que o ex-comissário aja, por vezes, de forma antiética em sua investigação autônoma em busca do assassino da menina.

É neste cenário que Dürrenmatt satiriza o romance policial sem desmontá-lo ou menosprezá-lo de fato. Logo no início de sua narração, doutor H. sinaliza ao escritor a existência do acaso na vida real, o que é facilmente minimizado nos livros por seus autores: “É óbvio que nós, da polícia, somos obrigados a proceder também logicamente, cientificamente [...]. A verdade é jogada aos lobos por vocês, escritores, em detrimento de regras dramáticas. Mandem essas regras para o inferno de uma vez” (p. 16). O ex-comandante aponta que a busca por culpados é constantemente colocada em xeque com interferências tão frequentes nas investigações, fazendo com que muitas vezes apenas a sorte possa satisfazer os policiais para um final feliz. Já nos livros, tais intromissões são artifícios utilizados pelos escritores para levar dicas ao investigador: “o acaso não tem vez, e, se algo parece acaso, é ao mesmo tempo destino e coincidência” (ibidem).

A ideia de que toda história precise de um final feliz é, portanto, culpa dos romancistas, sobretudo do gênero policial. Doutor H. conta ao escritor toda a história de Matthäi para que este encerre-a:

O senhor vai contar tudo de forma geral, como eu tentei contar, apenas de um jeito melhor, obviamente. Afinal, o senhor é um especialista, e apenas no fim o assassino será de fato revelado, a esperança se concretizará, a fé triunfará para que a história seja ainda aceitável ao mundo cristão (idem, p. 132).

A mistura entre a composição lógica ficcional e os acasos da realidade dispostos em *A promessa* fazem com que outros conceitos também sejam postos em dúvida, tais como loucura e ética. Estes mesmos conceitos também são discutidos na outra obra de Dürrenmatt, *A pane – uma história ainda possível*. A novela é dividida em duas partes: uma série de questionamentos acerca da produção de histórias por escritores e da máquina do entretenimento é posta ao leitor em suas breves páginas iniciais; na segunda parte, é narrada a história de Alfredo Traps, um caixeiro-viajante que sofre de uma pane automobilística e consegue abrigo para a noite na mansão de um excêntrico senhor, o qual logo se descobre tratar-se de um juiz aposentado.

Traps é convidado pelo anfitrião a participar de um jantar com seus convidados, no qual ele e seus convidados realizam um jogo onde cada um passa a noite interpretando suas antigas profissões: “senhor Zorn foi promotor público, e o senhor Kummer, advogado; então nós temos um tribunal” (idem, p. 167). Soma-se ao grupo um sujeito chamado Pilet, que mais tardiamente Traps descobre ter sido carrasco. O visitante aceita seu posto de réu neste tribunal e é indagado sobre sua vida pregressa, sendo manipulado facilmente pela acusação, ainda que Kummer tente intervir em sua defesa. Ao se deixar dominar pelos encadeamentos que a história vai tomando, sua imagem de si próprio também transforma-se.

Dois dos temas levantados por Dürrenmatt nesta obra são novamente os conceitos de acaso e culpa. De um lado, por viver em um mundo de infortúnios, o indivíduo não pode ser acusado como responsável pelas consequências de duas ações; por outro lado, há uma culpa pendente sobre aquele que as inicia porque pode existir uma intenção consciente por trás de tudo: “O réu – continuou [o promotor público] – duvida da própria culpa. Humano. Quem de nós é consciente, sabe de seus crimes e delitos secretos?” (p. 193).

A questão de justiça é abordada na obra em duas frentes: primeiramente, a história de Traps é narrada, analisada e interpretada de várias maneiras; na segunda forma, a própria culpa é removida do acontecimento real e é estetizada como um evento artístico, dotado de consciência no ato de sua construção. É nesta segunda via que a acusação segue, e Traps maravilha-se, pois enquanto seu crime é uma obra de arte, ele é um artista louvado pelos companheiros de mesa, e não apenas um caixeiro-viajante, como comenta o promotor:

Justificado, pois se trata de um perfeito, de um belo assassinato. Aqui o adorável autor do crime poderia ver um cinismo brejeiro, longe de mim isso. Seu ato pode ser chamado de “belo” sob dois aspectos, num sentido filosófico e num técnico-virtuoso: nosso grupo reunido à mesa, prezado Alfredo, abandonou o preconceito de ver no crime algo indecente, terrível, e ver na justiça, por outro lado, algo belo, ainda que esteja mais para terrivelmente belo. Não, na verdade nós reconhecemos até no crime a beleza como a pré-condição que torna a justiça possível (p. 195).

Traps acaba caindo na armadilha do tribunal e não consegue livrar-se sozinho, o que é confirmado pelo fim trágico do jantar. O leitor pode perguntar-se se a pane que o texto traz no título refere-se à pane automobilística ou à pane mental que Traps sofre quando em julgamento. Assim, Friedrich Dürrenmatt joga com a importância e veracidade das inúmeras narrativas possíveis, visto que elas são intercambiáveis, tendo valores e poderes conforme as contamos e, conseqüentemente, de como as interpretamos.

REFERÊNCIA

DÜRRENMATT, Friedrich. *A promessa / A pane*. Traduções de Petê Rissatti e Marcelo Rondinelli. São Paulo: Estação Liberdade, 2018. 224p.