

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

V. 11 n. 1

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Sofia Froehlich Kohl
(Orgs.)

Os sofrimentos do jovem Werther
250 anos de lançamento

Contingentia

Contingentia vol. 11 n. 1

Editores: Gerson Roberto Neumann, UFRGS, Helano Ribeiro, UFPB, Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Editoração Digital-SEER

Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Apoio Editorial

Eduardo Spieler, UFRGS

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFPel
Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP
Cléo V. Altenhofen, UFRGS
Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG
Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS
Gabriel Sanches Teixeira, UFSC
Helmut Galle, USP
Karen Pupp Spinassé, UFRGS
Márcia Ivana Lima e Silva, UFRGS
Paulo Soethe, UFPR
Rosani Úrsula Ketzer Umbach, UFSM
Tito Lívio Cruz Romão, UFC

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

CONTINGENTIA / Instituto de Letras/ Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023. v. 11, n. 1, Jan-Jul (p. 01-101) ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. Gerson Roberto Neumann,
Helano Jader Cavalcante Ribeiro e Sofia Froehlich Kohl.

1. Letras –Periódicos. 2. Literatura. 3. Linguística. 4. Línguas estrangeiras. 5. Tradução. I. Neumann, Gerson Roberto; Ribeiro, Helano Jader Cavalcante; Froehlich Kohl, Sofia.

Contingentia

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Sofia Froehlich Kohl
(Orgs.)

Vol. 11, No. 1, Jan-Jul. 2023 | ISSN 1980-7589

Apresentação

Gerson Roberto Neumann, Helano Jader Cavalcante Ribeiro,
Sofia Froehlich Kohl 5

Artigos

Johann Wolfgang von Goethe e Goethe!: O autor como personagem 7
Helder John

Werther – o suicídio e a eternização do amor 19
Michael Korfmann; Gabriella Bugs Ache

Goethe & Herder: a escrita da *Weltschmerz* no *Tempestade e Ímpeto* 31
Henrique Sagebin Bordini

Artigos de temática livre

Do *Zukunftsroman* a *Perry Rhodan*: O início da ficção científica alemã 46
Valéria Sabrina Pereira

Brinquedos Auráticos: uma leitura benjaminiana 58
Jeferson Roskopf

**YOLOCAUST: a imagem dialética benjaminiana enquanto protesto em
tempos de profunda transitoriedade** 69
Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Roque vs Roque e o direito à vida: reflexões de Hölderlin a Anatol Rosenfeld 90
Cézanne Lélis de Carvalho

Apresentação Número especial

Os sofrimentos do jovem Werther – 250 anos de lançamento

No ano de 2024, que marca os 250 anos da publicação de um dos mais importantes romances da Literatura Alemã, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*), a Revista Contingentia tem o prazer de publicar um número especial dedicado às pesquisas e reflexões sobre a obra. Os artigos, como sempre, vinculados às diversas subáreas dos estudos germanísticos (Literatura, Linguística, Tradução, Ensino), propõem discussões e rediscussões, que evidenciam a atualidade de um romance publicada há dois séculos e meio.

No primeiro texto deste número, "Johann Wolfgang von Goethe e Goethe!: O autor como personagem", Helder John analisa Goethe e seu Werther, apresentando e comparando aspectos de *Os sofrimentos do jovem Werther*, da vida de Johann Wolfgang von Goethe e de Goethe como personagem na produção cinematográfica homônima, que aborda o período em que o escritor trabalhava no romance em questão. John se propõe ainda, em seu texto, a examinar o filme à luz da teoria sobre a adaptação e explorar a transformação do autor Goethe em personagem do filme.

Em "Werther – o suicídio e a eternização do amor", Michael Korfmann e Gabriella Bugs Ache procuram demonstrar como *Os sofrimentos do jovem Werther* aventa a morte, e mais precisamente o suicídio, como uma possibilidade de eternização do amor, que perpassa tanto a esfera individual, quanto a social. No artigo, são abordadas duas questões constitutivas desse romance específico, primeiramente o binômio 'individualidade' e 'sociedade', e, como contraponto, a dinâmica entre consciência e comunicação, com vias a explicitar a perspectiva que permeia a obra, de que o social é uma composição direcionada à desapropriação da individualidade.

No terceiro artigo desse volume, Henrique Sagebin Bordini compara duas obras do período *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto): o *Diário de Minha Viagem no Ano 1769*, de Johann Gottfried Herder, e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, sob referência do fenômeno conhecido por *Weltzschmerz* (Dor do Mundo). Com foco na relação e troca intelectual entre Herder e Goethe, Bordini propõe a comparação de suas obras e biografias a fim de sustentar a tese, de que o fenômeno de fuga dessa época é a manifestação estética de um movimento despontando na sociedade de língua alemã do século XVIII. Com base na análise dos pilares desse movimento, a saber, a formação de um novo público leitor, a relação controversa com a *Aufklärung*, a fuga à Natureza e a valorização e criação de uma relação com o sentimento, o autor conclui que as angústias de Herder e de Goethe refletem tipicamente sua posição social.

O artigo de Valéria Sabrina Pereira, "Do *Zukunftsroman* a *Perry Rhodan*: O início da ficção científica alemã", abre a seção de artigos de temática livre dessa edição, propondo uma discussão acerca das origens da ficção científica alemã. No texto, a autora apresenta o *Zukunftsroman* e discute o caminho percorrido pelo gênero até que esse se transformasse em ficção científica, distanciando-se da produção nacional já existente. Para exemplificar sua análise, a autora se debruça especialmente sobre a revista de ficção científica *Perry Rhodan*, em circulação desde 1961, e que é tratada como uma publicação exemplar do movimento.

Em seu texto, *Brinquedos Auráticos: uma leitura benjaminiana*, Jéferson Rosskopf analisa o brinquedo enquanto um artefato histórico-cultural dentro da ótica do pensamento de Walter Benjamin (1994), na medida em que entende a criança e o brinquedo como parte de sua comunidade e de sua classe. No brinquedo está contido o que Benjamin conceitua como aura, que aponta para a memória e para a experiência de uma comunidade. Rosskopf lança mão ainda dos estudos de Gandhi Piorski (2016), para investigar o entrelaçamento entre passado e presente do brinquedo.

Lóren Cristine Ferreira Cuadros, em *YOLOCAUST: a imagem dialética benjaminiana enquanto protesto em tempos de profunda transitoriedade*, tematiza o polêmico projeto artístico "Yolocaust", de Shahak Shapira (2017), chamando a atenção do grande público para as selfies feitas por turistas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa de Berlim. A autora pontua a desconsideração dos visitantes com relação ao sentido atribuído ao monumento e discute a obra de Shapira à luz dos conceitos benjaminianos de "imagem dialética" e "experiência", apontando como, ao incitar o observador ao pensamento crítico, o projeto ajuda a impedir que a memória da Shoah seja banalizada.

Em *Roque vs Roque e o direito à vida: reflexões de Hölderlin a Anatol Rosenfeld*, Cézarne Lélis de Carvalho analisa a peça *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*, de Dias Gomes, sob a ótica dos conceitos de Cultura Fechada e Cultura Aberta desenvolvidos por LUKÁCS (1999), as acepções sobre o drama de SZONDI (2001) e HÖLDERLIN (2010) relativas à necessidade de conflito e a importância do diálogo no teatro e os estudos de ROSENFELD (1996) e SACRAMENTO (2012) sobre a obra de Dias Gomes, com especial foco na figura do herói. O texto propõe um debate acerca da luta constante entre o personagem Roque Santeiro e a figura da cidade de Asa Branca, que cria imagens antagônicas para um mesmo personagem (Roque Santeiro), entre mito e realidade. Enquanto a morte mítica de Roque Santeiro é o alicerce para a cidade de Asa Branca, o Roque-Real é visto como ameaça para a existência de todos. De figura humana e falível, Roque se transforma em herói, quando se recusa a morrer em favor da cidade de Asa Branca.

Desejamos uma boa leitura!

Os editores.

Gerson Roberto Neumann – UFRGS

Helano Jader Ribeiro – UFPB

Sofia Froehlich Kohl – UPorto

Johann Wolfgang von Goethe e Goethe!: O autor como personagem

Helder John¹

Resumo: Johann Wolfgang von Goethe é considerado um dos maiores representantes da literatura alemã. Uma de suas maiores obras é o romance “Os sofrimentos do jovem Werther”. Representando um recorte da vida do autor alemão, foi produzido o filme “Goethe!”, tendo como plano de fundo o período em que Goethe escreveu o referido romance epistolar. O presente trabalho pretende apresentar o autor Johann Wolfgang von Goethe, o romance “Os sofrimentos do jovem Werther” e o filme “Goethe!”, relacionando as aproximações e as diferenças existentes entre os três. Por fim, pretende ainda analisar a obra cinematográfica em relação à teoria sobre a adaptação e analisar a transformação do autor Goethe em personagem no filme.

Palavras-chave: Johann Wolfgang von Goethe; Os sofrimentos do jovem Werther; Goethe!; adaptação; autor como personagem.

Zusammenfassung: Johann Wolfgang von Goethe wird als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Literatur angesehen. Eines seiner Hauptwerke ist der Roman „Die Leiden des jungen Werthers“. Als Abbild eines Abschnitts im Leben des deutschen Autors wurde der Film „Goethe!“ produziert, der die Zeit beleuchtet, in der Goethe diesen epistolarischen Roman schrieb. Diese Arbeit beabsichtigt, den Autor Johann Wolfgang von Goethe, den Roman „Die Leiden des jungen Werthers“ und den Film „Goethe!“ vorzustellen, indem sie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen dreien in Beziehung setzt. Schließlich soll auch die filmische Arbeit im Hinblick auf die Theorie der Adaption analysiert werden, und die Verwandlung des Autors Goethe in eine Figur im Film untersucht werden.

Schlüsselwörter: Johann Wolfgang von Goethe; Die Leiden des jungen Werthers; Goethe!; Anpassung; Autor als Figur.

Introdução

Johann Wolfgang von Goethe, uma das figuras mais proeminentes da literatura alemã, é amplamente reconhecido como um dos escritores mais influentes do país. Sua obra deixou uma marca indelével na literatura mundial, tendo exercido profunda influência em diversas culturas literárias (APPEL, 2009). Em particular, o romance “Os Sofrimentos do Jovem Werther” foi o marco que projetou Goethe para a fama em toda a Europa, logo após sua publicação em 1774 (GEBAUER, 2007).

A adaptação de obras literárias para o cinema tem sido uma prática comum desde os primórdios da sétima arte. Goethe não foi exceção a essa tendência, com várias

¹ Mestre em Literatura Alemã, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Professor de Língua Alemã em Grundschule Demerthin, Alemanha. helderjohn@hotmail.com.

adaptações de sua obra “Fausto” contabilizadas ao longo do tempo. No entanto, é notável que raras são as adaptações em que o protagonista não seja um personagem goethiano, mas o próprio autor. Um exemplo intrigante dessa abordagem é o filme “Goethe!”.

Neste filme, o período da vida do autor Johann Wolfgang von Goethe na cidade de Wetzlar, Alemanha, e seu encontro com Charlotte Buff são retratados de forma a entrelaçar eventos reais da vida de Goethe com elementos de seu romance “Os Sofrimentos do Jovem Werther”. O filme oferece uma visão única de Goethe enquanto ele está imerso na criação de “Werther”.

O objetivo deste artigo é apresentar Johann Wolfgang von Goethe, estabelecendo conexões entre o autor, sua obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e o filme “Goethe!”. Para atingir esse propósito, será realizado um exame da biografia do autor, uma análise de sua obra e uma avaliação crítica do filme, destacando possíveis semelhanças, contradições e divergências entre os três elementos.

Este artigo está estruturado em quatro seções. Inicialmente, será delineada a figura do autor Johann Wolfgang von Goethe. Em seguida, serão apresentados o romance “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e o filme “Goethe!”. Por fim, uma análise minuciosa será realizada para compreender como o autor Goethe se transforma em personagem no contexto do filme.

O autor Johann Wolfgang von Goethe

Johann Wolfgang von Goethe nasceu em 28 de agosto de 1749 na cidade alemã de Frankfurt am Main. Seu pai, Johann Caspar Goethe, era um homem de posses e notável rigor, enquanto sua mãe, Catharina Elisabeth Goethe, provinha de uma família rica e respeitada na comunidade de Frankfurt. Goethe cresceu ao lado de sua irmã, Cornelia, desfrutando de uma educação ampla e de alta qualidade.

Desde a infância, Goethe esteve imerso no mundo da literatura. Sua mãe costumava ler para ele e sua irmã, enquanto a família tinha o costume de se reunir para leituras em voz alta. Além disso, seu pai possuía uma biblioteca com cerca de dois mil volumes (APPEL, 2009).

Por determinação paterna, Goethe iniciou seus estudos em Direito na cidade de Leipzig em 1765. Em contraste com Frankfurt, Leipzig era uma cidade elegante e multicultural, aberta a influências globais. Para se adaptar à cultura da cidade, Goethe teve que ajustar seu vestuário e maneiras.

Em Leipzig, Goethe não seguiu o curso de estudos conforme o esperado. Em vez disso, ele explorou diversas formas de expressão artística, incluindo poesia, pintura e escultura. Participava ativamente dos teatros locais e desfrutava das noites na companhia de amigos. Foi nesse período que Goethe experimentou sua primeira paixão, o que influenciou seu estilo de escrita (APPEL, 2009).

Por motivos de saúde, Goethe retornou à casa dos pais em 1768 e, em 1770, prosseguiu seus estudos em Straßburg. Nesse período, dedicou-se intensamente à sua formação e teve a oportunidade de conhecer Johann Gottfried Herder, que o apresentou a grandes autores como Homero e Shakespeare. No entanto, sua dissertação final não recebeu o reconhecimento esperado pelos professores da universidade.

Após uma temporada em Frankfurt, durante a qual reencontrou velhos amigos e se dedicou mais intensamente à sua produção artística, Goethe tornou-se aprendiz na Câmara da Corte Imperial em Wetzlar em 1772, novamente por insistência de seu pai. Foi nesse ambiente que Goethe conheceu Charlotte Buff e seu noivo Johann Christian Kestner, além de se reencontrar com seu amigo Karl Wilhelm Jerusalem, a quem conhecera em Leipzig. Em 1773, Goethe deixou Wetzlar e, pouco depois, deu início à redação do romance “Os Sofrimentos do Jovem Werther”.

Em 1775, Goethe estabeleceu residência em Weimar, onde permaneceu até sua morte em 22 de março de 1832. Durante esse período, ele atuou como ministro de estado em Weimar e dedicou-se aos estudos das ciências naturais. Foi nesse momento que realizou sua notável viagem à Itália.

Durante seu tempo em Weimar, Goethe estabeleceu relações com influentes autores, como Georg Hegel, Friedrich Schelling e, particularmente, Friedrich Schiller, que se tornou seu grande amigo. Sua obra mais famosa, “Fausto”, foi escrita durante esse período. Goethe alcançou grande reconhecimento desde o início de sua carreira, especialmente após a publicação de “Os Sofrimentos do Jovem Werther” (APPEL, 2009).

A obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther”

Lançado durante a Feira do Livro de Leipzig em 1774, “Os Sofrimentos do Jovem Werther” é um romance epistolar de Johann Wolfgang von Goethe. Esta obra é reconhecida como um dos mais notáveis representantes do período “Sturm und Drang” no contexto do Romantismo alemão, tornando tanto a obra quanto seu autor amplamente famosos em toda a Europa praticamente da noite para o dia (GEBAUER, 2007).

O romance é composto por uma série de cartas escritas por Werther, um jovem aprendiz de direito, endereçadas a seu amigo Wilhelm. O próprio Wilhelm atua como editor das cartas, organizando-as em duas partes. Por meio dessas correspondências,

Werther compartilha com seu amigo a evolução de seus sentimentos em relação a Charlotte S. (Carlota S.) e, no desfecho do relato, revela seu trágico ato de suicídio.

O editor, ao reunir as cartas enviadas por Werther entre 4 de maio de 1771 e 24 de dezembro de 1772, introduz e conclui o conjunto de correspondências. Ele justifica a ação de compilar as cartas e fornece uma explicação sobre o destino de Werther. Notavelmente, as cartas são todas endereçadas a Wilhelm, com a exceção de uma última carta, que provavelmente consiste apenas de um bilhete dirigido a Charlotte.

Nas primeiras cartas, Werther descreve a seu amigo Wilhelm sua partida da cidade natal, motivada pela necessidade de tratar de questões relacionadas à herança de sua mãe. Ele se estabelece em uma cidade próxima ao vilarejo de Wahlheim, onde se sente profundamente impressionado pela beleza natural da região. Enquanto perambula pelos campos, ele observa e registra a vida dos habitantes locais.

Uma noite, durante um baile campestre, Werther acompanha uma jovem e sua prima Charlotte. Ao passar em frente à casa de Charlotte, ele é informado de que ela já está comprometida. No entanto, esse momento é decisivo, pois é a primeira vez que ele a vê, cercada por seus irmãos mais novos cortando o pão para a refeição. Werther fica profundamente cativado por essa cena e, principalmente, pela beleza de Charlotte. O baile marca um ponto de virada, pois é nessa ocasião que Werther confessa a seu amigo que se apaixonou perdidamente por ela.

Posteriormente, Werther conhece o noivo de Charlotte, Albert, que havia retornado de uma viagem de trabalho. Inicialmente, eles desenvolvem uma amizade, mas o triângulo amoroso platônico já está estabelecido (GEBAUER, 2007).

Após um período fora da cidade, ao seu retorno, Werther descobre que Charlotte e Albert se casaram. No entanto, Werther começa a visitar Charlotte com frequência, revelando cada vez mais seus sentimentos de amor e admiração por ela. Charlotte chega a pedir que ele não a visite quando seu marido não estiver em casa.

Para não prejudicar a honra e o casamento de Charlotte, Werther escreve uma carta a ela expressando sua intenção de não mais importuná-la e decide, em desespero, tirar a própria vida. O editor, então, relata o desfecho trágico de Werther. Sentado à sua escrivaninha, Werther dispara uma arma emprestada por Albert contra sua própria cabeça. Ele foi encontrado gravemente ferido somente no dia seguinte, com a obra “Emilia Galotti” de Lessing a seu lado. No entanto, no meio do dia, Werther sucumbe aos ferimentos do tiro e não é enterrado de acordo com os ritos cristãos, devido ao suicídio.

O filme “Goethe!”

O filme “Goethe!”, dirigido pelo cineasta alemão Philipp Stölzl e lançado em 2010, não aborda a biografia completa de Johann Wolfgang von Goethe. Em vez disso, concentra-se principalmente no verão de 1772, um período marcante em que Goethe se apaixonou por Charlotte Buff e escreveu seu célebre romance epistolar “Os Sofrimentos do Jovem Werther.”

A primeira cena do filme nos leva a acompanhar Goethe durante seu exame final do curso de Direito em Straßburg. Nesse exame, ele obtém um resultado desastroso devido à sua falta de preparação. Frustrado, Goethe deixa uma mensagem desafiadora, “Lecket mich!” (Lambam-me!), na neve do pátio da universidade, dirigida aos seus professores.

Convocado por seu pai a retornar a Frankfurt, Goethe é obrigado a completar seus estudos na Câmara da Corte Imperial, em Wetzlar, onde também é instado a abandonar seu ardente interesse pela literatura. Em Wetzlar, Goethe se dedica ao trabalho relacionado a processos legais, sob a supervisão de Albert Kestner, e logo estabelece uma amizade com seu colega Jerusalem.

Em cenas subsequentes, Jerusalem e Goethe participam de um baile, onde Goethe tem seu primeiro encontro com Charlotte Buff (Lotte). Nesse instante, Goethe se apaixona perdidamente por Lotte. Um segundo encontro ocorre após a missa, na qual Lotte faz parte do coral. Durante esse encontro, ambos se apresentam e Lotte revela que reside em Wahlheim.

Juntamente com seu amigo Jerusalem, Goethe decide visitar Wahlheim e a casa de Lotte. Chegando lá, encontram Lotte cuidando de seus irmãos. Enquanto observa a cena, Goethe fica impressionado ao ver Lotte cortando pão rodeada pelos pequenos. Passam o dia juntos na casa de Lotte.

Após alguns dias e com a troca de cartas, Goethe e Lotte planejam um encontro, mas, sem coordenar bem os planos, acabam não se encontrando. Eventualmente, se reúnem no campo enquanto retornam para suas casas. Nesse encontro, uma tempestade os surpreende, levando-os a buscar abrigo em uma ruína nas proximidades. É nesse ambiente que ocorre o primeiro beijo e a cena de amor entre Goethe e Lotte.

No dia seguinte, Lotte adoece e é cuidada por um médico recomendado por Kestner. Kestner e o pai de Lotte discutem a possibilidade de Kestner se casar com a filha. Goethe e Kestner, cada vez mais amigos, veem seu trabalho reconhecido na Câmara da Corte Imperial. Kestner compartilha com Goethe seus planos de pedir a mão de Lotte em casamento e Goethe o auxilia na elaboração da proposta.

O pedido de noivado acontece alguns dias depois, e Lotte aceita, uma vez que esse casamento a permitirá ajudar financeiramente seu pai viúvo a cuidar de seus irmãos. Durante a festa de noivado, Goethe, sem saber do acontecimento, leva um teatro de papel que confeccionou como presente para Lotte. No entanto, ao chegar à casa de Lotte, ele se depara com Kestner e compreende a situação. Lotte revela a Kestner que já conhecia Goethe antes do noivado e que nunca mais se encontraria com ele.

Jerusalem, o amigo de Goethe, também se apaixona por uma mulher casada. Desiludido, uma vez que sua amada não deixa o marido por ele, Jerusalem comete suicídio atirando contra a própria cabeça no quarto que dividia com Goethe.

12

Profundamente abalado pela perda de sua amada e de seu amigo, Goethe se sente desesperado, chegando a contemplar o suicídio. No entanto, ele não segue adiante com esse plano. Em seguida, Kestner o desafia para um duelo, o que era proibido na época. Goethe tem o direito de atirar primeiro, mas erra seu alvo. Devido ao desacato, Goethe é preso, acusado de iniciar o duelo.

Na prisão, Goethe compõe seu romance epistolar intitulado “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e encaminha o manuscrito a Lotte. Lotte solicita permissão ao seu futuro marido, Kestner, para visitar Goethe na prisão, assegurando que essa seria a última vez que se encontrariam. Ela expressa a Goethe seu amor por Kestner e sua intenção de se casar com ele. Depois da partida de Lotte, Goethe chega a carregar um revólver com a intenção de tirar sua própria vida, mas reconsidera.

Lotte, por sua vez, contrai matrimônio, e Goethe é libertado, sendo recebido por seu pai e levado de volta a Frankfurt. Ao chegar em Frankfurt, Goethe nota uma aglomeração de pessoas em frente a uma livraria. Ele se aproxima para averiguar a situação e descobre que todos aguardam ansiosamente novas cópias de um romance: “Os Sofrimentos do Jovem Werther”.

Lotte havia enviado o manuscrito a uma editora em Leipzig, o que resultou em Goethe se tornando um escritor amplamente reconhecido naquele momento. Seu pai, orgulhoso, também aceita o talento literário de seu filho.

O autor, a obra e o filme

Johann Wolfgang von Goethe é amplamente reconhecido como um dos preeminentes poetas e escritores da literatura alemã. Apesar dos inúmeros registros históricos e de sua vasta produção literária, sua vida, desde o nascimento até a morte, permanece em grande parte envolta em mistério. O filme “Goethe!” não se propõe a

apresentar uma representação minuciosa de toda a vida de Goethe, mas sim a explorar de forma criativa um período específico de sua trajetória.

Em relação à obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, embora o autor não tenha deixado registros explícitos, Gebauer (2007) observa indícios de elementos autobiográficos, como o amor platônico de Goethe por Charlotte Buff, que estava noiva de Johann Christiann Kestner. Além disso, a tragédia do suicídio, que não ocorreu com Goethe, mas sim com seu amigo Karl Wilhelm Jerusalem, também apaixonado por uma mulher casada, sugere paralelos intrigantes.

Outro aspecto interessante é a presença de elementos geográficos na narrativa. Embora a cidade de Wetzlar não seja explicitamente mencionada na obra, é possível identificar na narrativa locais reconhecíveis na cidade, como a fonte de água descrita nas cartas de 12 e 15 de maio de 1771 (LE BLANC, 1999). Wahlheim, apesar de ser uma localidade fictícia, parece estar relacionada à localidade real de Garbenheim, em Wetzlar (LE BLANC, 1999).

Assim, ao traçar paralelos entre a vida de Johann Wolfgang von Goethe, sua obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e o filme “Goethe!”, podemos identificar tanto semelhanças como diferenças significativas. Além disso, é possível analisar como certas características do personagem Werther podem ter influenciado a representação do personagem Johann Wolfgang von Goethe no filme. Esse entrelaçamento entre a vida do autor, sua obra e sua adaptação cinematográfica oferece uma perspectiva rica para explorar a complexa relação entre a realidade e a ficção.

Johan Wolfgang von Goethe	Werther	Goethe!
Nomes: Charlotte Buff, Johann Christiann Kestner e Karl Wilhelm Jerusalem.	Nomes: Charlotte S. e Albert. Jerusalem não é citado.	Nomes: Charlotte Buff, Albert Kestner e Jerusalem.
Goethe é apaixonado por Charlotte Buff, noiva de Kestner.	Werther é apaixonado por Charlotte S., noiva de Albert.	Goethe é apaixonado por Charlotte Buff, noiva de Albert Kestner.
O amor por Charlotte era puramente platônico (LE BLANC, 1999).	Não há registro de reciprocidade por Charlotte S.	Charlotte responde ao amor de Goethe.
Roupa: Em Wetzlar, Jerusalem vestia casaca azul e calça e colete	Roupa: Werther veste casaca azul, calça e colete	Roupa: Goethe veste casaca azul (emprestada

amarelos (LE BLANC, 1999).	amarelos (carta de 6 de setembro).	de Jerusalem) e calça e colete amarelos.
Casa de Charlotte está situada no centro da cidade de Wetzlar (LE BLANC, 1999).	Casa de Charlotte é a casa de caças do príncipe e se localiza em Wahlheim.	Casa de Charlotte está localizada em Wahlheim.
“Emilia Galotti” de Lessing é uma obra contemporânea de Goethe. É conhecido o contato entre Goethe e Lessing. O enredo de “Emília Galotti” dialoga com a obra “Os sofrimentos do jovem Werther”.	Werther é encontrado quase sem vida ao lado de um exemplar do livro “Emilia Galotti” aberto sobre a escrivaninha.	Charlotte e Goethe são conhecedores e leitores de “Emilia Galotti”.
A relação entre Goethe e Kestner era próxima.	A relação entre Werther e Albert não era próxima.	Inicialmente, a relação entre Goethe e Kestner era muito próxima.
Charlotte era magra, tinha cabelos loiros e olhos azuis (LE BLANC, 1999).	Charlotte tinha olhos negros. (carta de 8 de julho)	Charlotte tinha cabelos loiros escuros e olhos azuis.
Goethe nasceu em 28 de agosto.	Werther nasceu em 28 de agosto.	Goethe nasceu em 28 de agosto.

A seguir, são apresentadas algumas relações específicas entre o personagem Werther e o personagem Goethe. O autor Johann Wolfgang von Goethe não é citado por não haver registros destas informações.

Werther	Goethe!
Werther conhece Charlotte primeiro em sua casa (a famosa cena de cortar o pão), antes de ir ao baile.	Goethe conhece Charlotte em um baile no campo e apenas dança com ela. A cena de cortar o pão acontece posteriormente.
Chuva como incitadora do amor de Werther por Charlotte	Chuva como incitadora do amor entre Goethe e Charlotte.
O enredo é carregado de características do período romântico alemão “Sturm und Drang”.	O enredo é carregado de características do período romântico alemão “Sturm und Drang”.

Na sequência, é feita uma comparação entre o autor Goethe e o personagem Goethe. O personagem Werther não é citado, pois, na obra, não há referências às informações apresentadas.

Johan Wolfgang von Goethe	Goethe!
Goethe foi estudante de direito em Straßburg e, a pedido do pai, foi ser aprendiz em Wetzlar	Goethe é estudante de direito em Straßburg que, por falta de dedicação, a pedido do pai, foi ser aprendiz em Wetzlar
Conheceu Jerusalem em Leipzig.	Conheceu Jerusalem em Wetzlar.
Em seu drama “Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand”, Goethe cita: “er sollte mich hinten lecken” (APPEL, 2009).	Ao ser reprovado em um exame na Universidade, Goethe escreve no pátio coberto de neve “Lecket mich!” para seus professores.
Goethe passou na prova final, todavia não recebeu o título de doutor, mas apenas a licença para exercer advocacia.	Goethe não passou na prova final.
Era conhecido o desejo de Goethe de que Kestner morresse, mas nunca ocorreu um duelo.	Goethe e Kestner duelaram.
Goethe não foi preso em Wetzlar.	Goethe foi preso após o duelo.
Goethe escreveu Werther após deixar Wetzlar.	Goethe escreve Werther enquanto estava em Wetzlar na prisão.

O filme “Goethe!” apresenta uma série de elementos intertextuais que enriquecem sua narrativa. Logo no início do filme, como mencionado anteriormente, Goethe escreve a frase “Lecket mich!” no chão coberto de neve, fazendo alusão a uma passagem de seu próprio drama, “Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand”, na qual ele menciona: “Er sollte mich hinten lecken”. Além disso, o filme faz outra referência a uma obra de Goethe por meio da apresentação de um teatro de bonecos que encena uma história semelhante à de “Fausto”, escrita posteriormente pelo autor em 1797.

Durante uma cena do filme, enquanto visita a casa de Charlotte, Goethe toca e canta ao piano o cânone “Bona nox”, uma composição de Wolfgang Amadeus Mozart que foi criada apenas 16 anos após o período retratado na trama. No romance “Os

Sofrimentos do Jovem Werther”, além da referência a “Emília Galotti” de Lessing, há também menções a uma obra chamada “Ossian”, que, embora aparentemente faça parte da mitologia celta, foi na verdade escrita por James Macpherson.

Vale destacar que a obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” já foi adaptada para o cinema em duas ocasiões: em 1976 e 1982. Além das adaptações cinematográficas, a história também serviu de inspiração para diversas produções teatrais e óperas. Além disso, o personagem Werther influenciou a criação de personagens em outros romances. Interessantemente, o próprio autor, Johann Wolfgang von Goethe, foi retratado como personagem em um filme lançado em 1999.

O autor como personagem

Ao analisar a vida de Goethe, sua obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e o filme “Goethe!”, tornam-se evidentes diversas semelhanças e algumas diferenças. Normalmente, espera-se que um filme biográfico seja o mais fiel possível aos fatos históricos da vida de uma pessoa. No entanto, o diretor Philipp Stölzl opta por uma abordagem diferente, concentrando-se em um período específico da vida de Goethe e utilizando sua própria obra para contar a história do autor.

No decorrer do filme, as referências históricas são claramente perceptíveis, desde a indicação do ano e da localização no início da narrativa até a representação precisa dos espaços, incluindo as cidades de Straßburg, Frankfurt e Wetzlar, bem como a recriação das vestimentas da época. Como Hutcheon (2013, p. 170) observa, o público de cinema espera uma ambientação realista, com filmagens em locações autênticas e personagens interagindo em espaços reais.

Além dos elementos históricos, destacam-se as conexões entre o personagem Goethe e o autor Johann Wolfgang von Goethe, como sua trajetória acadêmica, seu relacionamento com o pai, sua mudança para Wetzlar e sua paixão por Charlotte.

Outro aspecto relevante da análise é a presença de intertextualidade, tanto entre a vida e a obra de Goethe quanto em relação a outras obras e autores. Como mencionado anteriormente, o filme faz alusão à obra “Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand” com a famosa passagem escrita por Goethe. Além disso, há uma encenação de uma peça baseada em “Fausto”, que o autor viria a escrever posteriormente. No que diz respeito a outros autores, tanto o filme quanto o livro fazem referência à obra “Emilia Galotti”, de Lessing, e à canção “Bona Nox”, composta por Mozart. Essas referências contribuem para dar ao espectador uma sensação de autenticidade histórica e veracidade na narrativa do filme.

Conforme observado por Hutcheon (2013, p. 158), “a criação e a recepção das adaptações estão inevitavelmente interligadas”. Isso significa que ao elaborar o roteiro, o diretor e os roteiristas já estão considerando a reação do público, pois “a possível resposta do público-alvo a uma história será sempre uma preocupação do(s) adaptador(es)” (HUTCHEON, 2013, p. 158).

Portanto, o diretor Philipp Stölzl optou por não representar fielmente o autor Johann Wolfgang von Goethe de acordo com os registros históricos, atribuindo ao jovem Goethe algumas características do personagem Werther. Essa decisão resultou na representação do autor como um personagem.

Essa escolha do diretor desmistifica, de certa forma, o autor Goethe, retirando-o do pedestal de um grande e intocável escritor e aproximando-o do público espectador. Além da escolha do diretor, a seleção do ator principal, Alexander Fehling, também contribuiu para aproximar o autor Goethe do público, devido à sua beleza e expressão.

O filme pode ser apreciado em três níveis diferentes. No primeiro nível, oferece uma narrativa envolvente que prende a atenção do espectador, com uma história de amor idealizado entre dois jovens, mesmo sem a necessidade de conhecimento prévio sobre a biografia de Goethe e sua obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther”. No segundo nível, espectadores familiarizados com Goethe e sua obra podem identificar as intertextualidades presentes no filme. No terceiro nível, aqueles com amplo conhecimento sobre a vida e obra de Goethe, incluindo o contexto histórico e geográfico, podem relacionar várias referências históricas e espaciais, bem como diálogos entre o filme, a obra de Goethe e outras obras, como a de Lessing (Emilia Galotti), por exemplo.

No entanto, como observa Hutcheon (2013, p. 45), “para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação, como tal, é inevitavelmente um tipo de intertextualidade, se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado.” Caso contrário, ele permanecerá no primeiro nível de apreciação. Assim, como mencionado anteriormente, o filme pode ser compreendido e apreciado sem conhecimento prévio sobre a vida de Goethe e sua obra.

A qualidade do enredo do filme não deve ser julgada com base em sua fidelidade aos fatos, mas sim na forma como a história é narrada, ou seja, na maneira como o diretor e os roteiristas combinaram elementos biográficos, elementos da obra de Goethe e elementos fictícios. Como define Hutcheon (2013, p. 11), uma adaptação é:

“Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;

Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;

Um envolvimento extensivo com a obra adaptada por meio de intertextualidade.”

Essas três características podem ser claramente identificadas na abordagem do diretor Stölzl. Logo no início do filme, ele estabelece de forma inequívoca o período que

está explorando, e todos os indícios apresentados nos conduzem à obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e à vida do autor alemão Goethe. Além disso, ao não se ater rigidamente à biografia do autor nem à reprodução literal de seu romance epistolar, o diretor realiza um ato criativo e interpretativo ao apropriar-se da história e resgatá-la. Ao assistir ao filme, o espectador é incentivado a evocar outros textos e referências, envolvendo-se assim em uma intertextualidade com a obra adaptada.

Hutcheon (2013, p. 41) aponta que existem adaptações de eventos históricos ou da vida real de indivíduos para uma forma ficcional e reimaginada. O texto adaptado pode ter origem em um relato histórico autêntico ou em fontes mais abstratas. No entanto, o diretor Stölzl vai além. Além de adaptar um evento histórico específico, como a vida de Goethe enquanto escrevia “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, ele também adapta a própria obra desse autor, transformando-o em um personagem dentro dessa adaptação.

Considerações finais

O artigo apresentado não esgotou todas as possibilidades de análise e comparação entre o autor Johann Wolfgang von Goethe, sua obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e o filme “Goethe!”. Pelo contrário, ainda há muitas análises e abordagens a serem exploradas.

A partir da análise realizada anteriormente, podemos destacar que o filme “Goethe!” é, de fato, uma adaptação da obra “Os Sofrimentos do Jovem Werther” e da própria vida do autor Johann Wolfgang von Goethe. Por meio das escolhas do diretor Stölzl, Goethe se torna uma personagem no filme “Goethe!”, mesclando características de sua biografia, traços do personagem Werther e algumas criações próprias do diretor e dos roteiristas.

Uma questão que frequentemente surge é se o espectador é capaz de identificar o filme “Goethe!” como uma adaptação. Conforme aponta Hutcheon (2013, p. 166), “se não sabemos que o nosso objeto é, de fato, uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que está sendo adaptada, simplesmente experimentamos a adaptação como experimentaríamos qualquer outra obra.” No entanto, “para experimentar uma adaptação como tal, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Essa distinção diz respeito aos diferentes níveis em que a adaptação pode ser apreciada: primeiro nível - ausência de conhecimento sobre a obra e/ou a vida de Johann Wolfgang von Goethe; segundo nível - conhecimento básico sobre a vida e a obra do autor; terceiro nível - conhecimento aprofundado sobre a vida e a obra do autor, bem como o contexto histórico e geográfico.

O trabalho de Stölzl em “Goethe!” pode ser considerado de alta qualidade, resultando em uma adaptação bem-sucedida e na representação eficaz de Goethe como personagem. Desde o início, o filme consegue agradar a audiências com diferentes níveis de conhecimento prévio e desmistifica o autor Goethe, aproximando-o do público como uma personagem.

Conforme observado por Benjamin (apud HUTCHEON, 2013, p. 22), “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias.” Stölzl demonstrou competência e sucesso em seu trabalho, pois conseguiu recontar uma história que incorpora elementos biográficos, literários e fictícios em um único produto, mantendo a qualidade intrínseca ao trabalho de Johann Wolfgang von Goethe.

19

Referências

APPEL, Sabine. *Johann Wolfgang von Goethe. Ein Porträt*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2009.

GEBAUER, Fabian. *Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Werther – ein gescheitertes Genie?* Köln: Grin, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers*. Stuttgart: Reclam, 2008.

_____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GOETHE! Direção de Philipp Stölzl. Alemanha: Warner Bros. Pictures, 2010. 1 DVD (100 min).

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LE BLANC, Thomas. *Wo Johann Wolfgang eins im Grase lag*. Lahnau-Atzbach: Lahnau-Druck, 1999.

Werther – o suicídio e a eternização do amor

Michael Korfmann¹
Gabriella Bugs Ache²

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar como o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, representa a ideia da morte – neste caso o suicídio – como saída de uma convicção orientada entre individual e social em direção a eternização do amor. Para tanto, serão abordadas duas diferenciações constitutivas do romance – a primeira entre individualidade e sociedade e a segunda, como contraponto, entre consciência e comunicação. A partir disso, será demonstrado de que maneira a perspectiva da obra retrata o social como composto por papéis sociais, comunicações, imposições de discursos e instituições que ditam suas regras aos indivíduos, além de como o envolvimento na comunicação social codificada revela-se como desapropriação da individualidade. E isto, por sua vez, evidencia como o discurso através do qual se pretende abandonar a sociedade é um acontecimento social, afinal só existe comunicação enquanto se está inserido nela.

Palavras-chave: Goethe; Werther; individualidade; sociedade; suicídio.

Zusammenfassung: Ziel dieses Beitrags ist es zu demonstrieren, wie Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* die Idee des Todes – in diesem Fall des Selbstmordes als Verewigung der Liebe – als Ausweg aus einer zwischen Individuum und Gesellschaft orientierten Überzeugung darstellt. Zu diesem Zweck werden zwei konstitutive Unterscheidungen des Romans analysiert – die erste zwischen Individualität und Gesellschaft und die zweite, als Kontrapunkt, zwischen Bewusstsein und Kommunikation. Dabei soll gezeigt werden, wie die Perspektive des Romans das Soziale als aus sozialen Rollen, Kommunikationen, aufgezwungenen Diskursen und Institutionen zusammengesetzt darstellt, die den Individuen ihre Regeln diktieren, und wie sich die Einbindung in kodifizierte soziale Kommunikation als Enteignung von Individualität erweist. Und dies wiederum macht sichtbar, wie der Diskurs, durch den man die Gesellschaft verlassen will, ein soziales Ereignis ist, denn die Kommunikation existiert nur, solange man in sie eingebunden ist.

Schlüsselwörter: Goethe; Werther; Individualität; Gesellschaft; Selbstmord.

Os sofrimentos do jovem Werther ou, na versão de Portugal, *As paixões do jovem Werther*, escrito em 1774, foi o maior sucesso da carreira literária de Goethe e o tornou um autor de reputação europeia. Ele mesmo constata, nas suas memórias, que o efeito deste pequeno livro foi enorme (1975a, p. 589). Os detalhes bem documentados do efeito desse romance sobre o público contemporâneo permitem analisar mais precisamente a diferenciação da literatura como sistema autorreferencial, desvendando o processo que

¹ Professor titular do Departamento de Línguas Modernas da UFRGS. E-mail: michael.korfmann@ufrgs.br.

² Graduada do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS, habilitação Tradutor Português-Alemão. E-mail: gabibugsache@gmail.com.

a tornou moderna. O conceito de diferenciação implica uma fase anterior em que havia um grau menor de diferenciações ou, dito de uma maneira positiva, um grau maior de integração. Na recepção do Werther mostra-se a não-simultaneidade do simultâneo. A modernidade do romance encontrou uma posição receptiva em grande parte pré-moderna, que se sentiu provocada pela utilização de um tabu, o suicídio, para efeitos literários. Vemos essa morte não como final lamentável de uma existência fracassada, como costuma ser concebida por grande parte da crítica literária alemã³, que descreve Werther como paciente a ser "terapeutizado", mas como ato voluntário num momento de prazer mais intenso. Não era a intenção de Goethe moralizar sobre fraquezas do "eu", desvios existenciais ou desenvolver um estudo didático de um indivíduo perturbado. Com relação à reação do público, que oscilava entre fascínio, indignação e tentativas de proibição, Goethe reclamava do *velho preconceito de que um livro impresso [...] deveria ter um objetivo didático* (1975a, p. 590). Seu texto, moralmente indiferente e apenas interessado na apresentação literária do desejo da morte no contexto de um amor extasiado, tratando, portanto, de uma individualidade excêntrica e não integrada às normas vigentes, enfrentou um comportamento de leitura ainda não acostumado com a diferenciação das comunicações. Para muitos contemporâneos de Goethe, especificamente para a crítica institucionalizada ou representativa, era impossível combinar, paralelamente, uma provocação moral, religiosa ou política com uma fascinação literária ou, na terminologia da teoria dos sistemas, codificar a comunicação literária dentro de sua devida área e renunciar a outros códigos como inadequados. A encenação de uma morte por causa de um amor de realização momentânea, moral ou religiosamente indiferente, mas de efeito literário convincente, ou seja, a exclusão ou neutralização de valores vigentes sobrecarrega parte do público acostumado a comunicar-se sob outras condições, pois no sistema pré-moderno não havia uma diferenciação clara entre as áreas do bem, verdadeiro, útil e belo e seus oponentes, o mal, falso, prejudicial e feio. Nessa fase, a avaliação de um poema como belo implicava também a sua avaliação como verdadeiro, útil e bom e vice-versa.

Os acessos não-literários, via posições diversas, convergem em um ponto crucial, a questão sobre a razão do suicídio de Werther. Já no ano da publicação do romance, Lessing ironiza a desproporção entre o motivo banal de um amor não correspondido e a consequência exagerada. Para ele, nenhum grego teria cometido suicídio por causa de Lotte. Somente a espiritualização do amor na religião cristã, a transformação de uma necessidade física em uma perfeição espiritual poderia ter causado tal efeito. Hegel via

³ Representativo: SCHMIED, H. Woran scheitert Werther? in: *Poetica* 11, 1979.

a morte de Werther como resultado de sua incapacidade de superar a teimosia de seu amor infeliz (1970a, p. 313). Freud analisava a obra sob o aspecto biográfico: *Goethe estava brincando com a idéia de se matar [...] Por meio dessa fantasia (o romance), protegeu-se das conseqüências de sua experiência* (1976, p. 353) e Friedrich Nicolai propõe na sua paródia, *As alegrias do jovem Werther*, de 1775, a solução do “problema”, através da união entre Lotte e Werther com a aprovação de Albert. O desejo da morte e com isso a recusa de Werther em aceitar a ordem estabelecida também foi vista como perigo para a estabilidade social, o que levou, por exemplo, Johann Melchior Goeze a exigir a proibição da obra: *Publicações do tipo “Os sofrimentos do jovem Werther” podem tornar-se mães de Clements, Ravailacs e d’Amiens* (apud JÄGER, 1984, p. 133).

A recepção do Werther pode ser lida como tentativa de compreender a frase *Quero morrer* e codificá-la através de uma hermenêutica de sintoma, atribuindo ao desejo da morte a forma simbólica de uma doença, tornando Werther um paciente e a crítica literária um terapeuta esforçado para compreender seus motivos. Não pretendemos dar continuidade a essa linha, mas, a partir da concepção da teoria dos sistemas, analisar o romance de Goethe como forma literária, ou seja, lê-lo seguindo o traço de sua diferenciação constitutiva para o sentido. Do nosso ponto de vista, o romance diferencia, de uma maneira marcante para sua época, consciência de comunicação, mas, devido a seu compromisso com a subjetividade excepcional, o gênio, transporta-o para o conflito entre individualidade e sociedade.

É incontestável a obsessão de Werther com a ideia de que apenas a morte pode liberá-lo da infelicidade de um amor sem perspectiva, de uma existência que impõe ao seu desejo a tortura da renúncia. *Não vejo outro fim para essa miséria que o túmulo* (GOETHE, 1998, p.70) ele escreve já em 30 de agosto de 1771 a Wilhelm, o destinatário de suas cartas monológicas, num lamento a se repetir futuramente com frequência. Werther experimenta o *não* de Lotte como força do social, pois ela, autodesignando-se como propriedade de Albert, necessariamente precisa desligar-se, por causa da sua identidade social, como noiva ou esposa. O fato de que Lotte afirma essa codificação social causa o sofrimento de Werther. Uma amizade de almas afinadas (*Seelenfreundschaft*) poderia lhes possibilitar e oferecer um espaço social aceitável de sensibilidade elevada, mas Werther, ao desejar o proibido, o corpo de Lotte, insurge-se contra a lei, aqui representada por Albert.

Essa noite! Tremo de dizê-lo, eu a tive apertada nos meus braços, apertada contra o coração, e cobria de beijos apaixonados os seus lábios que murmuravam palavras de amor, e os meus olhos nadavam na volúpia dos seus olhos! Meu Deus! Serei culpado porque ainda agora

sinto um imenso prazer evocando aqueles momentos deliciosos? (GOETHE, 1998, p. 116).

Já no início de sua relação, quando Werther encontra Lotte num baile, o texto mostra claramente que a lei, o nome Albert, põe fim ao desejo do protagonista. Os dois dançam uma valsa turbilhante, experimentada por Werther com êxtase, como transgressão da ordem do social e vivência de uma intimidade erótica, abruptamente interrompida pelo mencionar do nome do noivo:

Quando atravessávamos, dançando, as filas, e só Deus sabe com que delícia me enlevava em os seus braços e olhos, que expressavam o prazer mais sincero e puro, passamos por uma senhora cuja amável sombra, em rosto já distante do verdor da juventude, me atraía a atenção. Sorrindo para Carlota, ao cruzar conosco, com o dedo ameaçador, por duas vezes, significativamente, pronunciou o nome Alberto. [...] Perdi o tino, comecei a enganar-me, entrei por equívoco no meio do par por onde não devia passar, lançando a confusão em derredor (GOETHE, 1998, p.60).

O nome Alberto submete Werther às regras da lei, sua harmonia se apaga e o torna deslocado. *Albert chegou e eu partirei*, ele escreve no dia 30 de julho. Com sua partida, para a morte, retira-se da vida estruturada pela força da lei social e recusa-se a vivê-la, pois para ele não vale a pena ser vivida. Lotte se submete a ela, o que a torna, por momentos, desprezível para o Werther:

Tenha um momento de serenidade, Werther. Não sente que está procurando iludir-se, e que voluntariamente caminha para a própria ruína? Por que me há de amar a mim, eu já pertença ao outro? Será justamente por isto? Temo, sim, temo que a impossibilidade de me possuir é o que lhe ateia esse desejo avassalador". Werther, ouvindo essas palavras, retirou as mãos dentre as dela, e a fitou com olhar imóvel e irritado. "Isso é solerte!" exclamou. "Muito solerte! Talvez tenha sido Alberto quem fez essa observação. E como ela é política!" (GOETHE, 1998, p. 118).

É o social que fala no discurso de Lotte e do qual Werther se retira. O desejo da morte como negação do social não se restringe a ser apenas uma fuga, mas abre simultaneamente a visão de uma identificação com o outro do social, a natureza elementar. Numa cena muito citada, Werther experimenta a dissolução do eu nas forças elementares como momentos de prazer. *E ali fiquei, com os braços abertos para o abismo, respirando o ar que me subia dele, embalando-me no gozo da ação de arremessar ali todas as minhas dores, todos os meus tormentos, e lá rugir como as ondas furiosas* (GOETHE, 1998, p. 116). Aqui, a natureza faz frente a Werther numa maneira de existência chamada

pela estética do século XVIII de sublime. Para Kant, o sujeito experimenta, frente às forças naturais ameaçadoras, a superioridade de sua autonomia moral resistindo a toda natureza, mas sob a condição de que o sujeito não corra perigo real, podendo ver a força da natureza como espetáculo e assim viver o momento da auto-afirmação sublime. Werther subverte essa posição estética, pois a visão de uma dissolução nas forças elementares da natureza impossibilita qualquer autonomia moralmente qualificável do sujeito. *Destruir a moralidade dentro de si mesmo na sua pessoa significa eliminar a própria moralidade [...] no mundo que é, entretanto, finalidade em si mesmo* (KANT, 1968, p. 555). A identificação de Werther com o jovem agricultor que se torna assassino por motivos passionais e com aquele escrivo que, por causa do amor, desloca a ordem do discurso e se torna insano, revela-o como negador da lei da vida e da norma do discurso, cuja racionalidade social não lhe atinge. Os argumentos da ordem e de seus agentes permanecem-lhe incompreensíveis:

Depois, dominando-se, dirigiu-se ao magistrado, e efusivamente lhe expôs a sua opinião sobre o trágico acontecimento. Esse, de vez em quando, sacudia a cabeça negativamente, enquanto Werther fazia a defesa do criminoso com todo ardor, toda paixão, toda sinceridade que um homem pode pôr na homilética com que pretendia defender outro homem. Sem se mostrar comovido, ao contrário, insurgindo-se contra tal modo de sentir, o bailio procurou confutar-lhe as idéias, e até o censurou por pretender desculpar um sicário. Mostrou-lhe que, partindo de tais pontos de vista, as leis seriam como írritas, a segurança do Estado periclitaria (GOETHE, 1998, p. 114).

24

Com a frase *Bem o vejo, nada nos poderá salvar!*, Werther resume a lição da lei. Se seu suicídio fosse unicamente a libertação da lei e o “não” de Lotte representasse exemplarmente o discurso dessa lei, poder-se-ia concordar com as opiniões convencionais a respeito do motivo do suicídio. Mas, ao preparar friamente sua morte, *sem exaltação romântica* (GOETHE, 1998, p. 119), surgem outros motivos. No dia 20 de dezembro, Lotte visita-o pela penúltima vez e lhe exige um comportamento mais prudente e sensato.

Procure dominar-se. [...] Seja um verdadeiro homem! Afaste essa triste afeição a uma criatura que nada pode fazer pelo senhor a não ser lastimá-lo. [...] Procure, investigue com verdadeiro interesse, e encontre um objeto digno de seu amor. Depois volte, e todos reunidos nos saborearemos das delícias de uma amizade verdadeira (GOETHE, 1996, p. 118). Werther, ao reconhecer aqui a voz de Albert, despreza Lotte por causa de seu discurso emprestado e parte cheio de azedume e despeito (GOETHE, 1998, p. 119).

Na manhã seguinte, começa a escrever sua carta de despedida, porém utilizando-se de um discurso mascarado. *Querida, quando leres essa carta a sepultura há*

de cobrir os despojos do inquieto desventurado que, nos derradeiros instantes de sua vida, não conhece nenhum prazer maior do que falar contigo (GOETHE, 1998, p. 119). Aqui, Werther não fala de libertação mas, ao contrário, mascara sua decisão frente a Lotte, à voz de Albert, com sentido social. Declara-se renunciador e decora sua morte com as insígnias de um sacrifício heróico para que Lotte e Alberto pudessem viver. Não é por desespero, senão pela íntima convicção de que para mim tudo está acabado que determinei sacrificar-me por ti. [...] É necessário que um dos três saia da vida e prefiro que esse seja eu (GOETHE, 1998, p. 119). Werther encena sua morte na máscara do herói trágico, reconhecendo e afirmando a ordem. Ele simula o discurso que situa sua renúncia radical no social, no lugar de Lotte, oferecendo-lhe, assim, uma construção de sentido de caráter sentimental, que ela possa entender e aceitar: um gesto de reconciliação que confirma a legitimidade da lei social e garante uma lembrança positiva na memória de Lotte. Mas esse discurso é nada mais do que um acontecimento retórico. Seu objetivo, formulado de maneira explícita anteriormente, continua o mesmo: *Ah! Esse vácuo! Esse vácuo terrível que sinto no meu peito. Às vezes digo de mim: se ao menos uma vez me fosse dado apertá-la contra o peito, esse vácuo todo inteiro seria preenchido* (GOETHE, 1998, p. 104). Esse momento de uma felicidade e de um prazer extático se realiza, finalmente, na noite do 22 de dezembro. Lotte se desfaz, por um instante, das suas obrigações e permite a Werther o êxtase ilimitado de uma intimidade momentânea, direta e sem interferência do discurso social anterior. Werther cita-lhe trechos da sua tradução do *Ossian* e essa poesia de anseios cheios de morte sob um céu vazio, sem Deus. A poesia desloca ambos para fora de qualquer controle social, dando lugar a um erotismo de morte no qual os dois corpos se acham por um curto momento. *O mundo se esvaecia aos olhos de ambos* (GOETHE, 1998, p. 128). Lotte logo se retira desse campo, *palpitante de cólera e de amor* (GOETHE, 1998, p. 129), mas, para Werther, tudo muda com esse acontecimento. Desaparecem a retórica do sacrifício, a simulação do declínio trágico, a linguagem sentimental e até o motivo da libertação. Em vez disso, um tom eufórico e jubilado caracteriza as últimas frases de sua carta de despedida do dia 23 de dezembro.

[...] nem a eternidade poderá diluir a vida que em teus lábios sorvi ontem e sinto palpitando em mim! Ela me ama! Esse braço a enlaçou, esses lábios palpitarão, comprimindo os seus lábios, e essa boca balbuciou frases de amor dentro de sua boca. Ela é minha! Tu és minha! Sim, Carlotta, e para sempre! (GOETHE, 1998, p. 130).

Werther experimenta esse momento de intimidade física sob a influência da leitura de *Ossian*, como preenchimento da lacuna sentida anteriormente. No futuro, nada mais seria possível senão a repetição, que se tornaria banal, pois seria incapaz de

alcançar a intensidade vivida. O prazer extático apenas pode ser eternizado na morte. *Ontem deveria ter sido o último dia da minha existência* (GOETHE, 1998, p. 130). O motivo de seu suicídio agora provém da impossibilidade de atribuir ao momento de amor realizado uma durabilidade e a inaceitável trivialização futura desse instante. Não parece ser possível viver num permanente estado de emergência passional. Werther ativa aqui um motivo religioso para designar a morte como eternização de um amor excepcional que acompanha os apaixonados para uma união infinita. *Me precipitarei ao teu encontro, e te abraçarei com o mais terno abraço, e aos olhos do infinito assim eu ficarei eternamente* (GOETHE, 1998, p. 130). Werther declara todos os seus desejos e esperanças de sua vida como realizadas e o narrador nos conta que sua última noite foi de sono tranquilo e longo, apesar de certa incerteza nas frases finais de sua carta: pode ser que a morte seja diferente.

Falamos antes em duas diferenciações constitutivas do romance: a entre individualidade e sociedade e, como contraponto, a entre consciência e comunicação. O texto encena o lugar da individualidade não como lugar dentro da sociedade, mas como o outro, situado fora dela e contrário a ela. A perspectiva do romance mostra o social não como composto por pessoas, mas constituído por papéis sociais e comunicações, por coações de discursos e instituições que impõem suas regras ao indivíduo. A participação na comunicação social codificada aparece como desapropriação da individualidade. Em relação ao Werther, isso vale tanto para sua experiência no serviço diplomático, onde se sente uma marionete, como também para qualquer conversa com outros. *Não ser compreendido é a sorte que a nós outros coube* (GOETHE, 1998, p. 50). Essa impossibilidade de dar ao eu uma linguagem própria, leva Werther a um ceticismo profundo com relação ao sentido de toda comunicação que precisa excluir o indivíduo para ser bem-sucedida socialmente. *Meu coração estava túrgido! E nos separamos sem nos havermos compreendido. Como é difícil nos entendermos nesse mundo...* (GOETHE, 1998, p. 79). As cartas e anotações de Werther não se enquadram em um contexto comunicativo, como era de praxe no gênero do romance epistolar do século XVIII⁴. Elas se apresentam como expressões radicalmente monológicas, sem expectativa de ressonância: Wilhelm nunca responde. Mesmo assim, os pensamentos de Werther refletem o projeto impossível de uma comunicação autêntica e não codificada socialmente. À sua pergunta – como se pode comunicar além da sociedade e seus discursos generalizados e onde o indivíduo encontra autenticidade sem ser atendido e deslocado pelo discurso – existe uma primeira

⁴ Ver: MATTENKLOTT, Gerd "Briefroman" in: GLASER, H.A. *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* vol. 4, Reinbek bei Hamburg 1980, pp. 196-215.

resposta no próprio texto: na arte, como lugar privilegiado. Os dois momentos de maior proximidade entre Lotte e Werther, no início do baile e no encontro final, são momentos de intensa comunicação íntima, que se realiza de forma não-verbal, pois é a poesia que fala. A compreensão mútua, porém muda, no *medium* da arte que retira o par de seu ambiente social, os "ex-territorializa". Desde então, o nome do poeta da "Festa de primavera" (Homero), que possibilitou, pelo menos na percepção de Werther, essa união de almas, torna-se um tabu e seria um sacrilégio inadmissível mencioná-lo numa conversa qualquer. Da mesma maneira, o *Ossian* cria a atmosfera mágica que evoca o momento de êxtase. E Werther também retira esse nome da comunicação. *Agrada! Ultimamente alguém também me perguntou se me agradava o bardo Ossian!* (GOETHE, 1996, p. 70). Julgamentos de gosto estético nivelam a intensidade da percepção. Homero e *Ossian* dão a Werther aquela ressonância na qual soa seu eu próprio de maneira autêntica. Ter a noção de uma voz única parece ser possível apenas no *medium* da mística poesia antiga e, por isso, o próprio Werther é um artista sem obra. Sua dúvida em relação a toda comunicação lhe retira o *medium* de seu desejo artístico. Apenas ele mesmo, na imanência da sua consciência, julga todo comunicado do desejo artístico como precário ou impossível. A transformação técnica da visão da consciência, a materialização do sentir em cores, linguagem e sons, torna-se problemática, pois no decorrer de tais *media*, a espontaneidade direta (*Unmittelbarkeit*) parece volatilizar-se ou, na linguagem da teoria dos sistemas, a visão parece entrar no espaço do discurso codificado da comunicação social e se desfazer como linguagem ou expressão do próprio eu. Apenas no texto místico, provindo de tal distância que escapa da coação social, a pessoa encontra uma ressonância confiável.

Como a arte, também a natureza não oferece a Werther uma forma de auto-expressão. Apesar de aparecer na semântica do romance como espaço contra-social, permitindo aos indivíduos sensíveis qualquer identificação, é justamente essa duplicação sem resistência da pessoa no eco da natureza que a impede de ser uma compensação da falta experimentada. Quando Werther sente-se despreocupado, ele é rodeado por uma paisagem primaveril, e seu desespero se repete em imagens sombrias da natureza. Essa redução da natureza a uma ressonância disponível a qualquer estado sentimental repele o sujeito de si mesmo. A lacuna de que Werther sofre não pode ser preenchida através da natureza. Por isso, ele se recusa à sugestão de encenar sua morte como identificação com a natureza sublime do vale inundado catastroficamente, pois não seria nada mais do que a identificação com o eu próprio imitado pela natureza.

Com relação ao projeto de uma comunicação para além do social, a arte é imprópria, pois, em última instância, sua linguagem não escapa da lei da codificação.

Igualmente deficitária mostra-se a natureza, sem voz própria, como apenas um espelho, no qual a pessoa vê somente a si mesma, monologando. Definimos a linha básica do romance como diferença dramatizada entre individualidade e sociedade. O indivíduo se percebe como ambiente da sociedade e recusa ou nega qualquer comunicação generalizada. A arte existe apenas quando se cala, no silêncio, como recusa do social. A natureza funciona somente como mimesis do estado atual da própria pessoa, e a comunicação de Werther com Deus permanece um monólogo. Vimos também que as interpretações, em geral, atribuem essa situação desolada à personalidade patológica de Werther, que se mostra incapaz de reconhecer, ainda que de forma crítica, a ordem e se entender com as representações sociais. Diferentemente dessa avaliação, vemos a semântica do romance como encenação poética radicalizada da diferença entre individualidade e sociedade, marcante para a mentalidade do século XVIII. Conforme a nova experiência, a sociedade consiste em comunicações institucionalizadas e em discursos diferenciados que continuamente permitem apenas manifestações setoriais e específicas da pessoa, com isso colocando-as frente ao problema de sua identidade. Enquanto a tradição antiga predestinou o lugar da biografia, a sociedade funcional e diferenciada torna-a facetada e levanta a questão de saber se ela é mais que a soma dos envolvimento sociais realizados e se é diferente deles. Caso a autopercepção defina a identidade como algo mais que a adição das facetas oferecidas pela sociedade, é de supor-se possível diferenciar entre indivíduo e todos os potenciais comunicativos sociais e descrever a individualidade não mais através de categorias sociais. A sociedade moderna, percebida e refletida no século XVIII, coloca à disposição, como resultado de sua estruturação de diferenciação funcional, a diferença entre individual e geral, autêntico e estereotipado, íntimo e público. Essas diferenciações marcam e influenciam a forma de auto-observação das pessoas. Radicalizadas, produzem o efeito que permite ver a sociedade *per se* como oposto que pode ser equipado com insígnias de ameaça e, se a individualidade deve encontrar sua identidade para além das convenções comunicativas da sociedade moderna, frequentemente experimenta-se sua existência social como alienada ou forçada. Isso leva à busca de possibilidades de uma existência autêntica para fora das mediações sociais, num lugar onde o indivíduo permanece individual ou indivisível.

Semanticamente, a negação do social torna-se possível, pois o indivíduo se vê em diferença com a sociedade, acreditando operar no seu exterior. Isso se torna paradoxal quando o indivíduo, como Werther, pretende comunicar-se nesse exterior e conseqüentemente sobrecarrega *media* potenciais como arte, natureza e religião. Perde-se de vista o fato de que também a comunicação íntima e até a própria diferenciação

entre indivíduo e sociedade são decisões sociais que, de certa forma, pretendem dissimular a diferença entre consciência e comunicação. O romance de Goethe articula, de forma concisa, o potencial semântico dessa nova mentalidade e oferece à literatura romântica um dicionário bastante completo da semântica poética da individualidade: arte e loucura, formas de excentricidade, amor e paixão, morte e sua encenação estética, êxtase frente à natureza, mitos e tempos remotos, discurso delirante, o gesto de se calar e a premiação do não-dito. Usou-se dessa fonte continuamente para poder encenar a utopia da comunicação de uma subjetividade excêntrica, para além da ordem social estabelecida.

Nesse contexto, é certamente o *medium* do amor o fenômeno mais sedutor de uma tal comunicação íntima. Com ele, entra uma outra pessoa em cena, não apenas um eco de si mesmo, mas um outro ou uma outra com a qual uma compreensão absoluta, comunicação intensa, parece ser possível. Mas também há a suspeita de que, nesse contexto, *alter* seja apenas o espelho de *ego* e de que se trate meramente de uma projeção narcísica, como constata Roland Barthes em relação ao Werther:

Lotte não é atraente; ela é a figura central pobre de uma encenação forte, emocionante e brilhante realizada pelo sujeito Werther; por causa de uma decisão misericordiosa desse sujeito, um objeto insignificante é colocado no centro da cena [...] é de acreditar que se trata de uma pomba gorda, parada, estufada em sua manta de pena e que um homenzinho um pouco insano acasala ao seu redor (1984, p. 85).

29

Na visão de Barthes, Werther apenas ama seu amor, portanto, de maneira narcísica, a si mesmo, e Lotte representaria exclusivamente um objeto para esse amor. Certas frases de Werther, por exemplo, como *me idolatro depois que sei que ela me ama* (GOETHE, 1998, p. 71) parecem confirmar essa suspeita e a avaliação de que Werther não aprendeu a respeitar o outro no outro e que, por isso, seria incapaz de compromissos. Não achamos que isto seja a problemática central do texto. Na nossa visão, Werther procura na pessoa amada uma confirmação, impossível de obter em outra parte, de seu eu exclusivo, no sentido daquela identidade que deveria ser mais do que a soma do possível na sociedade. Com a não-realização dessa tarefa pela arte, natureza e religião, o amor, na forma mais exigente, absoluta, e, por isso, arriscada, parece significar a última possibilidade de comunicar, com êxito, a autopercepção da consciência, ou seja, de ser confirmado na reação de *alter*. Mas o amor precisa calar-se quando não quer se perder em convenções e, com isso, perder sua exclusividade, podendo mostrar-se apenas em incertos olhares, toques ou gestos. Resta a dúvida de se aquilo é realmente amor e como

se pode prová-lo quando se desconfia dos discursos sociais. *Ah! Eu tinha certeza de que tu me amavas. Sabia-o desde o primeiro terno olhar que me lançaste, desde a primeira vez que me apertaste a mão; contudo, todas as vezes que me afastava de ti, quando via Alberto ao teu lado, salteavam-me dúvidas terríveis* (GOETHE, 1998, p. 130). O amor pode-se comprovar somente quando se desliga da ordem social. De certa forma, a lógica semântica do romance precisa de uma constelação na qual Lotte surja codificada socialmente como noiva para poder encenar o abandono dessa codificação como prova de amor. No texto, é o corpo de Lotte, infringindo a lei por um instante, que comprova de forma convincente a Werther o fato de ser amado.

Pela primeira vez, sim, pela primeira vez me invadiu todo, o mais íntimo recesso do meu ser inteiro, a certeza inabalável e deliciosa: ela me ama! Ela me ama! Ainda sinto em meus lábios a combustão dos seus lábios divinos. Uma delícia nova e ardente vive no meu coração (GOETHE, 1998, p. 130).

Esse momento confirma a Werther a possibilidade de uma comunicação íntima, na qual a autopercepção de ego é assumida por *alter*. Com sua morte, Werther pretende evitar que essa sensação excepcional, mas fugaz, torne-se rotina e se banalize na forma de um casamento “ordinário”, um destino profetizado por Hegel a todos os apaixonados românticos com o argumento de que logo a mulher venerada perderia sua unicidade e faria parte do exército das donas-de-casa⁵. O momento extático, como momento da subjetividade, se opõe à repetição eterna do tempo social e pode ser eternizado, na ordem romântica, apenas na morte. A ideia romântica da morte é ponto de fuga de uma convicção que se orienta unicamente na diferença entre individualidade e sociedade, uma ideia somente apresentável enquanto se vive. O discurso através do qual o indivíduo pretende abandonar a sociedade é um acontecimento social, pois não há comunicação além dela. É o tiro de Werther, no texto como linha em branco, uma lacuna que interrompe o discurso, retomado depois com uma objetividade fria e no estilo de um parecer médico:

[...] achou-o caído no chão, com o pulso ainda latejando, mas com os membros hirtos e paralisados, e sem possível salvação. A bala lhe entrara pelo crânio, na testa, por cima do olho direito, fazendo o encéfalo aparecer na abertura (GOETHE, 1998, p. 136).

A comunicação romântica sobre a morte como possível eternização do auge do prazer termina nos detalhes assustadores da morte física.

⁵ Ver: HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Theorie-Werk-Ausgabe vol. 14 Frankfurt/M. 1970, p. 219.

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1984.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 7.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Werke. *Hamburger Ausgabe*. München: Beck 1975a. v.9.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1970a. v.1.
- JÄGER, Georg. *Die Leiden des alten und neuen Werthers*. München: Hanser, 1984.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1968a. v. 5.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1968b. v. 7.
- KANT, Immanuel. *Akademieausgabe*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 1968c. v. 20.
- SCHMIED, Harald. *Woran scheitert Werther?*. In: BIESTERFELD, Wolfgang. Poetica 11. Hamburg: Kovac Verlag, 1979.

Goethe & Herder: a escrita da *Weltschmerz* no *Tempestade e Ímpeto*

Henrique Sagebin Bordini¹

Resumo: O presente artigo realiza uma leitura comparada de duas obras do período *Tempestade e Ímpeto* - o *Diário de Minha Viagem no Ano 1769* e *Os Sofrimentos do Jovem Werther* - tendo como ponto de referência o fenômeno conhecido por *Dor do Mundo*. Centrado na relação e troca intelectual entre Johann Gottfried Herder e Johann Wolfgang Goethe, propõe-se o cruzamento de suas obras e biografias de forma a mostrar que o fenômeno de fuga da época é, na verdade, a manifestação estética de um movimento que a própria sociedade dos territórios de língua alemã do século XVIII começava a experimentar. Através da análise dos pilares do movimento, quais sejam, a formação de um novo público leitor, a relação controversa com a *Aufklärung*, a fuga à Natureza e a valorização e criação de uma relação com o sentimento, ver-se-á que as angústias de ambos os autores são manifestações típicas de sua posição social.

Palavras-Chave: *Tempestade e Ímpeto*; Goethe; Herder; *Dor do Mundo*.

Zusammenfassung: In diesem Artikel werden zwei Werke aus der Sturm-und-Drang-Zeit - *Tagebuch meiner Reise 1769* und *Die Leiden des jungen Werther* - anhand des Phänomens des *Weltschmerzes* vergleichend gelesen. Anhand der Beziehung und des intellektuellen Austauschs zwischen Johann Gottfried Herder und Johann Wolfgang Goethe sollen ihre Werke und Biografien miteinander verglichen werden, um zu zeigen, dass das Phänomen der Flucht zu jener Zeit tatsächlich die ästhetische Manifestation einer Bewegung war, die die Gesellschaft im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts selbst zu erleben begann. Durch die Analyse der Pfeiler dieser Bewegung, nämlich der Bildung einer neuen Leserschaft, des kontroversen Verhältnisses zur *Aufklärung*, der Flucht vor der Natur und der Aufwertung und Herstellung eines Verhältnisses zum Gefühl, wird sich zeigen, dass die Ängste beider Autoren typische Manifestationen ihrer gesellschaftlichen Position sind.

Schlüsselwörter: Sturm und Drang; Goethe; Herder; *Weltschmerz*.

Introdução

Em sua autobiografia, **De minha vida - Poesia e Verdade**, Johann Wolfgang v. Goethe [1749 - 1832] narra alguns importantes episódios de seu círculo social e - por consequência - da história da literatura de língua alemã, muito pelo fato de sua vida ter coincidido com o período de efervescência cultural e crítica que antecedeu e formou o *Tempestade e Ímpeto*, passando também pelo Classicismo de Weimar e ter se encerrado em meio ao Romantismo; uma vida que antecedeu a Revolução Francesa e terminou em meio à Restauração. Goethe nasceu e morreu sem ter visto ou vivido um estado alemão

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Doutorando no Graduiertenkolleg 2806: Literatur und Öffentlichkeit, na Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. henrique.bordini@fau.de.

unificado que abarcasse o que hoje se conhece por Alemanha, mas a sua atividade intelectual e produção literária tiveram início em um contexto onde diversos reinos, ainda herdeiros do Sacro-Império Romano Germânico, compartilhavam uma língua comum (BALET & GERHARD, 1973, p. 11 e 12); e onde um novo público leitor e uma nova crítica literária estavam se formando (HAUSER, 1972, p. 684). No livro X dessa sua autobiografia é narrado o seu encontro em Estrasburgo com Johann Gottfried v. Herder [1744 - 1803], sendo considerado esse o marco inicial do *Tempestade e Ímpeto* (KEMPER, 1997, p. 39). A descrição do encontro - escrita décadas após a morte de Herder - destaca a importância de seu pensamento para toda a sua geração, porém, como o próprio Kemper coloca, sua amizade com Goethe teve altos e baixos e, mesmo neste texto, produzido com a intenção de uma conciliação honrosa entre os dois autores, ele “procurou limitar consideravelmente a influência de Herder. Por um lado, ele enfatiza sua independência: por meio de Herder, ele apenas ‘completou’ o que já havia pensado, aprendido e apropriado” (*Id.*, p. 40)².

Juntamente com Friedrich Schiller [1759-1805], Goethe e Herder são os mais influentes autores do período, e o sucesso gozado pelo romance epistolar **Os sofrimentos do jovem Werther** conferiu-lhe o status de obra símbolo do movimento (juntamente com **Die Räuber**, de Schiller). O exercício de se tentar compreender hoje, 250 anos depois de sua primeira edição, qual era a posição deste romance no contexto intelectual de sua época pode ser auxiliado através do instrumental da literatura comparada. A fortuna crítica acerca do *Tempestade e Ímpeto* destaca a importância das trocas intelectuais entre esses autores, mostrando uma certa influência mútua, mas também uma resposta similar às inquietações postas pelas mudanças sociais que se desenhavam no horizonte. Se o *Werther* é a obra produzida por Goethe nesse contexto, o **Diário de minha Viagem no Ano de 1769**, nunca publicado durante a vida de Herder, foi a reação deste em um formato não ficcional. A proposta deste artigo é apresentar em paralelo o pensamento dos jovens Johann Gottfried v. Herder e Johann Wolfgang v. Goethe através do **Diário de Minha Viagem no Ano de 1769** e do **Os sofrimentos do jovem Werther** respectivamente, colocando-os dentro do panorama da literatura e crítica literária de língua alemã do final do século XVIII e, com isso, trazer um pequeno panorama do movimento conhecido por *Tempestade e Ímpeto*. Para tal, propõe-se a leitura comparada de trechos do diário de viagens de Herder com algumas cenas do *Werther* a fim de

² (...) Sucht er, Herders Einfluß doch zugleich erheblich einzuschränken. Zum einen betont er seine Eigenständigkeit: Durch Herder habe er nur „komplettiert“, was er schon „bisher gedacht, gelernt“, sich „zugeeignet“ hatte. [minha tradução]

explorar o papel e o significado do conceito de *Weltschmerz* como a tradução literária da sociedade pré-revolucionária europeia de língua alemã.

Os Bastidores do Tempestade e Ímpeto

Convenciona-se chamar de Tempestade e Ímpeto o movimento literário vigente nas províncias e reinos de língua alemã que constituíam o então decadente Sacro-Império Romano-Germânico, a Prússia e a parcela germanófona do Império Russo no período que vai de meados da década de 1760 até o princípio dos anos 1780 (GAIER, 2022, p. 14), sendo uma manifestação artística e literária do individualismo burguês, que recusava a imobilidade social do mundo aristocrático de então. É caracterizado pela valorização do gênio criador sobre as regras artísticas impostas e pela retomada da sensibilidade (HAUSER, 1972, p. 701); pelo reconhecimento da natureza como epítome da força criativa (LUKÁCS, 2021, p. 50; ELIAS, 1991, p. 35; SAFRANSKI, 2010, p. 26); por uma recusa do racionalismo e por um certo desamparo produzido pelo conflito entre o indivíduo e o mundo, também conhecido como dor do mundo [*Weltschmerz*] (ROSENFELD, 1991, p. 10; LUKÁCS, 2021, p. 49), um conceito que será central. O contexto em que o Tempestade e Ímpeto se desenvolveu é marcado pelas consequências políticas e sociais do século XVIII, pelo Esclarecimento, pela formação do público leitor, pelas ideias de Jean-Jacques Rousseau [1712 - 1778] pela influência do Pietismo, de uma nova abordagem da sensibilidade e por uma reação à imposição de regras estéticas francesas importadas através da cultura universitária (ADLER, 2012, p. 333)

A postura individualista é o resultado de uma série de fatores sociais que se desenvolveram tanto na França, culminando na Revolução Francesa, quanto no resto da Europa (HAUSER, 1999, p. 91). Ainda que as monarquias francesa e prussiana da época possam ser classificadas como absolutistas, no campo da história das ideias, a língua alemã vivia a revolução kantiana da filosofia e com ela a própria noção de Esclarecimento (KARTHAUS, 2007, p. 15). Nesse contexto onde, por um lado, o racionalismo se apresentava como forma fixa de interpretação do mundo, e, por outro, o absolutismo gerava uma sociedade estática, não havia muitas alternativas concretas ao individualismo da pequena burguesia de língua alemã (HAUSER, 1999, p. 92), que se viu impedida a se manifestar através do sentimento e da literatura.

Nos bastidores do Tempestade e Ímpeto, um novo fenômeno social dava sinais de sua presença: a expansão do público leitor (KARTHAUS, 2007, p. 22). O Esclarecimento, sob os nomes de Immanuel Kant [1724 - 1804] e de Gotthold Ephraim Lessing [1729 - 1781], vê uma primeira espécie de unificação alemã, se não política, pelo menos através da língua e da criação de diversos periódicos e revistas de crítica literária (FICK, 2010,

p. 35), como é o caso das **Cartas sobre a mais recente literatura** [*Briefe, die neueste Literatur betreffend*], editadas por Lessing e por Friedrich Nicolai [1733 - 1811], que contava ainda com a contribuição intelectual de Moses Mendelssohn [1729 - 1786]. Tal publicação foi uma das primeiras a ter como objeto a literatura de língua alemã e a reflexão estética sobre o emprego da língua alemã na literatura, que nos tempos de Frederico II da Prússia [1712 - 1786] e de um dos principais estetas de seu tempo, Johann Christoph Gottsched [1700 - 1766], vinha sofrendo uma forte influência da literatura francesa.

A influência da cultura de língua francesa, porém, não se resumiu à imposição de regras estéticas. A crítica levantada Rousseau à civilização de seu tempo exerceu uma grande influência na formação dos círculos intelectuais, disputando com convenções do século XVIII, e chamando a atenção para a relação política entre a vida em sociedade e a sua intervenção na natureza humana (ZAMMITO, 2006, p. 69). Em um contexto em que a noção de civilização significava boas-maneiras, o controle dos ímpetos e uma oposição ao “homem simples”,

Rousseau lançou o ataque mais radical à ordem de valores dominante em seu tempo e exatamente por este motivo sua importância direta para o movimento de reforma de corte/classe média da intelligentsia francesa foi menor do que poderia ser sugerido por sua ressonância entre a apolítica, embora intelectualmente mais radical, intelligentsia de classe média da Alemanha (ELIAS, 1990, p. 67).

35

A reflexão sobre o Bom Selvagem oferecia tanto uma resposta ao dilema político da crítica do absolutismo quanto ao racionalismo iluminista, havendo um certo paralelismo com a fuga à natureza presente nas obras do movimento aqui apresentado. O eco da afirmação de que o homem é bom por natureza e que o progresso das ciências e das artes corrompeu nossa moral pode ser identificado tanto em obras de Goethe quanto de Herder no período.

Se o século XVIII é o século do esclarecimento, ele também foi o século do Pietismo, um movimento oriundo do luteranismo que valorizava as experiências individuais do crente, estimulando a livre interpretação dos textos sagrados, e o exercício da piedade [*Frömmigkeit*], visando a internalização da fé (MARTINSON, 2006, p. 15). Charles TAYLOR chama a atenção para dois tópicos: o primeiro é a sua reação ao formalismo luterano da época, convertendo-se em uma religião que, ao valorizar a livre interpretação da bíblia, estimulava o exercício da individualidade, aliando-se assim ao esclarecimento alemão (2014, p. 32). O segundo ponto é que sua difusão ajudou a alavancar a filosofia alemã dos séculos XVII ao XIX, uma vez que uma série de filósofos

alemães provém de uma origem pietista, de Herder a Hegel (id., p. 35) e uma das poucas entradas à vida universitária subsidiadas da época era o estudo da Teologia. Ocorre que

“Com o Pietismo desenvolveu-se uma forte cultura das emoções, onde uma sensibilidade para as próprias emoções baseada na religião foi se estendendo para outras áreas. O sentimento pela beleza da natureza e da paisagem se desenvolveu para a atenção aos sentimentos das outras pessoas, a amizade e o amor eram provados assim através dos sentimentos individuais” (KARTHAUS, p. 24)³.

Por fim, a cultura universitária de língua alemã vivia um dilema à época dos jovens Goethe e Herder. Uma das consequências da cultura burguesa enfraquecida pela destruição ocasionada pela guerra dos 30 anos foi a introdução (e vigência) de modelos literários advindos da França, uma vez que as cortes alemãs não conseguiam fazer frente às ideias daquele país cuja corte desfrutava de mais poder e onde o mercado editorial já estava mais desenvolvido. Martineschen argumenta que durante os anos de juventude de Herder, principalmente em seus anos de formação, a década de 1760, havia um embate entre o historicismo literário e neoclassicismo de Paris (2013, p. 18). O ideário de Gottsched⁴, professor em Leipzig e notório francófilo, estava em alta e servia como guia estético para boa parte dos reinos de língua alemã (HAUSER, 1998, p. 601). Goethe e Herder estão inseridos nesse estado de efervescência cultural, do qual servirá como catalisador de reflexões que marcam o declínio da presença francesa na língua alemã e fará, como escreve Gilles, “uma revolução que não teve fim, ele [Herder] fez a literatura alemã consciente de si mesma” (1945, p. 115).

36

Enquanto jovens falantes da língua alemã, a geração do Tempestade e Ímpeto será influenciada pela parcela da geração imediatamente anterior que discutia sobre o emprego da língua alemã na literatura. Essa geração reflete sobre o fato de sua língua estar em uma espécie de periferia cultural da França; posição esta imposta por um discurso de hierarquização das diferentes culturas, algo comum ao racionalismo (NOYES, 2015, p. 26). Uma boa parte da fortuna crítica sobre este movimento encontra dificuldade em elencar todas as tendências que dele se desenvolveram: enquanto alguns autores

³ *Mit dem Pietismus entwickelte sich eine verstärkte Gefühlskultur, die sich von der religiös begründeten Sensibilität für die eigenen Empfindungen ausgehend auch auf andere Bereiche erstreckte. Das Gefühl für die Schönheiten der Natur und der Landschaft kam auf; die Aufmerksamkeit auf Empfindungen anderer Menschen entwickelte sich, Freundschaft und Liebe wurden durch das individuelle Gefühl als wahr bewiesen.* [minha tradução]

⁴ Segundo FRANCESCHINI & WERLE, Gottsched dominou a vida literária alemã entre os anos de 1730 e 1750. Como professor na Universidade de Leipzig, defendeu a criação de um modelo para a poesia alemã baseada no classicismo francês. Esse modelo estava centrado na filosofia de Christian Wolff (2019, p. 265).

enxergam na recusa à imposição de regras formais à língua alemã, uma recusa ao próprio iluminismo francês e uma semente do nacionalismo que virá no século XIX (BERLIN, 2001, p. 55); outros autores observam ali tendências progressistas e até mesmo esteticamente libertadoras (FERREIRA NETO, 2018, p. 125).

Goethe e Herder - Contexto

As vidas de Herder e de Goethe cruzaram-se muito cedo. Mesmo percorrendo caminhos muito diversos (Goethe encontrando glória em vida e Herder sofrendo uma espécie de ostracismo no leito de morte), os pontos de convergência foram muito importantes para o desenvolvimento do *Tempestade e Ímpeto*. Herder, ainda jovem, foi aluno de Kant e Johann Georg Hamann [1730 - 1788] em Königsberg, tendo obtido uma vaga de preceptor na *Domschule* em Riga no ano de 1764 (MARTINSON, 2009, p. 18). A formação pietista que lhe foi possibilitada por sua família e os exercícios de livre-interpretação da Bíblia foram seu primeiro modelo de formação intelectual. Apesar dos anos de Riga terem sido particularmente prolíficos para a sua produção intelectual, escrevendo sobre o aprendizado de línguas estrangeiras e sobre formação em geral⁵, a sua troca epistolar com Hamann traz um sentimento de inadequação perante a cidade que lhe havia recebido (HARRISON, 1956, p. 24). Os primeiros escritos relevantes de Herder são os **Fragmentos sobre a nova literatura alemã**. As coletâneas de Fragmentos que Herder organizou são os seus comentários e reações ao conteúdo que circulava nas **Cartas sobre a mais recente literatura alemã**, que já não eram mais publicados à época da redação de Herder. Datando de 1767, a primeira coletânea de *fragmentos* foi publicada anonimamente, mas logo se descobriu a sua autoria (FRANCESCHINI & WERLE, 2019, p. 17).

O *fragmento* foi uma de suas formas favoritas para a expressão e desenvolvimento de suas ideias estéticas, linguísticas e políticas; ela reflete essa negação ao *racionalismo* vigente à época, que prescrevia até mesmo a forma que um trabalho literário ou científico deveria seguir. Diversos dos textos do jovem Herder ou não iniciam ou não terminam, são ímpetos criativos e reflexões esparsas. Com o Diário não será diferente, o narrador que ali se encontra ora concebe grandes planos, ora lamenta sua situação intelectual e decisões de vida. O método de Herder é fundamentado na

“rebelião contra as regras que o racionalismo ilustrado havia imposto a todos os âmbitos da cultura (...). Estas regras, segundo ambos [Herder e

⁵ Um ótimo estudo sobre algumas das obras de juventude de Herder, sua concepção de tradução e uma pequena antologia de textos traduzidos pode ser encontrado na monografia de Daniel MARTINESCHEN, **A reflexão tradutória de Johann Gottfried Herder**, 2013.

Hamann], não eram mais que travas destinadas a refrear a capacidade criativa do homem” (RIBAS, 1982, p. XVI).

Advogando pela força criativa em detrimento do respeito a regras formais pré-estabelecidas, Herder resgata o valor da intuição na cultura filosófica e intelectual de sua época (TRABANT, 2009, p. 136) e o resultado é a sua predileção pela análise de seu objeto através de sua mudança no tempo (daí suas obras se ocuparem de assuntos como a *origem* da poesia ou a *origem* da linguagem) e a sua predileção pela descrição em detrimento da prescrição.

A relação de Herder com a ideia de cultura nacional foi explorada tanto por vertentes conservadoras quanto progressistas. Apesar de se opor à noção típica de cosmopolitismo do século XVIII, que hierarquiza línguas e culturas através da régua do racionalismo, Herder defendia que as línguas são inerentes aos seres humanos e que seu desenvolvimento são um reflexo de suas visões de mundo, de forma que cada cultura carrega em sua língua e arte toda a herança cultural das gerações anteriores. Não é gratuito que os estudos sobre poesia popular tenham em Herder uma referência, defensor de que cada cultura enriquece o gênero humano à sua maneira (RIBAS, 1982, p. XVI).

As suas ideias de juventude sobre língua, história, nação e literatura foram desenvolvidas ao longo de sua carreira. Mas ainda em Riga, adquiriu fama com a publicação dos Fragmentos, e essa fama lhe causou um certo desgosto com seu emprego e círculo social na cidade. No ano de 1769, o jovem pastor decide sair da cidade e navegar até a França. É no contexto dessa viagem que Herder escreverá o **Diário de Minha Viagem no Ano 1769**. Esse descontentamento de Herder com o seu emprego, sua posição social, sua vontade de criar algo digno de seu nome encontra uma semelhança notável com a categorização efetuada por Anatol Rosenfeld: a incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, o que resultava numa dor do mundo; a ênfase no gênio criador que se afirma livre das regras artísticas (deve-se dar vazão aos impulsos naturais e vigorosos); o acentuado individualismo nas artes; o sentimentalismo (ROSENFELD, 1991, p. 7-10).

O **Diário de Minha Viagem no Ano 1769** já foi chamado de *Magna Charta* do Tempestade e Ímpeto (SAFRANSKI, 2010, p. 23; KARTHAUS, 2007, p. 44), porque é, no fundo, uma busca por novos horizontes, tanto geográficos, quanto filosóficos, estéticos e pessoais. E essas inquietações não se manifestam apenas na construção da obra, mas na sua própria forma. O diário é uma obra de publicação póstuma, ao contrário do **Werther**, porém o nome e influência de seu autor se estenderam pelos intelectuais do movimento (HARRISON, 1952, p. 47). Porém, como um bom trabalho de Herder, não se pode esperar

do Diário um conteúdo semelhante ao de um diário normal. Nas quase 90 páginas que o compõem, fala-se da viagem em apenas três ocasiões⁶ e há apenas 11 menções aos dias, sendo 10 delas, no primeiro parágrafo. Dessa maneira, o documento escrito por Herder assemelha-se muito mais ao *fragmento* que a um diário.

Enquanto Herder começava seu primeiro trabalho em Riga, Goethe iniciava seus estudos em direito na Universidade de Leipzig em 1765, ainda com 16 anos. O período universitário de Goethe é também o período que antecede a criação de seu Werther. Por questões de saúde, não obteve o grau de **Autoritas** (SAUL, 2002, p. 23), continuando seus estudos - após idas e vindas - em Estrasburgo e vindo a trabalhar na câmara judiciária imperial (**Reichskammergericht**) em Wetzlar (BECKER-CANTARINO, 2002, p. 179). Nos anos de estudo em Estrasburgo, Goethe escreve seu ensaio sobre a *Arquitetura Alemã* (**Von deutscher Baukunst**), onde entra no debate acerca do conceito de gênio, e conhece Herder, à época ocupado com a redação de seu ensaio sobre Shakespeare, também importante para a figura de gênio que guiará o Tempestade e Ímpeto.

Enquanto realizava o estágio em Wetzlar, Goethe trava um intenso contato com Johann Christian Kestner e sua noiva, Charlotte Buff, por quem se apaixona. Nesse período, o autor também trava conhecimento com Karl Wilhelm Jerusalem, secretário de um enviado diplomático que também se envolveria em uma relação amorosa mal-sucedida que culminaria em seu suicídio (KARTHAUS, 2007, p. 182). Tanto o nome das personagens que figuram na obra, Lotte e Wilhelm, quanto parte do enredo encontra reflexo na vida do próprio Goethe. A fortuna crítica mais recente afasta a biografia de Goethe do enredo razoavelmente similar de Werther; há, porém, um consenso acerca do contexto da escrita: o personagem busca uma cura pela escrita. O estilo de **Os Sofrimentos do jovem Werther** se assemelha ao da lírica, há uma busca de liberdade de formas e de comportamento, o que reflete a mesma busca por liberdade que Herder empreendeu intelectualmente. O próprio suicídio de Werther possui um outro significado na época de sua publicação. Se pensarmos que em 1770 o suicídio ainda era visto pela perspectiva cristã como um dos piores pecados, o ato desesperado da personagem se revela uma afronta à ordem imposta (KARTHAUS, p. 182). Em 1774, Goethe finalmente publica **Os Sofrimentos do jovem Werther**, adquirindo fama.

Compreendido o contexto de publicação da obra, fica evidente que seu enredo e estrutura inserem-se na estética do movimento. Sendo um romance epistolar e uma ficção

⁶ No caso, entre os parágrafos §§ 1 ao 6, onde o autor conversa consigo mesmo sobre os motivos pelos quais deixou Riga; nos parágrafos §§ 7 ao 13, onde se reflete sobre estar no mar, o sentimento de vazio e do movimento e apenas nos parágrafos §§ 96 ao 103, onde é descrita a chegada à França e as primeiras impressões de Nantes.

de editor [*Herausgeberfiktion*], o livro nos apresenta dois conjuntos de cartas escritas por Werther a seu amigo Wilhelm e que são recontextualizados no final a partir do relato do editor, que oferece ao leitor a sua explicação da história. Excetuando, porém, o aspecto ficcional, e focando mais detalhadamente na escrita de Goethe, é possível encontrar semelhanças notáveis entre o Werther e o Diário de Herder, principalmente a manifestação literária da dor do mundo.

A Dor do Mundo

Ainda que seja frequentemente associada ao romantismo e seus frutos, indo até os princípios do século XX, a *Dor do Mundo* é uma atitude poética pessimista produzida pelo desencontro entre os anseios subjetivos de um indivíduo e a sua impotência diante da realidade externa, o que ocasiona frequentemente uma fuga da realidade através da imaginação, sendo também possível encontrar seus traços em obras de arte produzidas entre o período de um iluminismo tardio e um romantismo precoce (MEYER-SICKENDIEK, 2018, p. 254). A fortuna crítica também categorizou essa atitude em duas vertentes a partir de sua origem: a dor do mundo universal e a dor do mundo pessoal. A dor do mundo universal é ocasionada pela consciência da desventura e tristeza comuns à humanidade, observando um destino angustiante à coletividade; enquanto a dor do mundo pessoal é categorizada pela consciência que o indivíduo tem de sua própria impotência e infelicidade (BRAUN, 1905, p. 3). Essa desarmonia se manifesta em diversos autores do Tempestade e Ímpeto - seja no *Ugolino*, de Heinrich Wilhelm von Gerstenberg [1737 - 1823], no *Voltaire am Abend seiner Apotheose*, de Heinrich Leopold Wagner [1747 - 1779], seja em *die Räuber*, de Schiller, a problemática intermediação entre o indivíduo e o coletivo, o particular e o abstrato, constitui o pano de fundo dessa literatura.

Se comparados, fragmentos do **Diário** e de **Werther** conseguem ilustrar essa atitude. Tome-se, por exemplo, o seguinte trecho do Werther:

“Não me deixei abater; mas sentia aquilo que já havia percebido muitas vezes, da forma mais viva possível: pessoas de certa posição social sempre se manterão a uma distância fria do povo comum, como se achassem que perderiam algo com a proximidade; e depois, há os levianos e brincalhões grosseiros, que parecem se rebaixar no intuito de fazer o povo sentir ainda mais a sua arrogância. **Bem sei que não somos iguais, nem podemos sê-lo**; mas aquele que julga necessário manter-se afastado do populacho para preservar a sua respeitabilidade é tão condenável quanto um covarde, que se esconde do inimigo por temer ser derrotado” (GOETHE, 2020, p. 32 - **grifo meu**).

Aqui o narrador se situa socialmente e, por meio do trecho grifado, é revelado ao seu interlocutor uma espécie de impotência diante da imobilidade social. O seu julgamento moral, porém, que não causa efeitos práticos, serve como uma espécie de escape de Werther diante de sua situação. Colocados lado a lado, o seguinte trecho do primeiro parágrafo do **Diário** oferece alguma semelhança:

“Não me agradava fazer parte do círculo em que me encontrava, nem mesmo na exoneração, que eu solicitara. Não gostava de ser professor de escola: essa esfera me era muito estreita, muito estranha, muito inadequada, e eu era muito aberto, muito estranho e muito ocupado para a essa esfera. Não me aprazia ser um cidadão, pois minha vida doméstica implicava muitas limitações, poucos proveitos substanciais e uma tranquilidade preguiçosa, por vezes, repugnante. E menos que tudo, achava-me insatisfeito como autor, papel onde causara um alvoroço tão desvantajoso para a minha posição quando nocivo para a minha pessoa. Assim, tudo me era repugnante. Não tive força e coragem suficientes para acabar com essas situações ruins e me lançar em uma carreira completamente diferente”⁷

Tanto Herder, nos escritos biográficos, quanto o Werther, de Goethe, na ficção, apresentam uma constante fuga a essa realidade através de sua relação em contato com a natureza. Essa nova sensibilidade é a postura que a geração encontrou às suas “limitações” políticas e materiais, mas essa fuga é também um sintoma do conservadorismo da geração, que se vê incapaz em abandonar a tradição e os laços da vida burguesa (FERREIRA NETO, 2018, p. 74). Tanto o suicídio de Werther quanto a fuga de Herder pela viagem são sintomáticos da Dor do Mundo pessoal conforme apresentada por Braun - ainda que o social esteja em evidência na denúncia dessa dor, a busca de seu alívio se baseia em movimentos pessoais, não em uma busca pela mudança concreta da realidade e, ao invés de afrontar o mundo que lhes imobiliza, os autores fogem, buscando antes de tudo uma consolação pessoal. Essa consolação trará o segundo aspecto do *Tempestade e Ímpeto*: a fuga para a natureza e a redenção pela estética.

“Para Schiller, Goethe, Herder e os românticos, o contato com a natureza regenera e inspira os seres humanos. O indivíduo escapa da monotonia e do desespero da vida,

⁷ *Ich gefiel mir nicht, als Gesellschafter weder, in dem Kraise, da ich war; noch in der Ausschließung, die ich mir gegeben hatte. Ich gefiel mir nicht als Schullehrer, die Sphäre war [für] mich zu enge, zu fremde, zu unpassend, und ich für meine Sphäre zu weit, zu fremde, zu beschäftigt. Ich gefiel mir nicht, als Bürger, da meine häusliche Lebensart Einschränkungen, wenig wesentliche Nutzbarkeiten, und eine faule, oft eckle Ruhe hatte. Am wenigsten endlich als Autor, wo ich ein Gerücht erregt hatte, das meinem Stande eben so nachtheilig, als meiner Person empfindlich war. Alles also war mir zuwider. Muth und Kräfte gnug hatte ich nicht, alle diese Mißsituationen zu zerstören, und mich ganz in eine andre Laufbahn hineinzuschwingen. [minha tradução]*

que é o produto da cultura, voltando-se para a natureza”⁸ (BEISER, 2016, p. 201). Ecoando indiretamente os escritos de Rousseau, essa geração observará a vida prática ora como algo nocivo - em Werther e a sua crítica do caráter da nobreza - ora como algo que interfere na livre manifestação do Gênio - como em Herder.

Em um dado episódio, Werther realiza o elogio de um vilarejo afastado onde abunda a natureza - Wahlheim. Ali, a personagem colocará em seu elogio a oposição à sociedade burguesa, com suas regras e costumes. O que Werther descreve é, no fundo, a maneira como consegue sobreviver e escapar ao próprio dia-a-dia:

“Isso reforçou o meu propósito de, no futuro, ater-me apenas à natureza. Somente ela é infinitamente rica e capaz de formar os grandes artistas. Podem-se dizer muitas coisas em favor das regras, como o que se diz mais ou menos para elogiar a sociedade burguesa. (...) toda regra, diga-se o que quiser delas, destruirá o verdadeiro sentimento de natureza e a sua verdadeira expressão!” (GOETHE, 2020 [1774], p. 38).

Herder, sentindo um ímpeto parecido, discorre em seu diário sobre o infinito do horizonte e como a distância com a sua vida cotidiana lhe inspira novas ideias. Claro que, apesar de uma série de autores da época, ter criticado o seu cotidiano burguês, fugindo de seus cargos (Herder), estudos (Goethe) ou mesmo serviço militar (Schiller), nenhum deles percebe que a sua própria crítica à burguesia e seus costumes era uma reação burguesa a uma nova sociedade que aos poucos se alterava, uma sociedade onde autores conseguiam viver de forma autônoma e independente da igreja ou da corte (FERREIRA NETO, 2018, p. 74). A fuga à natureza da geração do tempestade e ímpeto não é apenas reação à dor do mundo, mas a marca da mudança social que estava em seu pano de fundo, conforme Herder coloca em sua reflexão sobre o mesmo tema:

“Assim se pensa quando se passa de uma situação à outra. E que ampla esfera de pensamento não oferece um navio que flutua entre o céu e o mar! Aqui há tudo para o pensamento, asas, movimento e uma atmosfera ampla! A vela balançando, o constante vai-e-vem do navio, o barulho das ondas do mar, as nuvens voando, e o vasto e infinito horizonte! Na terra se está restrito a um ponto morto, se está encerrado no círculo estreito de uma situação.”⁹

⁸ For Schiller, Goethe, Herder and the romantics, contact with nature regenerates and inspires human beings. One escapes the drudgery and despair of life, which is the product of culture, by turning to nature [minha tradução]

⁹ So denkt man, wenn man aus Situation in Situation tritt, und was gibt ein Schiff, daß zwischen Himmel und Meer schwebt, nicht für weite Sphäre zu denken! Alles gibt hier dem Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis! Das flatternde Segel, das immer wankende Schiff, der rauschende Wellenstrom, die fliegende Wolke, der weite unendliche Luftkreis! Auf der Erde ist man an einen toten Punkt angeheftet; und in den engen Kreis einer Situation eingeschlossen. [minha tradução]

Os autores da geração enfrentaram essas restrições e a subordinação antes de suas viagens ou de iniciar de suas carreiras no contexto intelectual e editorial de então. Uma das outras reações ao fenômeno aqui analisado é então a crença e o emprego da escrita por conta de seu poder catártico diante da realidade (WILLIAMS, p. 56). Werther argumenta que está empregando a linguagem para tentar se curar de um furor que lhe acomete, a “linguagem de Werther é um instrumento flexível e sensível para a expressão de seus sentimentos, pessoais e emocionais” (KARTHAUS, 2007, p. 183)¹⁰. Diante da incapacidade da personagem em se adaptar às obrigações da vida social, resta a Werther apenas a descrição de suas penas ao seu amigo. Na carta enviada em **24 de Dezembro de 1771**, é narrado o seguinte:

“O enviado me causa muito aborrecimento [*Verdruß*], isso eu já previa. Ele é o tolo mais metódico que poderia existir; passo a passo e minucioso como uma tia; uma pessoa que nunca está satisfeita consigo mesmo e do qual ninguém consegue um obrigado” (GOETHE, 2020 [1774], p. 74).

Nas palavras de Werther, a manifestação de aborrecimento está vinculada à organização de seu superior, organização essa que acarreta em uma impossibilidade de satisfação, uma organização que afasta o sentimento da experiência. E segue: “Nem sequer um ‘E’, nem mesmo uma conjunçãozinha pode faltar; e das inversões, que por vezes me escapam, ele é o inimigo mortal! (...) é um sofrimento ter qualquer coisa que ver com uma pessoa assim” (*Id.*). Essa passagem ilustra muito bem que a linguagem não é aqui um sistema de regras metódicas e prescritas, mas sim, um instrumento para a manifestação dos sentimentos e das visões de mundo de um indivíduo.

A linguagem como uma ponte para a expressão da subjetividade em detrimento de regras gramaticais impostas externamente está em contato direto com os escritos sobre linguagem de Herder e, antes dele Hamann, que cunhou a famosa frase: “a poesia é a língua materna da humanidade”. Herder e Hamann defendiam que a mudança das línguas no tempo estavam diretamente vinculadas com o gradativo conhecimento e descrição do mundo que cerca e compõe o falante (TRABANT, 2012, p. 118). O estilo presente no **Os sofrimentos do jovem Werther** foi descrito à época como mais próximo da Lírica que do romance, e autores como KARTHAUS explicam que

¹⁰ *Werthers Sprache ist ein biegsames und sensibles Instrument für den Ausdruck seiner Empfindungen, persönlich und gefühlsbetont.* [minha tradução]

Não foram apenas os jovens da década de 1770 que ficaram encantados com a linguagem de Werther; mesmo os germanistas não conseguem por vezes conter seu entusiasmo diante de uma linguagem que se assemelha a um hino, que perpetua a harmonia entre o homem e a natureza, a sensação e a observação em uma felicidade natural panteísta (2007, p 184)¹¹.

Considerações Finais

Tanto Herder quanto Goethe estavam atuando em um mesmo cenário social, onde a mobilidade e a autonomia, improvável às gerações anteriores, ainda se encontravam restritas, mas alguns atos extraordinários - como a demissão de Herder ou o suicídio ficcional de Werther - permitiam a afronta à ordem posta. A geração do *Tempestade e Ímpeto*, às vésperas da Revolução Francesa, interpretou e escreveu essa insatisfação através da *Dor do Mundo*, experimentada nas obras literárias e nas biografias de alguns personagens. Cabe lembrar, porém, que essa reação - apesar de ter causado um grande furor intelectual e ter tocado o nascente público leitor de língua alemão, que se identificou de sobremaneira nas obras desses autores - reflete antes uma análise do próprio indivíduo diante do coletivo que de uma análise do coletivo. Ainda assim, as similaridades entre o diário de Herder e o Werther de Goethe não apenas sintetizam o contexto e a reação, mas também abriram os caminhos artísticos à futura geração romântica, que colocaria em cheque ainda outras convicções da época.

44

Bibliografia

BALET, Leo & GERHARD, Eberhard. **Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert**. Dresden: Verlag der Kunst, 1979.

BERLIN, Isaiah. **Vico & Herder**. Brasília: Editora da UnB, 2001.

BRAUN, Wilhelm A. **Types of Weltschmerz in German Poetry**. New York: Columbia University Press, 1905.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Trad. Ruy Jungmann. 1ª Edição Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990

FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. **O pensamento histórico do jovem Herder: crítica ao Esclarecimento e a formação da nação (1765 - 1774)**. 2018. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

¹¹ *Nicht nur die Jugend der 1770er Jahre wurde von der Sprache Werthers hingerissen, auch Germanisten sind bisweilen nicht in der Lage, ihre Begeisterung angesichts einer (...) hymnischen Sprache zurückzudämmen, die den Einklang von Mensch und Natur, Empfindung und Beobachtung in pantheistischer Naturseligkeit preist.* [tradução minha]

FICK, Monika. **Lessing-Handbuch**. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2010.

FRANCESCHINI, P. & WERLE, M. **Introdução**. In: Herder, Johann Gottfried. **Escritos sobre Estética e Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

GAIER, Ulrich. **Klassik?** In: ADLER, Hans et al. **Der "andere Klassiker". Johann Gottfried Herder und die Weimarer Konstellation um 1800**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2022.

GOETHE, Johann W. v. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. de Claudia Dornbusch. São Paulo: Antofágica, 2022.

GILLIES, Alexander. **Herder**. Oxford: Blackwell, 1945.

HARRISON, John. **Introduction**. In: HERDER, J. G. **Journal of my Travels in the Year 1769**. New York: Columbia University Press, 1952.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. 2a ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HAUSER, Arnold. **The Social History of Art**. Vol. III, Rococo, Classicism and Romanticism. Trad. Stanley Godman. London/New York: Routledge, 1999.

HERDER, Johann Gottfried. **Journal meiner Reise im Jahr 1769**. Stuttgart: Philipp/Reklam, 1992. Disponível em <<https://www.projekt-gutenberg.org/herder/jour1769/jour1769.html>>. Acesso em 12 Dez. 2023.

KARTHAUS, Ulrich. **Sturm und Drang**. Epoche - Werke - Wirkung. München: C. H. Beck Verlag, 2007.

KEMPER, Hans-Georg. **Herders Konzept einer Mythopoesie und Goethes Ganymed**. In: BABLER, Moritz, BRECHT, Christoph & NIEFANGER, Dirk (ed.). **Von der Natur zur Kunst zurück**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.

LUKÁCS, György. **Goethe e seu tempo**. trad. de Nélcio Schneider com a colaboração de Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2021.

MARTINESCHEN, Daniel. **A reflexão tradutória de Johann Gottfried Herder: estudo e antologia**. Monografia - Faculdade de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

MARTINSON, Steven. **Herder's Life and Works**. In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.

MEYER-SICKENDIEK, Burkhard. **Weltschmerz**. In: Faust-Handbuch: Konstellationen – Diskurse – Medien (2018): 254-261.

NOYES, John K. **Herder: Aesthetics against Imperialism**. Toronto: Toronto University Press, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

ROSENFELD, Anatol. **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: EPU, 1991.

TAYLOR, Charles. **Hegel: Sistema, Método e Estrutura**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

WERLE, M. A. **Winckelmann, Lessing e Herder: Estéticas do Efeito?** Trans/Form/Ação (São Paulo), v.23, p.19-50, 2000.

WILLIAMS, John R. **Goethe the poet**. In: SHARPE, Lesley (org.). **The Cambridge Companion to Goethe**.

ZAMMITO, John. **Herder and Historical Metanarrative: What's Philosophical about History?** In: ADLER, Hans & KOEPKE, Wulf (ed.). **A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder**. Rochester: Camden House, 2009.

Do *Zukunftsroman* a *Perry Rhodan*: O início da ficção científica alemã

Valéria Sabrina Pereira¹

Resumo: Na teoria de ficção científica há uma ampla discussão sobre qual teria sido o início do gênero. Sendo a teoria predominantemente anglófona, é comum que ela se concentre neste recorte. Apesar das frequentes menções a Luciano de Samosata e Jules Verne, incluindo ocasionais menções ao alemão Kurd Laßwitz, praticamente não há discussões sobre o desenvolvimento autônomo e concomitante do gênero que ocorreu em outros países, impulsionado pela Revolução Industrial. Por esta razão, é incomum que se tome conhecimento do fato de que a Alemanha teve um desenvolvimento próprio do gênero na primeira metade do século XX, sob o nome de *Zukunftsroman*. Em alemão, há apenas dois estudos amplos, *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945* (2007), de Dina Brandt, e, *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur* (1995), de Hans-Edwin Friedrich, sendo que apenas o primeiro se debruça profundamente sobre o *Zukunftsroman*. Este artigo se propõe a apresentar características básicas do *Zukunftsroman* para o público brasileiro. Além disso, discute a transição do *Zukunftsroman* à ficção científica, que ocorreu no pós-guerra, momento no qual não apenas se decide por uma nova nomenclatura, mas também ocorre um efeito de distanciamento da produção nacional prévia e um suposto redirecionamento da escrita e das temáticas abordadas, com a busca por padrões estadunidenses. Um caso exemplar é a revista de ficção científica *Perry Rhodan*, lançada no ano de 1961 e produzida até os dias atuais, que tem um major dos EUA como principal herói. Assim como o *Zukunftsroman*, *Perry Rhodan* é literatura trivial, sem maiores cuidados com escrita e estilo, e se diferencia especialmente no que diz respeito à abordagem de temáticas sócio-políticas. A expectativa, tendo em vista a mudança de nomenclatura do gênero e distanciamento da produção nacional, é que, no pós-guerra, as narrativas tenham se tornado mais progressivas. A análise exemplar da edição *O planeta louco* (1962), contudo, mostra que uma atualização política está presente, mas velhos preconceitos raciais persistem, assim como um posicionamento político marcadamente militarista e conservador.

Palavras-chave: *Zukunftsroman*; ficção científica; gênero literário.

Zusammenfassung: In der Science-Fiction-Theorie gibt es eine umfangreiche Diskussion über den Ursprung der Gattung. Da die Theorie überwiegend anglophon ist, konzentriert sie sich in der Regel auf diesen Bereich. Trotz der häufigen Erwähnungen der Autoren Lukian von Samosata und Jules Verne und der gelegentlichen Erwähnung des deutschen Kurd Laßwitz wird die eigenständige und gleichzeitige Entwicklung der Gattung in anderen Ländern, die durch die industrielle Revolution vorangetrieben wurde, praktisch nicht diskutiert. Aus diesem Grund ist es im Ausland nicht üblich zu erfahren, dass es in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine eigene Entwicklung der Gattung unter dem Namen *Zukunftsroman* gab. Auf Deutsch gibt es nur zwei umfassende Studien, Dina Brandts *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945* (2007) und Hans-Edwin Friedrichs *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur* (1995), von denen sich nur die erste eingehend mit dem *Zukunftsroman* befasst. In diesem Artikel sollen die Grundzüge des *Zukunftsromans* einem brasilianischen Publikum vorgestellt werden. Darüber hinaus wird in diesem Artikel der Übergang

¹ Doutora pela Universidade de São Paulo; Professora adjunta na Universidade Federal de Minas Gerais. valeriasabrinap@gmail.com.

vom Zukunftsroman zur Science Fiction behandelt, der in der Nachkriegszeit stattfand, als nicht nur eine neue Terminologie angenommen wurde, sondern auch eine Distanzierung von der früheren nationalen Produktion und eine vermeintliche Neuorientierung der behandelten Texte und Themen mit der Suche nach US-amerikanischen Standards stattfand. Ein Beispiel dafür ist das 1961 erschienene und bis heute produzierte Science-Fiction-Magazin **Perry Rhodan**, dessen Hauptfigur ein US-Major ist. Wie der frühere Zukunftsroman ist auch **Perry Rhodan** Trivalliteratur ohne große Sorgfalt in Bezug auf Schreibweise und Stil und unterscheidet sich vor allem in der Behandlung gesellschaftspolitischer Themen. In Hinblick auf die Änderung der Gattungsbezeichnung und die Entfernung von der nationalen Produktion ist zu erwarten, dass die Erzählungen in der Nachkriegszeit progressiver geworden wären. Die exemplarische Analyse von **Ein Planet spielt verrückt** (1962) zeigt jedoch, dass zwar ein politisches Update vorliegt, aber alte rassistische Vorurteile ebenso fortbestehen wie eine ausgeprägt militaristische und konservative politische Haltung.

Schlüsselwörter: Zukunftsroman; Science Fiction; Gattung.

No estudo da ficção científica não há uma definição clara de qual teria sido a obra que marca o início do gênero. Como Adam Roberts (2005: 48) afirma, há uma certa tradição de identificar Jules Verne e H.G. Wells como os pais da ficção científica, mas as teorias da crítica especializada sobre qual teria sido o ponto de partida variam. Há aqueles que apontam Mary Shelley (ALDISS, 1970), Thomas Morus (SUVIN, 2010) e até mesmo o grego Luciano de Samosata (ROBERTS, 2016) como primeiro autor do gênero. O que é claro, contudo, é que a ficção científica como conhecemos hoje é um fenômeno que nasce a partir da revolução científica e industrial. Também é sabido que a partir de Wells, o foco da pesquisa sobre o gênero se encontra especialmente na ficção científica anglófona: seus primeiros passos, a partir da década de 1920, nas revistas de baixa qualidade *pulp*; a chamada Era de Ouro (1938 a 1946), quando despontaram nomes de peso como Isaac Asimov e Ray Bradbury; e, por fim, a popularização do gênero a partir do que se concebeu chamar de New Wave americana, quando autoras como Ursula LeGuin e Joanna Russ atualizaram as discussões sociais com o feminismo, e Philip K. Dick trouxe novas abordagens ao aspecto fantástico dessas narrativas.

O que muitas vezes parece ser deixado de lado é que esse gênero se desenvolveu simultaneamente em diversas localidades, mais especificamente naquelas onde o desenvolvimento científico florescia. Se *A máquina do tempo*, de Wells, lançada em 1885, é celebrada por alguns como uma obra fundadora, é relevante apontar que **Auf zwei Planeten**² (Em dois planetas), de Kurd Laßwitz, a primeira obra do gênero na Alemanha, foi lançada apenas dois anos depois, em 1887, sem que Laßwitz tivesse qualquer conhecimento de Wells. Trata-se do espírito de uma época. A ideia de avançadas invenções tecnológicas e viagens interplanetárias era algo que estava presente no

² Até 1930, romance vendeu 70.000 exemplares em alemão (Brandt, 2007: 43)

imaginário em vista da espantosa e crescente velocidade das descobertas científicas de então.

Assim, histórias de teor semelhante se desenvolveram nos diferentes países sem que houvesse necessidade que um autor tomasse conhecimento de outro nesta fase inicial. Enquanto nos EUA Hugo Gernsback fundou a primeira revista *pulp* totalmente dedicada ao gênero científico, a **Amazing Stories**, dando ao gênero o nome que conhecemos até hoje – inicialmente chamado de *scientifiction*, e posteriormente popularizado como *Science Fiction* –; na Alemanha, o gênero se desenvolveu igualmente em revistas de baixo custo, os *Groschenhefte*³, e ficou conhecido como *Zukunftsroman*, ou “romance do futuro”.

O *Zukunftsroman*, enquanto tal, não chegou a ter a sua Era de Ouro, seu ápice de qualidade. Da época restaram apenas Kurd Laßwitz, que apenas publicou romances e nunca se envolveu com as publicações de baixo custo, e Hans Dominik, o autor mais relevante dos *Groschenhefte*, que, por sua vez, teve grande influência de Laßwitz, que foi seu professor de Matemática e Física no ensino médio. Ambos tiveram suas obras reeditadas diversas vezes e são o que podemos chamar de cânone do *Zukunftsroman*.

O pesquisador inglês, Adam Roberts (2005, p. 125) chega até mesmo a afirmar que, apesar de ser uma obra do final do século XX, o romance **Auf zwei Planeten**, apresenta características do que posteriormente se convencionou chamar de Era de Ouro nos EUA: trata-se de um romance que trabalha tanto com a especulação tecnológica quanto a com observação sócio-política. No romance de Laßwitz, os marcianos possuem uma tecnologia muito mais avançada do que os humanos e estariam planejando explorar seus recursos. Considerando-se superiores, os marcianos procuram atingir seus objetivos através de um discurso condescendente que não demonstra seus reais interesses. O livro é uma crítica ao Imperialismo Britânico vigente na época. Como Roberts (2005, p. 125) também aponta, isso fez com que o romance tenha sido apreciado décadas mais tarde por grandes referências da ficção científica, como Arthur C. Clarke, autor especialmente conhecido por ter escrito *2001*, dirigido por Stanley Kubrick.

Enquanto Laßwitz e Dominik são referências até hoje, todas as outras obras da época caíram no esquecimento devido à sua baixíssima qualidade. Um dos poucos dados que é claro nas pesquisas sobre a época é que as obras do chamado *Zukunftsroman* eram, como aponta Hans-Edwin Friedrich (1995, p. 290), reacionárias. Esse dado, aliado ao conhecimento histórico conduziu à crença de que o gênero tenha servido ao regime nacional socialista, o que seria a razão para o distanciamento posterior de autores

³ Revistas de centavos, uma tradução livre do termo inglês *dime-novel*, romances de centavos, que foi a inspiração dessas publicações.

alemães da prévia produção nacional. Essa ideia foi desconstruída por Dina Brandt (2007) em uma ampla pesquisa sobre as narrativas publicadas entre 1918 e 1945. Ela demonstra, como será detalhado adiante, que, embora seja fato que essas obras se relacionavam de forma afirmativa como espírito conservador e de direita da época, esse potencial nunca chegou a ser explorado pelo regime nacional socialista.

Um ponto de entendimento comum entre pesquisadores de ficção científica é que ela nunca tratou do futuro de fato, seus méritos não estão na previsão do que está por vir – ao contrário do que muitas matérias de jornal que elencam tecnologias apresentadas em narrativas antes de seu tempo podem dar a entender –, mas no desenvolvimento de análises de seu próprio tempo, sendo que o estranhamento causado pela ficção científica serve para causar o distanciamento necessário para discutir temas enraizados na cultura e sociedade. Não é à toa que diversas obras do gênero se tornem rapidamente antiquadas, não apenas em sua previsão de moda futurista, como é evidente em séries como *Star Trek*, mas também pelos valores apresentados. Vide a obra de Asimov, cujas personagens femininas são marcadamente limitadas e inferiores a seus parceiros (sim, parceiros, já que é comum que elas apenas figurem nas narrativas, porque o protagonista é casado). Por esta razão, é natural que o desenvolvimento das narrativas do *Zukunftsroman* reflita as fases históricas pelas quais a Alemanha passou.

50

Assim como outros países europeus, a Alemanha também produziu muitas narrativas que tratavam de guerras com os países vizinhos ainda antes do desenrolar da Primeira Guerra. O interesse dessas narrativas na Alemanha era principalmente a questão técnica da guerra. Brandt (2007, p. 53) afirma sobre esses livros que eles são tão detalhados na descrição da guerra e tão superficiais no desenvolvimento de personagens que são de difícil compreensão para alguém que não tenha profundo conhecimento militar. Evidentemente, essas narrativas não foram capazes de “prever” a dimensão da guerra que estava por vir em destruição e mortes.

Apesar de o romance que marca o início do gênero na Alemanha, ***Auf zwei Planeten***, ser anti-imperialista a ponto de ter sido proibido pelos nazistas por ser considerado “demasiadamente democrático” (BRANDT, 2007, p. 43), o fato é que o gênero nasce com um impulso militarista latente. E, embora o estilo de escrita não tenha se mantido após a Primeira Guerra, traços dele podem ser observados em obras posteriores. Brandt divide os esquemas de narrativas do *Zukunftsroman* do entre-guerras em dois tipos, que muitas vezes confluem. O primeiro deles é a “fantasia de engenheiros” (BRANDT, 2007, p. 69s.), romances que se dedicam principalmente a questões técnicas, nos quais o herói, que salva o mundo e fica com a mocinha, é um engenheiro com habilidades técnicas para desenvolver o aparato necessário. Ao contrário do que se pode

afirmar sobre muitas obras de ficção científica da atualidade, que são fortemente antitecnológicas, pois o desenvolvimento científico rápido e irrefletido seria a razão do nosso cadafalso, as fantasias de engenheiro não são avessas à tecnologia. É recorrente que esses romances tentem alertar contra o mal que pode vir da tecnologia, mas a apresentação que se faz dela enfatiza seu lado positivo. A tecnologia, aqui, é a salvação do homem. O segundo tipo são os romances de guerra mundial (BRANDT, 2007, p. 94s.). Se durante os eventos da Primeira Guerra, H.G. Wells cunhou a frase “The war to end war” (WAGAR, 2004, p. 147), que acabou conhecida como a máxima “The war to end all wars”, é evidente que essa perspectiva não foi compartilhada pelos *Zukunftsromane* alemães. Muitos foram escritos por militares e defendiam a ideia de que uma nova guerra era necessária para que a Alemanha tivesse a justiça que merecia, para que o Tratado de Versalhes fosse revisado. Apesar de algumas diferenças esquemáticas, como as histórias de amor que são um traço mais típico das fantasias de engenheiros, a completa diferenciação desses dois subgêneros não é sempre possível, uma vez que os romances de guerra mundial também fazem uso de invenções tecnológicas que garantem um final que era entendido como justo.

Essas narrativas abordavam mais do que o desejo de reparação pelo tratado, que é atualmente considerado uma das principais razões para a Segunda Guerra. Elas são um retrato do pensamento racista e reacionário que imperava na época. Muitas abordavam assuntos como o *Lebensraum*, ou seja, o espaço vital, conceito de geopolítica desenvolvido por Friedrich Ratzel em 1890, que serviu de justificativa para as guerras expansionistas nazistas. Ratzel definiu espaço vital como a área geográfica necessária para a manutenção de determinadas espécies. O conceito darwiniano de seleção natural foi utilizado pelo geógrafo para argumentar que os limites do espaço vital variam, sendo que espécies mais fortes naturalmente ampliariam o seu espaço, tomando aquele que anteriormente pertenceu às menos fortes e desenvolvidas (SMITH, 1980, p. 53). Esse tema, adaptado a questões humanas, é abordado de diversas maneiras, sem que seja possível afirmar que alguma delas seja menos problemática da nossa perspectiva atual. Se alguns romances apostavam no conceito de espaço vital, ou seja, que “raças” humanas avancem sobre o território de outras culturas com a justificativa de serem superiores, outros defendiam, por exemplo, que os negros dos EUA fossem enviados de volta para a África e vivessem de forma primitiva, como lhes competiria – uma vez que raças não deveriam se misturadas e cada uma deveria habitar o seu próprio espaço vital (BRANDT, 2007, p. 285). Heróis nórdicos, autarquia e eugenia são outros temas caros ao *Zukunftsroman*.

Como Brandt (2007, p. 290) aponta, o regime nazista tinha sistemas de controle que garantiam que as publicações estivessem de acordo com a ideologia do partido.

Para começar, todos os autores a serem publicados deveriam ser filiados ao *Reichschrifttumskammer* (a câmara de escrita do Reich), o que servia principalmente para bloquear a publicação de judeus. Além disso, a primeira publicação de autores novos costumava passar por rígida censura, o que definia as possibilidades de publicações futuras do autor. Esse sistema fez com que os *Zukunftsromane* tivessem uma tônica reacionária ainda mais saliente, porém, esse potencial propagandista não foi aproveitado pelos nacional-socialistas que chegaram a censurar obras do gênero. Um caso exemplar foi o da série de revistas **Sun Koh – O herdeiro de Atlantis**, publicada entre 1933 e 1936, que sofreu censura com justificativas como “estragar o gosto dos jovens”, “descrições de violência” e por apresentar “pseudociência”, ou seja, características que poderiam ser utilizadas para descrever todas as narrativas do gênero (BRANDT, 2007, p. 303).

As publicações diminuíram com o decorrer da Segunda Guerra, chegando ao ponto de não haver nenhum único título lançado nos anos de 1944 e 1945 (BRANDT, 2007 p. 60) e a retomada se deu gradualmente no pós-guerra. E é justamente nesta época que ocorreu a introdução da ficção científica anglófona, a *Science Fiction*, em território alemão. As primeiras traduções (parciais) do gênero foram publicadas no ano de 1952 (SCHULZ, 1986, p. 78). A recepção ainda era muito limitada e só passou a ser mais abrangente na década de 1960. A partir de então é como se não houvesse memória do *Zukunftsroman*. A ficção científica é encarada como um gênero estrangeiro, como atesta a introdução de uma coletânea lançada pela editora suíça de língua alemã Diogenes:

Não faz muito tempo que ninguém neste país conseguia imaginar algo concreto sob o termo “ficção científica”. “Utopia”, diziam uns, “fantasia” ou até mesmo “conto-de-fadas”, diziam outros. No meio tempo, a narrativa de ficção científica moderna se tornou uma obviedade nos países de língua anglo-saxã e não é mais possível se imaginar a literatura sem ela. Enquanto isso, ela ainda não pôde ser aclimatada entre nós.⁴ (NAUJACK, 1962, p. 375)

Se, por um lado, Diogenes é suíça e isso justificaria o discurso de não ter acesso às publicações de *Groschenhefte* alemães, por outro, boa parte das publicações dessa editora eram/são destinadas ao mercado alemão. Assim, é possível se notar que há um distanciamento das publicações de língua alemã e um impulso de recomeço através do contato com as narrativas da Era de Ouro da ficção científica anglófona. É como se a

⁴ *Es ist noch gar nicht lange her, daß hierzulande kaum jemand sich unter dem Begriff ‚Science Fiction‘ etwas Rechtes vorstellen konnte. ‚Utopie‘ meinten die einen, ‚Phantasie‘ oder gar ‚Märchen‘ die anderen. Inzwischen ist die moderne SF-Storz im angelsächsischen Sprachbereich eine Selbstverständlichkeit geworden und nicht mehr fortzudenken, während sie bei uns noch nicht heimisch werden konnte. [minha tradução]*

literatura especulativa de língua alemã recomeçasse do zero no pós-guerra, ou talvez não do zero, uma vez que ela aparentemente passa a buscar novas raízes, um começo com o qual se relacionar em outro lugar que não o solo nacional.

É nesse contexto, no ano de 1961, que é lançada **Perry Rhodan**, uma revista semanal com narrativas de *space opera* (gênero de aventuras interestelares) que é hoje a série mais longa de narrativas em formato de revista em todo o mundo. Apesar de não ser conhecida do público geral, como as séries televisiva e cinematográfica **Star Trek** e **Star Wars**, **Perry Rhodan** é uma das mais importantes séries de ficção científica mundiais. Ela foi/é traduzida para diversas línguas, sendo que ela foi publicada no Brasil pela primeira vez no ano de 1966, pela Ediouro. Distribuída na Alemanha em bancas de jornal, lojas de conveniência e supermercados – além das assinaturas –, a série conta atualmente com uma tiragem nacional de 80.000 exemplares (Nast, 2017, p.13).

Perry Rhodan nasce como uma série de *Science Fiction*. A filiação ao gênero anglófono está evidente já no nome do protagonista que intitula a série. Não se trata de um herói germânico, mas evidentemente norte-americano. As aventuras são iniciadas com uma viagem de Perry Rhodan, um major estadunidense, à Lua, onde ele encontra os arcônidas, que lá haviam feito um pouso de emergência, e que o auxiliam a evitar a Terceira Guerra Mundial. Como resultado dessa aventura, a humanidade é unificada em uma única nação de nome “Terra” (nome no original alemão) e as viagens siderais começam. Nelas, Rhodan conhecerá diversos povos em variadas galáxias.

Não é apenas o nome do protagonista que simula uma afiliação aos EUA. A série foi concebida por dois autores, que tinham os seus nomes impressos em todas as capas, K.H. Scheer e Clark Darlton, sendo o segundo um pseudônimo de Walter Ernsting. A escolha do pseudônimo não se deu apenas devido ao desejo de conceder uma aura internacional à série, mas porque a primeira publicação no gênero se deu pela editora Pabel, que não publicava autores alemães.

O desenvolvimento deste artigo certamente deve ter conduzido o leitor à conclusão de que essa ruptura com a nomenclatura original objetiva a associação com uma produção menos militarista e com mais questionamentos sociais, afinal de contas, **Perry Rhodan** é uma publicação de bancas de jornal, como os antigos *Zukunftsromane*, de maneira que o objetivo não poderia ser provar um possível diferencial de qualidade literária. A conclusão, contudo, é errônea. Os autores de **Perry Rhodan** eram veteranos da Segunda Guerra, Scheer atuou como voluntário na Marinha a partir de 1944, e Ernsting foi convocado já em 1940 para o exército. Ambos iniciaram suas carreiras como escritores apenas após a guerra, e não há indícios de ruptura com as experiências passadas. Karl Herbert Scheer costumava diminuir e banalizar as ações nazistas em seus comentários

(FRIEDRICH, 1998, p. 290). Os conflitos de suas narrativas praticamente sempre eram resolvidos através de ações militares, razão pela qual chegou a receber o apelido de “Kanonen-Herbert”, ou seja, Herbert canhão, e posteriormente “Handgranate-Herbert”, Herbert granada de mão, (WIKIPEDIA). A fascinação de Scheer pelo militarismo, assim como seu posicionamento renderam à série uma má fama, que perdura até os dias atuais, com acusações de se tratar de uma série fascista. Essas acusações veem de pessoas que nunca leram a série, e a condenam devido ao seu veículo de divulgação. Nast (2017, p. 21) afirma, por isso, que seus fãs na Alemanha sofrem de um duplo estigma⁵.

Contudo, ao contrário das narrativas antecedendo a Segunda Guerra, as histórias de *Perry Rhodan* não tinham o intuito de prever ou de estimular mais uma guerra. O entretenimento era sua função principal. Além disso, os próprios autores entendiam que essa tendência ao militarismo exacerbado era problemática e era necessário que fosse atenuada em uma série juvenil. Um sinal disso é a criação do personagem Gucky, o rato-castor. Como dos outros de sua espécie, os “ilts”, Gucky tem a cabeça de um camundongo e o corpo de um castor. Essa figura, como é de se esperar, era um dos personagens favoritos das crianças – bem-humorado e simpático, é inegável que também tenha o seu charme para os leitores adultos. Sobre sua gênese, se diz que o próprio Scheer, ao ver o Ernsting brincando com um gato, pensou ser necessário criar uma figura que contrastasse com todo o militarismo da série. A criação do personagem teria ficado a cargo de Ernsting, que tinha uma personalidade mais dócil que Scheer (NAST, 2017, p. 176).

54

Surge então a questão de se a atenuação do aspecto militarista seria suficiente para ressaltar um potencial de discussões de questões políticas e sociais mais positivo do que o do *Zukunftsroman*. Tomemos como exemplo uma das narrativas, escritas por Ernsting, ou seja, assinada por Clark Darlton, que dá ênfase às aventuras de Gucky, como o subtítulo do original sugere: *Ein Planet spielt verrückt. Der kleine Gucky hat seine große Stunde* (Um planeta se faz de louco. O pequeno Gucky tem seu grande momento), traduzido para o português como **O planeta louco**. Nesta narrativa de 1962, a trigésima sétima da série, o herói Perry Rhodan e seus companheiros viajam até o planeta Goszul e auxiliam os nativos a se libertarem dos saltadores, uma raça alienígena que havia os subjugado. Os traços militares estão mais apagados nessa aventura, onde maiores conflitos bélicos são evitados pela simulação de uma doença altamente contagiosa que faz com que os saltadores, uma raça que desejava colonizar Goszul, deixassem o planeta.

⁵ Saliente-se que o estudo de Nast é recente, e que o que ela discute são julgamentos a uma série que se desenvolveu por décadas e que conta com um grupo de autores contemporâneos que estão atentos a questões atuais, e não podem ser resumidos pelo que está sendo apresentado neste artigo, que faz um recorte histórico do assunto.

A descrição dessa narrativa que se afasta do padrão militarizado e ressalta um aspecto anticolonialista, o que indicaria um forte distanciamento dos *Zukunftsromane* com sua defesa da teoria sobre o espaço vital. A leitura do romance, contudo, demonstra que não se trata necessariamente de um discurso mais progressivo, mas apenas reatualizações de estruturas de poder. O discurso é, de fato, anticolonialista, mas marcadamente imperialista. Rhodan defende que todos os povos oprimidos atinjam o autogoverno, mas auxilia esse processo tendo em vista a obtenção de lucro próprio (DARLTON, 1976, p. 18). Os termos de negociação com Rhodan são expressos da seguinte forma, nas palavras de um servil dirigente local: “Confie em nós. Saberemos ser gratos, restituindo a liberdade ao nosso povo. E não teremos nada a opor a que instalem uma base neste planeta e negociem conosco.” (DARLTON, 1976, p. 23) Rhodan não interfere nas questões de outros planetas sem ter certeza de estar estabelecendo um ponto de influências duradouro.

Como afirmado anteriormente, a ficção científica tende a reproduzir valores de sua época, mas **Perry Rhodan** não aproveita o aspecto fantástico para questionar questões políticas e sociais vigentes, mas, sim, para reforçá-los. **Perry Rhodan** é uma publicação da Alemanha Ocidental, que teve forte presença militar dos EUA de 1945 a 1955. Além disso, o país ainda estava vivendo o boom econômico pós-guerra, fortemente influenciado pela influência dos EUA. Os meios de opressão, portanto, estão atualizados. Não há mais a identificação com o *ethos* nacional, nazista, mas como o estadunidense. A identificação é tão forte que não há a representação de alemães, apenas de Perry Rhodan, estadunidense, como os próprios autores parecem desejar se reconhecer em seus valores.

Enquanto é evidente que a assimilação cultural é desejada, onde alemães deveriam viver seguindo valores estadunidenses, que várias nações deveriam se tornar uma só, como “Terra”, **Perry Rhodan** está muito longe de ser antirracista. Os goszul, de O planeta louco, são apresentados como um povo subdesenvolvido e pouco inteligente. As características de inferioridade são salientadas em diversos momentos, como quando eles afirmam que as informações que eles têm sobre esse povo em seus fichários é de que são “subdesenvolvidos, pacíficos e sem ambições” (DARLTON, 1976, p. 52). Mais adiante, em uma discussão sobre estratégias, o representante desse povo é descrito com as seguintes palavras “seu rosto não parecia muito inteligente” (DARLTON, 1976, p. 60). E, se há uma função que os goszul desempenham bem no decorrer da narrativa, ela é a de seguir as ordens de Rhodan.

O que se nota é a predominância de um discurso sobre raças que devem conduzir e raças que devem ser guiadas. A palavra raça é corrente no livro e, mesmo que isso possa ser justificado em uma narrativa de aventuras interplanetárias, é evidente que isso

reflete uma crença em diferenciações de supostas “raças” humanas. A forte hierarquização este “espécies” continua presente, apenas os métodos foram atualizados.

Como Hans-Edwin Friedrich (1995, p. 291) aponta, a especulação científica pós-guerra se desenvolve em direções antiautoritarismo como reação à Guerra Fria, mas, em suas palavras, ela não é “antifascista”. Além da influência dos EUA, há mais dados históricos que devem ser levados em conta. Apesar da derrota sofrida, a Alemanha ainda não havia começado a questionar profundamente suas ações durante a guerra. O holocausto ainda não era um tema sensível – essa terminologia sequer era empregada na época. Os processos de Auschwitz ainda estavam por ser iniciados, no final de 1963. A autocrítica que estava por ser conduzida pela segunda geração, pelos filhos daqueles que viveram a guerra, não tinha como ser conduzida por dois ex-combatentes.

Ao mesmo tempo em que se deve reconhecer que uma simples repaginação através da filiação a um gênero estrangeiro não seria suficiente para mudar crenças arraigadas, também é necessário reconhecer que, apesar de haver importantes questionamentos sobre estruturas de poder vigentes na ficção científica norte-americana da época, isso não queria dizer que eles eram dominantes. Quando falamos da Era de Ouro, é necessário recordar que um de seus autores mais proeminentes foi Robert A. Heinlein, um ex-oficial da marinha, cuja obra era militarista, conservadora e com traços de racismo, como se pode ver no exemplo do romance **Tropas Estelares** (1959), que, apesar de suas tendências fascistas, ganhou o importante prêmio Hugo Awards em 1960.

Concluimos, assim, que identificação com a ficção científica americana refletia principalmente modismos da época, com a forte influência dos EUA em território local, e a busca por novos modelos de escrita, não a busca por novos valores. Nunca houve um movimento de crítica e questionamento dos *Zukunftssromane*, seja porque o valor literário era tão baixo, que logo caíram no esquecimento, ou porque, quando o momento dessa autorreflexão chegasse, o gênero já teria sido engolido pela ficção científica estadunidense, que, lembremos, teve um largo alcance, porque sua divulgação não se deu apenas através da prosa, mas também contou com obras cinematográficas. Não importa a nomenclatura do gênero, a tendência do/da *Zukunftssroman/ficção científica* é que apenas reflitam o pensamento de sua época. E isso a própria série **Perry Rhodan** pode provar, com uma equipe de autores atual formada em quase um terço por mulheres⁶ e que já teve uma série de publicações tratando de temas LGBTQIAPN+, apenas para citar um tema que nos é contemporâneo.

⁶ <https://perry-rhodan.net/infothek/team/aktive-autoren> [Acesso 13 out. 2023].

Referências

- ALDISS, Brian. *The Billion Year Spree*. Liverpool: Liverpool University Press, 1970.
- BRANDT, Dina. *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
- DARLTON, Clark. *Perry Rhodan: O planeta louco*. Tradução de Richard Paul Neto. São Paulo: Ediouro, 1976.
- FRIEDRICH, Hans-Edwin. *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
- LABWITZ, Kurd. *Auf zwei Planeten*. München: Heyne, 1998.
- NAST, Mirjan. *“Perry Rhodan” lesen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- NAUJACK, Peter. Science Fiction – eine neue Literaturgattung? In: NAUJACK, Peter (org.) *Roboter*. Zürich: Diogenes, 1962, 375-383.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London/New York: Routledge, 2005.
- ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- SCHULZ, Hans-Joachim. *Science Fiction*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1986.
- SMITH, Woodruff D. Friedrich Ratzel and the Origins of Lebensraum. In: *German Studies Review*, vol. 3, n. 1, 1980, p. 51-58.
- SUVIN, Darko. *Defined by a Hollow*. Oxford/Berlin et al.: Peter Lang, 2010.
- WAGAR, W. Warren. *H.G. Wells: Traversing Time*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- WIKIPEDIA. Karl Herbert Scheer. Disponível em <https://de.wikipedia.org/wiki/Karl-Herbert_Scheer> Acesso 13 Out.2023.

Brinquedos Auráticos: uma leitura benjaminiana

Jeferson Rosskopf¹

Resumo: O presente artigo tem o objetivo de analisar o brinquedo enquanto um artefato histórico-cultural dentro da ótica do pensamento de Walter Benjamin (1994), para quem a criança não está segregada da sua comunidade e de sua classe. Logo, o brinquedo também não está. Ele contém aquilo que Benjamin conceitua como aura, uma vez que aponta para a questão da memória e da experiência de uma comunidade. A pesquisa também é produzida a partir de referências bibliográficas com o contato teórico em Gandhi Piorski (2016), para investigar como esse passado descontínuo em torno da história cultural do brinquedo se mostra na contemporaneidade. Expondo suas sobrevivências e rupturas, os estudos sugerem que o passado cultural do brinquedo e seu presente estão imbricados.

Palavras-chave: Brinquedo; Aura; Walter Benjamin.

Zusammenfassung: Ziel dieses Artikels ist es, das Spielzeug als historisch-kulturelles Artefakt aus der Perspektive des Denkens von Walter Benjamin (1994) zu analysieren, für den das Kind nicht von seiner Gemeinschaft und Klasse getrennt ist. Daher ist das Spielzeug davon auch nicht getrennt. Es enthält das, was Benjamin als Aura konzeptualisiert, da es auf die Frage der Erinnerung und des Erlebens einer Gemeinschaft hinweist. Die Forschung basiert auf bibliografischen Referenzen mit theoretischem Bezug zu Gandhi Piorski (2016), um zu untersuchen, wie sich diese diskontinuierliche Vergangenheit rund um die Kulturgeschichte des Spielzeugs in der heutigen Zeit zeigt: Es werden ihre Überreste und Brüche aufgedeckt, wie Studien darauf hindeuten, dass das Spielzeug kulturell geprägt ist und seine Vergangenheit und Gegenwart miteinander verflochten sind.

Schlüsselwörter: Spielzeug; Aura; Walter Benjamin.

Introdução

O brincar é uma atividade que está presente nos diferentes tipos de culturas, faz parte das infâncias e é importante para o desenvolvimento tanto psicológico e motor, quanto social, histórico e cultural da criança. O brincar:

É uma dimensão do humano e que muito se faz presente quando se é criança. Podemos dizer, então, que, por meio das brincadeiras, as crianças alicerçam suas fantasias, suas emoções, seus encantamentos, suas descobertas, compreendem o meio social, desenvolvem habilidades, conhecimentos e criatividade, dando ênfase a sua imaginação, revelando o brincar como elemento essencial e peculiarmente formado nas rotinas do brincar das crianças (MARTINS FILHO, 2010, p. 92).

¹ Licenciado em Pedagogia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).
jefersonrosskopf@gmail.com.

É preciso compreender que existem diferenças entre as idades, entre o que as crianças buscam nas brincadeiras, que em sua maioria tem uma finalidade, um sentido; a brincadeira se apresenta não somente como forma de divertimento, mas como produção cultural e de desenvolvimento social, bem como criadora de inúmeras realidades por meio da imaginação.

Entre *infância* e *criança*, o termo *criança* será empregado neste escrito, uma vez que a *infância* pode ser vista de forma homogênea, por vezes dissipada pela mídia e pelo senso comum, o que pode induzir a uma noção equivocada de que há, apenas, uma única variedade de *infância*. Tal entendimento produz um olhar simplista e reducionista que oculta os múltiplos marcadores culturais, étnico-raciais, geográficos, de gênero e de classe, visto que, em uma perspectiva histórico-cultural, a *criança* também é um sujeito que interage e transforma o meio em que vive e a si mesma através da linguagem e do brincar (VYGOTSKY, 1991).

Enquanto isso, a definição de brinquedo pode exigir diversas camadas de investigação, uma vez que, na ótica da *criança*, barro, folhas e galhos se tornam uma boneca. E parafusos e porcas são partes mecânicas do concerto de um carro, ou ainda, frascos de perfumes se tornam poções mágicas para curar os animais domésticos, entre outros diversos materiais não convencionais que a *criança* ressignifica e transforma em brinquedo. Por outro lado, para os adultos, ocorre uma virada de olhar mais pragmática com o passar do tempo: para eles os brinquedos de “verdade” estão nas prateleiras das lojas.

Neste trabalho, será adotada a ideia de Kishimoto (1998), para quem o brinquedo é um objeto empregado pela *criança* de modo lúdico, que dá suporte à brincadeira. No entanto, o foco deste artigo é analisar o brinquedo como um artefato histórico-cultural dentro da ótica do pensamento de Walter Benjamin, para quem a *criança* não está segregada da sua comunidade e de sua classe. Logo, o brinquedo também não está (BENJAMIN, 1994). E isto só é possível porque o brinquedo, além de tudo, é um objeto preenchido de memória, a saber, de memória coletiva. Ele contém aquilo que Benjamin conceitua como *aura*, uma vez que aponta para a questão da memória e da experiência de uma comunidade. Este conceito será abordado no capítulo seguinte.

No que diz respeito ao presente, há de se pensar a “escavação” arqueológica da história cultural do brinquedo, mostrando suas relações com a cultura popular, no tempo do aqui-e-agora enquanto objeto de análise fora de uma esquematização apoiada por uma origem, pois os estudos sugerem que o passado cultural do brinquedo e seu presente estão imbricados.

Tendo isso em vista, serão abordadas as sobrevivências e rupturas em torno da história cultural do brinquedo na contemporaneidade. Para tal análise, utilizaremos o contato teórico com Gandhi Piorski (2016), em que o autor traz uma etnografia dos brinquedos produzidos pelas crianças nordestinas com elementos da natureza, como terra, galhos, folhas e ossos de animais.

Para esse propósito, a pesquisa se fundamenta em dados bibliográficos (BRENNAND, 2012), utilizando-se para a investigação documentos científicos, como livros, dicionário, periódicos, ensaios críticos e artigos científicos apoiado em autores, como Walter Benjamin (1994) e Gandhi Piorski (2016).

História e Cultura do Brinquedo: rupturas e sobrevivências

A Menina Avoada

*Foi na fazenda de meu pai antigamente
Eu teria dois anos; meu irmão, nove.
Meu irmão pregava no caixote duas rodas de lata de goiabada.
A gente ia viajar.
As rodas ficavam cambaias debaixo do caixote: Uma olhava para a outra.
Na hora de caminhar as rodas se abriam para o lado de fora.
De forma que o carro se arrastava no chão.
Eu ia pousada dentro do caixote com as perninhas encolhidas.
Imitava estar viajando.
Meu irmão puxava o caixote por uma corda de embira. Mas o carro era diz-que puxado
por dois bois. Eu comandava os bois: - Puxa, Maravilha! – Avança, Redomão!
Meu irmão falava que eu tomasse cuidado porque Redomão era coiceiro.
As cigarras derretiam a tarde com seus cantos.
Meu irmão desejava alcançar logo a cidade – Porque ele tinha uma namorada lá.
A namorada do meu irmão dava febre no corpo dele. Isso ele contava.
No caminho, antes, a gente precisava de atravessar um rio inventado.
Na travessia o carro afundou e os bois morreram afogados.
Eu não morri porque o rio era inventado.
Sempre a gente só chegava no fim do quintal
E meu irmão nunca via a namorada dele –
Que diz-que dava febre em seu corpo.*

(BARROS, 2010, n.p.)

Para uma definição conceitual, “o brinquedo é o suporte da brincadeira, quer seja concreto ou ideológico, concebido ou simplesmente utilizado como tal ou mesmo puramente fortuito” (KISHIMOTO, 1998, p. 7). A autora completa que não são apenas os “[...] brinquedos criados pelo mundo adulto, concebidos especialmente para brincadeiras infantis, como os que a própria criança produz a partir de qualquer material ou investe de sentido lúdico” (KISHIMOTO, 1998, p. 7-8).

Enquanto isso, a definição de brincar é “[...] uma ação livre, que surge a qualquer hora, iniciada e conduzida pela criança; dá prazer, não exige como condição um produto final; relaxa, envolve, ensina regras, linguagens, desenvolve habilidades e introduz a criança no mundo imaginário” (KISHIMOTO, 2010, p. 1).

Todavia, neste elo entre o brinquedo, o brincar e a criança, é preciso destacar um ponto fundamental; o poema de Manoel de Barros, do início deste capítulo, nos ajudará na reflexão do “[...] equívoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário” (BENJAMIN, 2002, p. 93). Ou seja, é a imaginação da Menina Avoada que imita o viajar dentro do caixote feito com rodas de latas de goiabada, que conduz o aspecto lúdico do brinquedo.

Segundo Piorski (2016), o brinquedo está presente desde as civilizações pré-históricas, como mostram os exemplos das crianças esquimós, que brincavam com ossos de focas, e as da Ibéria (atualmente Península Ibérica), que brincavam com bolas produzidas a partir do papo da ave peru — assopravam o couro expandindo-o até formar uma esfera, deixavam que secasse ao sol, extraíam o látex da árvore e envolviam, por fim, o couro seco com o látex, até criarem várias camadas de borracha suficientes para que fosse possível chutar a bola. Outros brinquedos e brincadeiras aparecem em vestígios históricos de diversas culturas do passado, como as bonecas confeccionadas com retalhos de tecido e adornos de costura disponibilizados pelas mães; na estação da primavera, as pétalas das flores, fixadas com saliva para adornar as unhas. Os bois em miniatura criados a partir de ossos de animais mortos, com arreios produzidos em couro e palitos de madeira para as patas, por exemplo, são evidências encontradas em todas as civilizações de cultura pastoril, como as gregas, persas e relatados também em terras brasileiras no estado do Rio Grande do Sul e no sertão do Ceará (PIORSKI, 2016).

Todavia, refletir sobre a história do brinquedo é algo complexo. Por mais que a investigação alcance a Antiguidade, não necessariamente se encontrará a mais antiga revelação e, muito menos, marcas exatas de sua origem e dos personagens que não foram abrilhantados pela história. Este entendimento justifica-se na crítica do estudo cultural do brinquedo enquanto objeto de análise fora de uma esquematização histórico-cultural. O passado cultural do brinquedo, apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo, está imbricado nas suas formas contemporâneas. Nesse sentido, os brinquedos produzidos pelas crianças na Antiguidade com recursos da natureza não se restringiram apenas àquele período, mas atravessaram o tempo. As investigações demonstram que os brinquedos construídos por crianças da Antiguidade se assemelham à cultura do brincar de outras crianças na contemporaneidade.

A evidência disto são os brinquedos criados pelas crianças da região Nordeste do Brasil encontrados na pesquisa etnográfica realizada por Gandhi Piorski, denominada **Brinquedos do Chão: a natureza, o imaginário e o brincar**.

A busca da criança pelo íntimo da matéria está expressa, em quase todo seu brincar, pelos quatro elementos da natureza. Entretanto, nos brinquedos de imaginação telúrica, ou seja, da terra, encontramos com maior anseio o ímpeto da criança em colonizar o mundo. O derramar-se da criança na matéria é o desejo daquilo que está por ser revelado ou descoberto (PIORSKI, 2016, p. 67).

Em outros termos, os brinquedos do chão são produzidos com materiais da flora e da fauna, como terra, barro, ossos de animais, folhas e galhos que permitem o imaginário da criança atravessar para o real pela estrutura da natureza com representações das formas da vida social, de casinhas, bonecas, bois, festejos religiosos, rituais de morte e de reproduzir profissões, mas, também criações próprias e que apenas o seu olhar lúdico dá vida a outros artefatos “inexistentes” aos olhos do adulto.

Os brinquedos feitos de flora refletem a vida delicada de frutos e pétalas. Já a flora, feita brinquedo e transmutada no imaginar, refrata na alma o vasto campo da beleza. Tantos animais são recriados dos frutos, das sementes e das flores! Boizinhos de palito do fruto da oitica do melão-de-são-caetano, das mangas verdes, dos maxixes, dos mangarás da bananeira, das cascas do melão e da melancia. Pequeninas galinhas-d'angola provêm das vagens abertas do pereiro (PIORSKI, 2016, p. 73).

Nas mãos da criança sertaneja, o barro com auxílio de um graveto, se torna um boizinho (imagem 1). Um galho e um pouco de terra terra, na elástica imaginação infantil, se tornam um túmulo para as brincadeiras de rituais de morte (imagem 2).



Imagem 1. Fonte: PIORSKI, 2016, p. 76.



Imagem 2. Fonte: PIORSKI, 2016, p. 94.

Além dos brinquedos da terra, há o imaginar pela água com brincadeiras de barcos ou da criança se cobrir de lama do manguezal, ou do ar, com pipas e aviõezinhos de papel. E ainda os de fogo, quando as crianças brincam com a fogueira da festa de São João. Estes quatro elementos da natureza, segundo o autor, são um símbolo de expressão da vida imaginária.

O imaginar pela água faz vicejar uma corporeidade fluida, entregue, emocional, saudosa [...]. Imaginar pelo ar é construir uma materialidade das levezas, da suspensão, dos voos, fazer brinquedos expansivos, com

coisas leves [...]. Imaginar pelo fogo é criar imagens e narrativas quentes, calóricas, agitadas, guerreiras, apaixonadas, acolhedoras (PIORSKI, 2016, p. 19-20).

As investigações de Piorski (2016) foram realizadas nos Estados do Norte e Nordeste brasileiro, como Pará, Maranhão, Rio Grande do Norte e Ceará, sendo o Ceará o enfoque da pesquisa do autor. Estes dados etnográficos revelaram uma geografia do brincar das crianças nordestinas: enquanto as litorâneas produzem pequenos barcos para brincar de regatas, nas comunidades do sertão, as crianças constroem casinhas de bonecas feitas com bambu e palha para dar refúgio às brincadeiras de comidinhas de café da manhã. O fruto do melão de São Caetano e palitos de madeira nas mãos da criança sertaneja se tornam um boi; o barro, que é um elemento universal encontrado nas brincadeiras em todas as civilizações, se torna um boneco companheiro da criança que lhe deu vida.

Na ótica de Walter Benjamin, estas particularidades dos brinquedos e das brincadeiras ocorrem porque as crianças fazem parte do povo e da classe a que pertencem. Logo, o brinquedo infantil está diretamente ligado à cultura (BENJAMIN, 1994).

As crianças não constituem nenhuma comunidade separada, mas são partes do povo e da classe a que pertencem. Por isso, o brinquedo infantil não atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo (BENJAMIN, 1994, p. 248).

Isto só é possível porque o brinquedo em sua origem, além de tudo, é um objeto preenchido de memória, a saber, de memória coletiva. Ele contém aquilo que o autor conceitua como aura.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1994, p. 170).

A explanação benjaminiana sobre o conceito de aura poderia ser entendida a partir do contexto em que ela está inserida². A tese de Benjamin é que a obra de arte, reproduzida em série, no contexto capitalista, perde sua essência, mas não somente.

² O conceito de Aura, de Walter Benjamin, está presente na obra do autor em **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet.

Aquilo que a obra original carrega [suposta aura], diz mais respeito ao tempo e espaço em que ela foi concebida, e, sobretudo, em seu contexto social. Em suma, a aura é carregada de historicidade de uma comunidade. Assim, os brinquedos produzidos pelas mãos das crianças nordestinas são peças preenchidas de essência, imaginação, memória e história, os tornando objetos únicos.

Contudo, o brinquedo sofreu grandes transformações ao longo do tempo que dissolveram a aura destas peças, sendo a influência do desenvolvimento industrial a partir do século XVIII na Europa uma das mais importantes, pois antes do século XIX a produção de brinquedos não era função da indústria, mas uma criação manual realizada por artesãos. “Originalmente os brinquedos de todos os povos descendem da indústria doméstica. A primitiva riqueza de formas do povo baixo, dos camponeses e artesãos, constitui até os dias de hoje uma base segura para o desenvolvimento do brinquedo infantil” (BENJAMIN, 2002, 127). Devido às restrições da época anterior à industrialização, a produção de brinquedos era apenas possível a partir do que cabia a cada ofício: por exemplo, o marceneiro produzia brinquedos entalhados na madeira e o caldeireiro produzia soldadinhos de chumbo pelo fato de sua matéria-prima estar inserida no seu ramo de trabalho (BENJAMIN, 2002).

Segundo este mesmo autor, antes do século XIX, os brinquedos antigos, como bonecas realistas com rosto de porcelana, eram impostos para a criança pela cultura do adulto; por este motivo, as bonecas vestiam roupas de adulto e eram maquiadas, algo comum nesta época, porque era o mundo do adulto que servia de referência às crianças. Sua própria cultura não era levada em consideração na escolha por certos brinquedos e materiais; mas felizmente, apesar da imposição da miniaturização do mundo, a imaginação da criança sempre foi capaz de olhar de outra forma para estes objetos e os ressignificar.

Um exemplo da imposição da cultura do adulto sobre a cultura da criança é relatado por Benjamin sobre o chocalho dado a recém-nascidos com o propósito de estimular a audição.

[...] explicar o chocalho de recém-nascido com a afirmação de que “via de regra a audição é o primeiro sentido a ser exercitado”. Pois desde os tempos mais remotos o chocalho é um instrumento para afastar os maus espíritos, que deve ser dado justamente aos recém-nascidos (BENJAMIN, 1994, p. 250).

Assim, a ótica do adulto exclui a ancestralidade do chocalho e impõe uma função mais racional ao objeto.

Com o passar do tempo, é deixada de lado a produção artesanal com auxílio de ferramentas manufaturadas com materiais duradouros em madeira e metal, surgindo, em decorrência do capitalismo crescente, a esteira fabril sob a demanda do mercado e a ótica do adulto. O problema disso é que “[...] quanto mais a industrialização avança, tanto mais decididamente o brinquedo se subtrai ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais” (BENJAMIN, 2002, p. 91).

Além disso, outro aspecto relevante é que o brinquedo produzido pela indústria, por mais atrativo que seja, direciona e limita a paisagem interna da criança. Por mais que seu imaginário elástico dê novas funções e histórias ao brinquedo, ele já está pronto, a narrativa já está dada. “Mas há algo que não pode ser esquecido: jamais são os adultos que executam a correção mais eficaz dos brinquedos – sejam eles pedagogos, fabricantes ou literatos –, mas as crianças mesmas, no próprio ato de brincar” (BENJAMIN, 2002, p. 87).

Uma outra transformação significativa, ocorrida a partir da metade do século XX, foi a capitalização da indústria global sobre a produção em escala de brinquedos como *Lego*, *Kinder Ovo* e bonecos associados a personagens de desenhos animados televisivos, como os *Pokemóns* (MESOMO LIRA, 2009). Vale apontar que o plástico é o recurso mais utilizado para a fabricação destes brinquedos, sendo um dos materiais que mais tem agravado os problemas ambientais devido ao seu descarte em rios e oceanos e pelo longo tempo de decomposição de suas substâncias sintéticas, segundo alguns dos estudos divulgados em 2021 pelo Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA).

Esta transformação sobre o brinquedo também,

[...] traz embutida uma série de questões de mercado, lucro e publicidade. O importante é encontrar adeptos, ganhar consumidores, conquistar pais, crianças e também escolas. Neste jogo, ganha destaque também o discurso de que alguns dos brinquedos seriam mais educativos do que outros (MESOMO LIRA, 2009, p. 513).

Em relação à produção da indústria de brinquedos e a outros itens direcionados ao público infantil, observamos, claramente, a prioridade sobre a dimensão econômica e o aspecto lúdico do objeto, passando pelo crivo do adulto.

É importante enfatizar que não se trata de saudosismo do adulto proporcionar às crianças brincadeiras na natureza porque na infância pôde ter estas vivências, pois “não se trata de uma regressão maciça à vida infantil quando o adulto se vê tomado por um tal ímpeto de brincar. Não há dúvida que brincar significa sempre libertação” (BENJAMIN, 2002, p. 85).

Considerações Finais

Por vezes, a ótica do adulto sobre o brinquedo tem sido a de uma produção para a criança, no lugar da elaboração da criança. O olhar adulto não reconhece a autenticidade dos brinquedos produzidos pelas mãos da criança, ainda que estas produções sejam preenchidas de essência, memória e história, os tornando uma peça com aura. Todavia, quanto mais autênticos são, menos são percebidos pelo adulto, uma vez que, uma virada de olhar mais pragmática ocorrida ao longo do tempo, condicionou a visão do adulto a ver os brinquedos de “verdade” como aqueles que estão nas prateleiras das lojas. No entanto, o brinquedo industrializado direciona e limita a imaginação da criança, por mais que seu imaginário elástico dê novas funções e histórias ao brinquedo, ele já está pronto, a narrativa já está dada. Num mundo em que o mercado dita o brinquedo da moda, a construção do próprio brinquedo pela criança com elementos da natureza é um ato de subversão à lógica empresarial.

Além disso, os brinquedos apresentados neste trabalho produzidos pelas mãos das crianças no Nordeste do Brasil demonstram a sobrevivência destes artefatos que não se restringiram apenas ao passado. Apesar de todas as transformações ocasionadas pela indústria, o aperfeiçoamento da técnica de produção e o forte marketing sobre os brinquedos, eles resistem.

Por fim, o brinquedo não deveria ser restringido apenas a um dispositivo para propiciar desenvolvimento psíquico, motor e da aprendizagem das crianças, apesar de legítimo e importante nesta fase da vida. É necessário deixar as crianças livres para criarem suas próprias brincadeiras, para expressarem sua cultura e darem vazão artística para que não haja um exagero na pedagogização e psicologização do brincar. Se possível, e de preferência, valorizar o brincar ao ar livre, com brinquedos feitos da flora, como barro, galhos secos, pedras e o que mais a imaginação da criança permitir.

Referências

BARROS, Manoel. Exercícios de ser criança (1999). In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. “História cultural do brinquedo”. In: **Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas**; v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

BRENNAND, Eládio José de Góes; MEDEIROS, José Washington de Moraes; FIGUEIREDO, Maria do Amparo Caetano. Metodologia Científica na Educação a Distância. João Pessoa, PB: Editora UFPB, 2012. p. 76.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. Brinquedos e brincadeiras na educação infantil. In: ANAIS DO I SEMINÁRIO NACIONAL: Currículo em Movimento – perspectivas atuais. Belo Horizonte, nov. 2010.

_____. **O Jogo e a Educação Infantil**. 2º ed. São Paulo: Editora Pioneira, 1998.

MARTINS FILHO, Altino José. Olhares investigativos sobre as crianças: o brincar e a produção das culturas infantis. Rio Grande do Sul: **Momento - Diálogos em Educação**, 2010, p. 89-104.

MESOMO LIRA, Aliandra Cristina. BRINQUEDO: HISTÓRIA, CULTURA, INDÚSTRIA E EDUCAÇÃO. **Atos de Pesquisa em Educação**, p. 507-525, 2010.

ONU. **Relatório da ONU sobre poluição plástica alerta sobre falsas soluções e confirma necessidade de ação global urgente**. 2021. Disponível em: <https://www.unep.org/pt-br/noticias-e-reportagens/comunicado-de-imprensa/relatorio-da-onu-sobre-poluicao-plastica-alerta-sobre> Acesso em: 2 set 2023.

PIORSKI, Gandhi. **Brinquedos de chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Editora Petrópolis, 2016.

VYGOTSKY, Lev. **A Formação Social da Mente**. Tradução de José Cipolla Neto, Luis Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.

YOLOCAUST: a imagem dialética benjaminiana enquanto protesto em tempos de profunda transitoriedade

Lóren Cristine Ferreira Cuadros¹

Resumo: Em 2017, Shahak Shapira lançou no formato de website um projeto artístico intitulado “Yolocaust”, que gerou polêmica ao chamar a atenção do grande público para as selfies feitas por turistas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa, localizado na cidade de Berlim. Esse comportamento por parte dos visitantes desconsidera o sentido atribuído ao monumento e, com frequência, tem como único objetivo a publicação das imagens em redes sociais. O presente artigo visa discutir a obra de Shapira à luz dos conceitos benjaminianos de “imagem dialética” e “experiência”, apontando como, ao incitar o observador ao pensamento crítico, o projeto ajuda a impedir que a memória da Shoah seja banalizada.

Palavras-chave: Artes visuais; Imagem dialética; Shahak Shapira; Shoah; Walter Benjamin.

Abstract: In 2017, Shahak Shapira launched an online art project named “Yolocaust”. It generated controversy by drawing attention to selfies taken by tourists at the Memorial to the Murdered Jews of Europe, in Berlin. By behaving in such way, visitors show disregard for the meaning attributed to the monument and often have the sole purpose of publishing those pictures on social networks. This article aims to discuss Shapira’s work in light of Walter Benjamin’s concepts of “dialectical image” and “experience”, pointing out how, by inciting critical thinking, “Yolocaust” helps to prevent the memory of Shoah from being banalized.

Keywords: Dialectical image; Shahak Shapira; Shoah; Visual arts; Walter Benjamin.

Introdução²

Shahak Shapira³ nasceu em 01 de abril de 1988 em Petah Tikva, Israel, e, ainda na adolescência, emigrou para a Alemanha junto da mãe e do irmão mais novo. Artista, comediante, músico e autor de *best sellers*, Shapira ficou conhecido na sequência da ascensão do Partido Nacional-Democrático da Alemanha (NPD) na região da Alta Saxônia: em 2015, o artista foi atacado de forma violenta após filmar um grupo de

¹ Doutoranda em Letras – Literatura, cultura e tradução, Universidade Federal de Pelotas – UFPel. cuadroslorenastine@gmail.com.

² O presente artigo corresponde ao texto definitivo elaborado na sequência da apresentação de comunicação homônima feita por sua autora durante o II Colóquio Internacional Walter Benjamin: Memória e Atualidade, realizado de maneira remota no ano de 2020. Na ocasião, o debate que se seguiu à apresentação da comunicação forneceu o input inicial necessário à construção deste artigo.

³ As informações biográficas a respeito de Shahak Shapira apresentadas neste artigo foram compiladas principalmente a partir do conteúdo disponível na matéria publicada por Renee Ghert-Zand (2017) no jornal online *The Times of Israel*. Tal fonte se encontra arrolada entre as referências deste trabalho.

jovens falantes de alemão e árabe cantando músicas antissemitas no metrô.

O caso chamou a atenção da mídia internacional quando Shapira se recusou a ter sua história utilizada para fomentar a oposição à presença muçulmana no país. Depois do ataque sofrido, o jovem publicou sua autobiografia, que obteve grande êxito comercial e, desde então, tem se dedicado a vários projetos, dentre os quais se destacam algumas obras de artes visuais com teor de protesto.

Não menos relevantes são os fatos de que seu avô materno foi o único membro da própria família a sobreviver à Shoah e que o avô paterno é Amitzur Shapira, um dos integrantes da equipe de atletismo da delegação israelense assassinados por membros do grupo terrorista Setembro Negro – associado à Organização para a Libertação da Palestina (OLP) – durante os Jogos Olímpicos de 1972, realizados na então Alemanha Ocidental. Televisado e transmitido ao redor do mundo, o atentado ficaria conhecido como o “Massacre de Munique”. Na ocasião, onze membros da delegação israelense (incluindo Amitzur Shapira, que atuava como técnico da equipe de atletismo), um policial alemão e cinco dos oito criminosos envolvidos no ataque perderam suas vidas. Longas horas de sequestro antecederam a execução da maioria dos israelenses. Ademais, à época, os terroristas contaram com apoio logístico de grupos neonazistas da Alemanha Ocidental, conforme apontou a revista alemã *Der Spiegel* (AHREN, 2012).

Décadas mais tarde, no início de 2017, Shahak Shapira lançou o projeto intitulado “Yolocaust” – mescla sarcástica da palavra *Holocaust* e da sigla YOLO, referente à expressão em língua inglesa “*You only live once*” (“Vive-se apenas uma vez”, em tradução livre), popularmente utilizada como *hashtag* em fotos postadas na internet. A obra gerou polêmica ao chamar a atenção do grande público para as selfies feitas por turistas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa, localizado na cidade de Berlim. Também conhecido como Memorial do Holocausto, o monumento foi concebido pelo arquiteto americano Peter Eisenman e é composto por 2.711 blocos de concreto organizados em um espaço de 19.000 metros quadrados, em uma disposição que remete a um grande cemitério. Como lembram Carmo et al (2017), o memorial conta com um espaço subterrâneo – o *Ort der Information* (“local da informação”, em língua alemã) – em que se encontram listados os nomes de todos os judeus assassinados durante a Shoah de que se tem notícia. Visitado por milhares de pessoas todos os dias, com frequência, o local é usado como pano de fundo para fotografias irreverentes. Tal atitude por parte dos visitantes desconsidera o sentido inicialmente atribuído ao monumento e, muitas vezes, tem como único objetivo a publicação das imagens em redes sociais.

Ao observar esse comportamento, Shapira organizou seu projeto: doze selfies tiradas no memorial e postadas em quatro redes sociais (Facebook, Instagram, Tinder e Grindr) foram escolhidas pelo artista e sobrepostas a conhecidas imagens em preto e branco que apresentam a aterradora realidade dos campos de concentração e extermínio sistematizados pelo governo nacional-socialista. No website criado para a divulgação da obra⁴, o autor de “*Yolocaust*” declara que todas as doze pessoas cujas selfies foram utilizadas ficaram sabendo do projeto e que a maioria delas pediu desculpas e removeu a fotografia da rede social em que a havia postado.

Tomando por base o trabalho artístico supracitado e partindo das considerações teóricas feitas por Walter Benjamin acerca da relação entre a arte e os conceitos de memória e experiência, o presente artigo tem como objetivos a) indicar a construção artística que remete ao passado como modo de externar a experiência e a sabedoria do narrador; b) apontar que, ao incitar o observador ao pensamento crítico, tal tipo de trabalho se opõe ao apagamento (quer deliberado, quer se dê como consequência da passagem do tempo) de acontecimentos que não devem ser esquecidos; e c) sugerir que a contemplação de manifestações artísticas como a obra ora analisada constitui um verdadeiro ato revolucionário ao estimular o público a refletir sobre a contemporaneidade. Nesse caso, é possível afirmar que a arte se configurou como uma alternativa não violenta, porém, tão incisiva e eficiente quanto outras formas de manifestação e protesto em defesa da evidenciação da verdade.

Uma vez retiradas da plataforma online pelo artista, as montagens deram lugar a uma série de comentários sobre “*Yolocaust*” enviados a Shapira. Registradas em inglês no website, tais observações revelam, em sua maioria, os efeitos positivos que a reflexão instigada pela obra exerceu sobre o público. Com o intuito de ilustrar as diferentes reações suscitadas pelo projeto, encontram-se destacados abaixo alguns desses comentários seguidos de suas respectivas traduções para o português brasileiro realizadas pela autora do presente artigo⁵:

1. “*Thanks! There’s no better way to prepare my students for our trip to Berlin!*”
 “ObrigadX! Não tem maneira melhor de preparar meus alunos para nossa viagem a Berlim!” [minha tradução].

⁴ As informações gerais sobre o projeto *Yolocaust* ora apresentadas foram obtidas no próprio website criado por Shahak Shapira. O link para acesso à página em questão se encontra disponível entre as referências do presente artigo.

⁵ Em respeito aos autores, optou-se por não evidenciar equívocos de ordem gramatical – através do emprego de (sic), por exemplo – nos trechos em língua inglesa ora reproduzidos. Contudo, ainda que a tradutora tenha procurado expressar o estilo de cada autor da melhor maneira possível, ligeiras correções foram introduzidas nas traduções dos excertos em questão (retirados do site do projeto *Yolocaust*).

2. *"Well done, I applaud what you have done with your website. When the unthinkable becomes ordinary we make it more likely that we will repeat it".*

"Muito bem! Aplaudo o que você fez em seu website. Quando o impensável se torna comum, é mais provável que façamos de novo" [minha tradução].

3. *"Thank you for bringing this sensitive subject at such a touching way in this way. I think people are not always aware of the importance of a monument..."*

"ObrigadX por falar sobre esse assunto sensível de um jeito tão tocante. Acho que nem sempre as pessoas têm consciência da importância de um monumento..." [minha tradução].

4. *"Thank you very much for reminding us that respect and memory are two pillars of humanity".*

Muito obrigadX por nos lembrar que o respeito e a memória são dois pilares da humanidade" [minha tradução].

5. *"I absolutely love your project! I think what you have done is amazing and so so overdue. Two days ago I went to auschwitz and I was completely appalled at the behaviour that was happening around me. It's not a place where you pose for the perfect selfie it's a place that need to be respected and remembered!"*

Eu absolutamente adoro seu projeto! Acho que o que você fez é incrível e já deveria ter sido feito há muito, muito tempo. Há dois dias, fui a Auschwitz e fiquei completamente chocadX com o comportamento ao meu redor. Aquele não é um lugar onde se posa para a selfie perfeita, é um lugar que precisa ser lembrado e respeitado!" [minha tradução].

6. *"Too bad you weren't in a German prison camp during WWII. I hope you are some day".*

"Que pena que você não estava em um campo de concentração alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Espero que algum dia esteja" [minha tradução].

7. *"KEEP CRYING DUMB JEW HAHAAHAHAH"*

"CONTINUE CHORANDO, JUDEU IDIOTA. HAHAAHAHAH" [minha tradução].

72

Walter Benjamin e a imagem dialética em defesa da memória

No célebre e jamais finalizado trabalho "Passagens", Benjamin (2009) aponta que as chamadas "imagens dialéticas" são as únicas verdadeiramente históricas, posto que, contempladas pelo "olhante" – termo aqui tomado de empréstimo a Georges Didi-Huberman – que se vê diante de uma abertura, de um diálogo entre temporalidades, despertam o olhar crítico, tirando o observador do estado de apatia e comprometendo-o com aquilo que a obra traz à tona. Responsável pela edição alemã do texto, Rolf Tiedemann (2009, p.15) destaca que, para Benjamin, o problema fundamental do materialismo histórico se centrava na conciliação entre a plena visibilidade e o emprego do método marxista. Tal questão deveria vir a ser "solucionada" em "Passagens" a começar pela aplicação do princípio da montagem à história (TIEDEMANN, 2009, p. 15). Desse modo,

na obsolescência sempre mais acelerada das inovações e invenções que se originaram das forças produtivas do capitalismo em desenvolvimento, Benjamin vislumbrou a "assinatura" dos primórdios da modernidade. É

esta que ele queria extrair dos fenômenos mais insignificantes *intentione recta* – determinando-lhes a fisionomia: ao exhibir os farrapos, como montagem de resíduos (TIEDEMANN, 2009, p. 16).

Ao destacar “objetos em vias de extinção”, Walter Benjamin clama pela resistência ao fenômeno da obsolescência moderna, pois “a interpretação do presente para Benjamin é remetida ao passado mais recente: a ação presente era para ele um despertar do sonho da história, ‘explosão’ do ocorrido, a reviravolta revolucionária” (TIEDEMANN, 2009, p. 20-21). A cultura do século XIX – analisada pelo autor berlinense – foi perpassada por “imagens de sonho”: era preciso despertar do “sonho da história”, desmistificá-lo, logo, interpretar as imagens se fazia primordial para dissipar o efeito de encantamento com que “inebriavam” os homens, conforme frisa Rolf Tiedemann (2009, p. 19).

Para tanto, deveria ser utilizado “o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere” (TIEDEMANN, 2009, p. 19). Mais adiante, como aponta Tiedemann (2009, p. 22-23) em seu prefácio, indicando o *exposé* de 1935 como o trecho em que tal característica se revela de forma mais inequívoca, o projeto “Passagens” seria profundamente influenciado pela noção marxista do caráter de fetiche da mercadoria. Esse traço se fazia notar na fantasmagoria que se infiltrara na cultura do século XIX. De fato, deve-se lembrar que “fantasmagoria é o processo de produção capitalista em geral que se apresenta aos homens que o realizam como poder da natureza” (TIEDEMANN, 2009, p. 23).

Nesse sentido, como ressalta o editor alemão (2009, p. 23) citando Benjamin, a fantasmagoria cultural se faz presente na ambiguidade que caracteriza o período: mesmo o maquinário, cujo uso estava em franca ascensão, conduz o homem mais profundamente em direção à autoexploração em vez de auxiliá-lo em seus deveres. Envolvida no caráter de ilusão do “novo” inerente a essas “fantasmagorias culturais”, a sociedade daquela época se empenhava em superar seus limites e fraquezas através da técnica (TIEDEMANN, 2009, p. 24) – como ainda hoje continua a fazê-lo –, sem observar que ao progresso tecnológico corresponderia um retrocesso no nível humano: logo chegariam as Grandes Guerras Mundiais e horrores impensados se abateriam sobre a humanidade com uma violência nunca vista até então.

Em tal contexto, o pensamento dialético benjaminiano reforça a necessidade de despertar do sonho por meio de um olhar histórico que “não se dirige mais para trás, do presente em direção à história, e sim parte dela, para a frente, em direção ao presente”

(TIEDEMANN, 2009, p. 27). A imagem dialética vem sempre associada à noção de “dialética na imobilidade”: o instante em que o progresso se detém corresponde ao chamado “agora da cognoscibilidade”. Citando novamente Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (2009, p. 29, acréscimo da autora deste artigo) ressalta a relevância desse diálogo entre temporalidades para a contemporaneidade:

‘Onde o pensamento se fixa subitamente em uma constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque graças ao qual ele se cristaliza como mônada (...) Nesta estrutura, ele [o materialista histórico] reconhece o sinal de uma imobilização messiânica do acontecimento, ou seja, de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido’. De fato, o pensamento de Benjamin foi sempre um pensamento de imagens dialéticas.

O editor (2009, p. 29) ainda salienta que a imagem dialética está, portanto, atrelada à esfera do mito, pois o evento transcorrido em cada época se liga diretamente com o eterno retorno dos acontecimentos levados em consideração pela história em sua concepção mais tradicional. Somente “através da imobilização da dialética, anula-se o contrato dos ‘vencedores’ históricos e todo o *páthos* reincide sobre a salvação dos oprimidos” (TIEDEMANN, 2009, p. 29). No brevíssimo instante em que o fato ocorrido e o momento presente se encontram em equilíbrio – o chamado “agora da cognoscibilidade” –, a dialética encontra na imagem seu maior potencial revolucionário.

74

Percepções distintas acerca do projeto “Yolocaust”: convergências e divergências

Segundo Carmo et al (2017), o objetivo do projeto “Yolocaust” foi suscitar uma discussão acerca do modo como o espaço do Memorial aos Judeus Mortos na Europa estava sendo usado pelos turistas apenas como parte do processo de construção de suas memórias individuais. Os autores (2017) asseveram que tal fenômeno mescla-se à noção de *Erinnerungskultur*, “palavra germânica que traduz a cultura da memória, modo pelo qual a sociedade deve lembrar momentos históricos, tornando os aprendizados obtidos no passado, presentes na sociedade atual” (CARMO ET AL, 2017).

Em seu artigo, os três autores (2017) destacam a duração exata da exposição das selfies manipuladas na internet – de 18 a 26 de janeiro de 2017 – e o fato de terem sido acessadas por cerca de 2.5 milhões de pessoas, aspecto que Shahak Shapira ressalta no website do projeto. Encerrado esse período, as fotos deixaram de estar disponíveis na página, que hoje conta apenas com informações gerais e registros de algumas reações por parte do público.

Carmo et al (2017) ainda incluem a “exposição exagerada de quem apareceu

nas fotos manipuladas” entre as razões para a retirada das imagens da plataforma. Ademais, os pesquisadores (2017) salientam o papel desempenhado pelo memorial para o reconhecimento do biopoder exercido pelo estado nacional-socialista durante a Segunda Guerra Mundial e a forma como tal fato influencia o panorama sociopolítico contemporâneo ao redor do mundo. De acordo com os autores (2017),

o caráter participativo e social das fotos está atrelado a cultura popular de registrar e aproveitar os momentos, fotografando todos as visitas turísticas e experiências vividas. Modo pelo qual o viajante pode preservar suas lembranças e se relacionar em seu grupo social, divulgando os locais para seus amigos e colegas⁶.

Partindo de pressupostos diferentes, Flores e Prata (2018) apresentam como objetivo de seu estudo sobre o projeto “*Yolocaust*” o intento de explicar como as imagens em questão “geraram uma ressignificação da memória em relação ao memorial, principalmente porque sua ideia de fazer uma montagem fotográfica resultou em uma mistura de temporalidades”. As autoras (2018) tomam como base para sua pesquisa os conceitos de memória, montagem, inimaginável (extraído do estudo que Georges Didi-Huberman faz acerca das fotografias do *Sonderkommando* em “Imagens apesar de tudo”) e invisível (apresentado por Jacques Rancière em “A partilha do sensível”).

Flores e Prata (2018) ressaltam uma primeira menção feita por Shahak Shapira à ideia que tomaria a forma do projeto artístico ora analisado: de acordo com a dupla de pesquisadoras (2018), o artista pode ser visto no documentário “*Unidos para siempre*” – produzido pelo canal *Deutsche Welle* e lançado em 2015 – apresentando a intenção de escrever um livro sobre o comportamento dos turistas que visitam o Memorial aos Judeus Mortos na Europa. As montagens fotográficas mais tarde construídas por Shapira estabelecem uma relação entre temporalidades cujo afastamento cronológico propicia o esquecimento por parte do público que visita o monumento.

As autoras (2018) evocam as asserções de Pierre Nora (1993) acerca das noções de “memória” e “história” enquanto categorias opostas – pois, conforme tal teórico, a primeira permanece em evolução constante, associando-se, portanto, “à vida inextinguível” e esta última busca reconstruir de maneira falha aquilo que já não mais existe – e afirmam uma vez mais o poder das imagens para que o passado não seja esquecido. Tais pesquisadoras (2018) chamam a atenção de seus leitores para o

⁶ Em respeito aos autores e à sua propriedade intelectual, optou-se por não fazer a marcação de equívocos de ordem gramatical nas citações em português brasileiro incluídas ao longo deste artigo.

apagamento das fronteiras entre público e privado na contemporaneidade e para o efeito que esse fenômeno exerce sobre a memória dos indivíduos, frisando que

é necessário mencionar o local das fotografias hoje; o acesso a um dispositivo para fotografar, não apenas os espaços públicos, mas também a esfera privada, os fatos rotineiros para torná-los transcendentais, significa que a interação entre espaços públicos e privados é sobrecarregada, que a memória das pessoas e seus registros são ainda mais efêmeros (FLORES e PRATA, 2018).

Tal fenômeno resultaria, por exemplo, no comportamento demonstrado pelos visitantes do memorial de Berlim observado por Shahak Shapira e cristalizado no projeto “*Yolocaust*”. Dessa maneira, o fato do foco da câmera voltar-se de modo absoluto para o sujeito que é fotógrafo e fotografado a um só tempo

pode ser resultado da modernidade, da globalização, dos avanços tecnológicos e do imediatismo, que causaram um presente com maior relevância para a imagem combinada que é publicada nas redes sociais, minimizando o lugar onde as pessoas estão e sua posição nesses lugares, dando apenas um valor decorativo aos espaços públicos (FLORES e PRATA, 2018).

Tais espaços são definidos pelas autoras (2018) como “lugares sem memória”, posto que nada representam para aqueles que os visitam. Nesse sentido, quando remetem seus leitores às proposições de Didi-Huberman e ao exemplo das fotografias do *Sonderkommando* – que precisaram ser levadas até as “pessoas certas” para fazer ressoar a verdade que continham – a fim de afirmar a necessidade de imagens para evidenciar aquilo que está oculto, Flores e Prata (2018) vão ao encontro da noção benjaminiana de imagem dialética. A dupla (2018) ainda aponta como um dos elementos essenciais para a conscientização acerca do sentido do monumento presente na capital alemã o efeito de choque causado pelo fato de que os indivíduos que viram suas selfies incluídas em “*Yolocaust*” tiveram suas vidas completamente modificadas e suas atitudes impensadas analisadas por milhões de pessoas ao redor do mundo.

O impacto sobre a vida pessoal daqueles cujas fotos compuseram o projeto foi também discutido por Mader (2018), para quem

a obra *Yolocaust.de* apresenta, em concepção e repercussão, a construção de um espaço comunicacional transnacional que de fato propõe, em ação reflexiva, um diálogo intenso por entre alteridade, memória e identidade, alterando a percepção identitária e cidadã dos visitantes da obra, incluindo aqueles doze nela retratados.

Em seu estudo, o autor (2018) destaca a tensão referente à polaridade público-privado presente tanto nas selfies em seu formato inicial quanto em sua assimilação pelo projeto artístico de Shahak Shapira. O teor de resistência sociopolítica inerente à prática da selfie enquanto forma de oposição a diferentes estereótipos é frisado por Mader (2018) com base nas considerações teóricas de Derek Conrad Murray (2015). Conforme o pesquisador (2018), o projeto de Shapira “transfigura” as fotografias, convertendo seu status de “imagem pessoal” em “imagem global”, isto é, de livre acesso e que é “consumida fora do local original de exibição – as redes sociais – para ser isolada como arte e questionar a alteridade, a memória e a noção de cidadania inerente ao contexto histórico global contemporâneo” (MADER, 2018).

O autor (2018) ressalta que, embora o website tenha recebido milhões de acessos em poucos dias, a única forma de divulgação de “*Yolocaust*” foi uma postagem na página pessoal de seu criador no Facebook. Como resultado desse processo de midiatização, por exemplo,

o sujeito da selfie intitulada “pulando sobre judeus mortos”, ao ver-se transportado de sua dimensão identitária particular, constituída pelo seu perfil na rede Instagram (e portanto, disponível apenas para quem o seguir), à uma dimensão identitária pública – como parte de obra de arte transnacional com milhões de visitantes – passa a reconhecer de forma reflexiva, a desproporção entre sua intenção particular e o efeito público gerado (MADER, 2018).

77

Assim, segundo o pesquisador (2018), ao evidenciar a tensão que cerca os limites entre público e privado na era digital e, em especial, a sua relação com os monumentos, “*Yolocaust*” se configura no rol das práticas comunicacionais cidadãs: a reflexão observada na maioria dos comentários hoje presentes no website do projeto são indicativos dessa característica. Partindo das asserções de Huyssen (2014), Mader (2018) ainda lembra que, em meio à economia, cultura e política globalizadas, a noção de representação ganha novos contornos e novos desafios, pois, por vezes, a memória passa a ser

também algo a compor o supermercado cultural de produtos disponíveis no mundo, de forma a oferecer um consumo desta memória, distanciado do seu real sentido histórico e talvez, também do seu sentido político ao termos no consumo deste memorial, relações midiáticas individuais envezadas pelo coletivo, mas de grande importância ao indivíduo contemporâneo (MADER, 2018).

Por fim, é possível asseverar que uma posição similar àquela observada em Carmo et al (2017) pode ser percebida nas proposições do pesquisador (2018) cujo trabalho ganha destaque no presente trecho, posto que, em seu estudo, as selfies utilizadas por Shapira surgem atreladas ao “sentido alheio, diverso e distante dos processos de alteridade” (MADER, 2018), logo, compreende-se que, de acordo com Mader (2018), seu significado teve de ser deslocado para integrar o projeto “Yolocaust”.

Em matéria datada de 2017 para o website da BBC, Joel Gunter explana o funcionamento do trabalho em questão, chamando atenção para o fato de que, ao passar o mouse sobre as selfies coloridas postadas em redes sociais, o visitante do website via aparecer diante de si o fundo composto pelos corpos de judeus massacrados pelo regime nacional-socialista. Em citação destacada pelo jornalista (2017), Shapira revela um posicionamento compreensivo em relação aos indivíduos nas selfies: “Sentia que as pessoas precisavam saber o que realmente estavam fazendo ou como os outros podiam interpretar o que elas estavam fazendo⁷”.

Gunter (2017) vai adiante, lembrando o caso da americana Breanna Mitchell, que, em 2014, postou uma selfie tirada no complexo de campos de concentração de Auschwitz – que hoje abriga um museu e um memorial – e viu sua vida ameaçada em razão da repercussão da postagem. Essa resposta por parte do público é classificada pelo jornalista (2017) – que também destaca a discussão acerca do comportamento adequado em espaços relacionados à memória trazida à baila pelo caso de Mitchell – como “*online public shaming*” (humilhação pública online, em tradução livre).

Por sua vez, a opinião de Karen Pollock, diretora do *Holocaust Education Trust*, instituição londrina que se dedica a preparar professores e estudantes para visitas a memoriais à Shoah também é trazida por Gunter (2017) como argumento de oposição às críticas à cultura da selfie nos espaços ora discutidos. As seguintes palavras são atribuídas a Pollock pelo jornalista (2017) em sua matéria: “a geração de hoje experiencia muito através da lente de um celular e o objetivo não é puni-los, expô-los ou humilhá-los. Tentamos ter conversas desafiadoras sobre o que eles querem de uma foto naquele local⁸”.

Também Peter Eisenman, responsável pelo projeto do Memorial aos Judeus Mortos na Europa de Berlim, é citado por Joel Gunter (2017). Conforme informado na matéria

⁷ **Minha tradução de:** “*I felt like people needed to know what they were actually doing, or how others might interpret what they were doing*”.

⁸ **Minha tradução de:** “*The generation of today is one that experiences a great deal through the lens of a phone, and it's not about chastising, exposing, or humiliating them. We try to have challenging conversations about what they want from a picture in that setting*”.

da BBC (2017), o nova-iorquino teria discordado da proposta de Shahak Shapira e acreditaria que o fato de não consistir em um espaço sepulcral faria do memorial um local totalmente diferente de um campo de concentração, por exemplo. A asserção a seguir é atribuída a Eisenman por Gunter (2017): “as pessoas pulam naqueles pilares desde sempre. Elas tomam banho de sol, elas almoçam lá e eu acho que não tem nenhum problema (...) Um memorial é uma ocorrência do cotidiano, não um local sagrado”.

Ao lembrar o caso de Breanna Mitchell e fazer ecoarem as vozes de Karen Pollock e Peter Eisenman, o autor do texto jornalístico (2017) assume um posicionamento similar àquele apresentado por Mader (2018) no que concerne aos efeitos nocivos da midiatização da fotografia de cunho pessoal postada nas redes sociais e, no caso analisado, tomada à revelia e usada por Shapira em seu projeto. Contudo, Joel Gunter (2017) também lembra que, por coincidência, pouco antes do lançamento de “*Yolocaust*”, o político Björn Höcke se referiu de maneira acusativa e desdenhosa ao memorial como sendo um “monumento à vergonha” e que o projeto teria se configurado em parte como uma resposta a posicionamentos políticos contemporâneos que parecem ignorar o que a Shoah deveria representar para a humanidade.

A opinião de Shapira acerca da relação dos jovens alemães com a memória associada ao genocídio perpetrado durante a Segunda Guerra ganha espaço na matéria: “eu ouço um monte de gente jovem dizendo que não se sente, não quer e nem deve se sentir culpada, que não é culpa nem responsabilidade deles, mas o que é responsabilidade deles é o que está acontecendo agora na Alemanha¹⁰” (GUNTER, 2017). Ainda de acordo com Gunter (2017), o artista lembra que a existência dos monumentos não é voltada aos judeus ou mesmo às vítimas dos crimes ocorridos durante a vigência do Terceiro Reich, mas à atual geração, uma vez que surgem como demarcações concretas de um conteúdo de teor moral.

79

A filosofia por vir: linguagem como *medium* e a totalidade da experiência

A observação das proposições discutidas na seção anterior do presente artigo permite perceber que, de maneira geral, a postura adotada pelos indivíduos fotógrafos/fotografados em relação ao Memorial aos Judeus Mortos na Europa e o modo como tal abordagem foi tratada em “*Yolocaust*” receberam destaque por parte de alguns

⁹ **Minha tradução de:** “People have been jumping around on those pillars forever. They've been sunbathing, they've been having lunch there and I think that's fine (...) A memorial is an everyday occurrence, it is not sacred ground”.

¹⁰ **Minha tradução de:** “I hear a lot of young people saying that they don't feel guilty and they don't want to feel guilty, and they shouldn't, it's not their fault and it's not their responsibility, but what is their responsibility is what's going on right now in Germany”.

autores que escreveram a respeito do projeto. Nesse momento, urge discutir a questão da experiência – noção cara a Walter Benjamin –, em especial aquela que se relaciona ao “inexperenciável” por excelência, isto é, ao trauma.

De fato, ao estabelecer as linhas gerais da “filosofia por vir”, Benjamin (2019) destaca a necessidade de ceder espaço àquela forma de experiência que não pode ser verificada cientificamente em conformidade com a lógica kantiana e, sobretudo, neokantiana. Nesse contexto,

o problema da epistemologia de Kant, assim como toda grande epistemologia, tem dois lados; e apenas de um deles ele foi capaz de dar uma explicação válida. Tratava-se, em primeiro lugar, de uma questão relativa à certeza do conhecimento permanente e, em segundo lugar, da questão relativa à dignidade de uma experiência efêmera. Isso porque o interesse filosófico universal é sempre dirigido, ao mesmo tempo, à validade atemporal do conhecimento e à certeza de uma experiência temporal que é considerada o objeto imediato, senão o único, desse conhecimento (BENJAMIN, 2019, p. 13).

O autor (2019, p. 25) ressalta que Kant associa o conhecimento à recepção das sensações através dos sentidos por parte de uma representação do indivíduo e à consequente produção de representações a partir dessa conexão. Contudo, Benjamin (2019, p. 29) também declara que seria impossível estabelecer uma relação de cunho objetivo entre a experiência e a consciência empírica, posto que “toda experiência autêntica é baseada na pura consciência epistemológica (transcendental)” (BENJAMIN, 2019, p. 29).

O filósofo cultural (2019, p. 53) aponta, então, para uma unidade que não deve ser compreendida simplesmente como a somatória de todas as experiências com a qual a noção de conhecimento possa estabelecer uma relação direta, supostamente objetiva, visto que “a fonte da existência, no entanto, está na totalidade da experiência” (BENJAMIN, 2019, p. 55). Levada em consideração essa unidade, é necessário lembrar ainda outra vez que Walter Benjamin

expõe paralelos entre a filosofia kantiana e a sua, ao mesmo tempo que aponta em Kant a ausência de reflexões voltadas à necessidade de estabelecer relações entre o conceito de experiência e linguagem. Não era seu objetivo, todavia, abalar drasticamente o sistema kantiano, mas, sim, destacar nele a falta de articulação de um conceito de experiência que tivesse como base a linguagem e suas correspondências na *Erkenntnistheorie* [epistemologia], incluindo teologia, arte e história (RIBEIRO, 2019, p. 64).

Toda experiência – quer numericamente verificável ou não – só pode ser expressa por meio da linguagem. Munido desse pressuposto, Benjamin (2019) confere destaque ao tipo de experiência e aos campos da epistemologia que confiam exclusiva e explicitamente à linguagem o papel de *medium* do conhecimento. Tal como a experiência dos guetos, dos campos de concentração e extermínio, das câmaras de gás etc., também a experiência do judeu que carrega consigo todas as anteriores e hoje se vê cercado por discursos de extrema direita e pelo esquecimento progressivo da Shoah pelas gerações mais jovens não pode ser medida nem tem menor validade. No uso criativo da linguagem, fazer ecoar as vozes silenciadas pela violência física e cronológica – aquela perpetrada pela história que não poupa o traço de vida em meio às ruínas do passado e que dá vazão ao esquecimento na contemporaneidade: tal é o trabalho desenvolvido por Shapira ao borrar as fronteiras entre público e privado nas montagens de “*Yolocaust*”.

Fotografia: fendendo o olhar homogeneizador ontem e hoje

A partir da filosofia benjaminiana, podemos afirmar que, na imagem dialética, a colisão perfeita entre o ocorrido e o momento presente permite o “resgate” do indivíduo vitimado pelo massacre realizado pela “história dos vencedores”. Nesse sentido, ainda no início da década de 1930, a técnica revela para o autor berlinense uma faceta positiva na forma da fotografia. Diferentemente do retrato, que, com o passar dos anos, tornava-se mera constatação do talento do pintor, enquanto nenhuma atenção era dispensada ao retratado, Benjamin (1987c, p. 93) via na fotografia algo de misterioso e curioso que impedia esse esquecimento. Destarte, analisando uma foto feita por David Octavius Hill, observa que

na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali (BENJAMIN, 1987c, p. 93).

Enquanto imagens dialéticas, tais fotografias possibilitam vislumbrar o presente na centelha do passado do momento capturado pela câmera. Benjamin (1987c, p. 94) nos lembra que esta cobre de maneira consciente o espaço que o olhar percorre na inconsciência e, por meio de seus recursos, faz notar a vida pulsante em cada detalhe, que, de outro modo, nos passaria despercebida. Sem dúvida, “percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A

fotografia nos mostra essa atitude” (BENJAMIN, 1987c, p. 94).

Quando escreve a respeito da fotografia, o autor (1987c, p. 95) já se via diante de seu uso instrumental pelos jornais, que já haviam deixado de ser considerados artigos de luxo. Outrossim, a esta altura, se pressupunha o texto que acompanhava a imagem, esclarecendo o fato capturado, informando a respeito da pessoa retratada etc. O “silêncio que rodeava o rosto humano e no qual o olhar repousava” mencionado por Benjamin (1987c, p. 95) havia sido dissipado e cedia lugar à urgência da informação. Quando, já naquele momento, o teórico (1987c, p. 105) assevera com firmeza que “na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda”, sua asserção parece antecipar em quase um século a cultura da selfie da atualidade.

Em face de tantas mudanças – então e agora –, a série de questões que Walter Benjamin se faz falar ao público contemporâneo com mais clareza do que nunca, pois

a câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. (Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa) (...) Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor de áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? (...) Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (BENJAMIN, 1987c, p. 107).

82

Talvez ainda hoje não seja possível responder tais perguntas, porém, sabe-se que, liberando a si mesmo da legenda e da consequente suavização do efeito de choque, em “*Yolocaust*”, Shahak Shapira identifica o “local do crime” e aponta a culpa sem medo, induzindo a uma reflexão pouco explorada na era do culto à autoimagem e da aceleração do cotidiano.

Segundo Arlindo Machado (2015, p. 133), considerado o espaço em perspectiva inerente à foto, o fotógrafo necessita definir a quais dos “planos paralelos” ao plano do quadro concederá visibilidade através do foco. Partindo dessa premissa, o teórico (2015, p. 133) afirma que “a seleção do espaço revelado à visão através da profundidade de campo é, como o recorte do quadro, um recurso de estabelecimento de sentido, e visa também instituir uma hierarquia na cena, separando o essencial para os interesses da enunciação do supérfluo ou do acessório”.

Como enfatiza Machado (2015), na estratégica “profundidade de campo infinita”, que infiltra na fotografia – e não apenas na de cunho jornalístico – sua pretensa

“transparência” ou “aparência de realidade”, a câmera se centra no ponto que o sujeito da enunciação evidencia. O autor (2015) também frisa que o olhar “se responsabiliza” por estabelecer o “efeito especular”, unindo sujeito da enunciação e aparato fotográfico e conferindo coerência à imagem capturada. Toda essa lógica é rompida pela sobreposição inerente às montagens realizadas por Shahak Shapira: o olhar do observador é imediatamente conduzido ao pano de fundo tão logo as imagens dos campos de concentração tomam o lugar do memorial. Assim, essas montagens se configurariam como

certas fotos que chamaríamos de desconstrutivas do efeito especular, em que a possibilidade de liberação do espectador estivesse já nelas contida, sob a forma de procedimentos composicionais que favorecessem o estranhamento da cena e retardassem a sua inteligibilidade, criando assim uma situação propícia para o prolongamento do tempo de mirada (MACHADO, 2015, p. 139).

Desconstruindo o efeito especular, “*Yolocaust*” chama a atenção do espectador para que se detenha por um momento diante da imagem: eis o efeito visado pela dialética na imobilidade benjaminiana. Ademais, Arlindo Machado (2015, p. 139) salienta que a construção da profundidade de campo sofre uma ruptura e a predominância do olhar do sujeito da enunciação é desestabilizada “sempre que no interior da profundidade de campo infinita a composição e o enquadramento fazem intervir zonas ‘mortas’, divisões, máscaras, cortinas e obstáculos despistadores da ‘lógica’ figurativa da cena”.

Embora a perspectiva central permaneça hegemônica, como também evidencia Machado (2015, p. 139-141), “o todo” da fotografia faz com que o suposto “realismo” que lhe é inerente seja dissipado quando os planos são deslocados e a profundidade de campo é fraturada, exatamente como observado no projeto “*Yolocaust*”, que, ao conferir status artístico às imagens, desarticula a “transparência” das selfies e, sobretudo, desestabiliza o olhar do observador, forçando-o a abandonar a letargia.

Excesso de iluminação artificial e pobreza de experiência

Em um de seus mais célebres escritos, Walter Benjamin aborda a crise daquela que define como a “verdadeira narrativa”, que traz em si uma utilidade “de ordem prática”, pois “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987b, p. 200). Todavia, “se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1987b, p. 200). A

narrativa de outrora – que pressupunha a experiência e sua possibilidade de transmissão ao longo do tempo – foi substituída pela informação sempre em vias de se tornar obsoleta e, portanto, intransmissível, incomunicável por definição.

Em meio a essa crise da experiência, “da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis” (BENJAMIN, 1987b, p. 198). Mais uma vez, ao discorrer sobre a realidade do século XX, o autor (1987b) dialoga com a deste primeiro quarto do século XXI. Como Benjamin (1987b, p. 203) afirma acerca daquele momento, todos os fatos já nos chegam explicados e estamos cada vez mais pobres em experiências e narrativas; tal é a lógica que rege a sociedade que consome informação em proporções gigantescas diariamente.

No mundo mecanizado ao qual o filósofo cultural (1987b) se referia, a memória perturbadora e perene do romancista se contrapunha à breve memória do narrador, que dura apenas um lampejo e pressupõe a transmissão: a *rememoração* e a *memória*, musas do romance e da narrativa, respectivamente, surgem como adversárias (BENJAMIN, 1987b, p. 211).

Nesse contexto, a morte foi expulsa para longe do homem; desnaturalizada, torna-se motivo de escândalo. Então, surgem as formas de arte diretamente ligadas à cultura da informação, do detalhamento (de cunho psicológico, no caso do romance moderno). O romance mostra-se, como

um tipo de arte que não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1987b, p. 214).

Um fenômeno muito semelhante pode ser observado em relação aos monumentos na contemporaneidade. “*Yolocaust*” nos lembra como a “profanação” do espaço de memória, a naturalização do massacre alheio ornado em vestes de esquecimento fomenta e é fomentada, a um só tempo, pela cultura autocentrada que tem na selfie uma de suas expressões máximas. O narrador benjaminiano rumo a passos largos para a sua extinção, pois, hoje, indiferente ao conselho, o ser humano dificilmente pode lançar mão do acervo de “uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia” (BENJAMIN, 1987b, p. 221) ou tornar possível ao narrador assimilar “à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1987b, p. 221).

O autor (1987a) associa a forma milenar do provérbio com a autoridade que provém da idade avançada; trata-se de uma maneira concisa de transmitir a experiência (enquanto a forma prolixa se apresentaria na história narrada). No entanto, na esteira de suas proposições, nos questionamos: “que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (BENJAMIN, 1987a, p. 114) e “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1987a, p. 115).

No mundo da técnica, o homem extenuado e mesmo fisicamente aniquilado por conflitos que jamais imaginou vivenciar tornou-se pobre em experiências transmissíveis, porém, tal processo não se deu de modo súbito, pois já o século XIX “mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente” (BENJAMIN, 1987a, p. 115). Na certeza da pobreza coletiva de experiências, Walter Benjamin (1987a, p. 115-116) enxerga ainda uma luz: a possibilidade de uma “barbárie positiva”, posto que, em todos os tempos, essa carência precipitou os grandes “bárbaros” à criação a partir do zero – como nos casos de Descartes e Einstein, por ele mencionados (BENJAMIN, 1987a, p. 116).

É nesse contexto hermenêutico que surge a crítica do autor (1987a, p. 117) a Paul Scheerbart que, em suas obras, veiculava a ideia de que o aparato técnico renova o homem e associava às suas personagens uma linguagem nova, mecanizada e contrastante com a linguagem humana de natureza orgânica. Scheerbart introduz a ideia de uma “cultura de vidro” – em suas narrativas, as personagens vivem em “casas de vidro” – e o autor (1987a, p. 118) relembra que moradias vítreas estavam sendo projetadas por arquitetos como Adolf Loos e Le Corbusier ao mesmo tempo que a Bauhaus trazia à baila sua arquitetura moderna em aço: ambos materiais que não admitem “rastros humanos”, pois “as coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério (...) Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro porque professam uma nova pobreza?” (BENJAMIN, 1987a, p. 117).

Na pobreza de experiências, o vidro e o aço se tornam os materiais ideais para a construção de um mundo em que não há vestígios de presença humana. A essa “cultura de vidro” – posto que afirma também hoje a própria “transparência”, “tudo revela” como se nada fosse mediado, mas puro registro [e não reflexo] da realidade – pertencem as selfies tiradas no Memorial aos Judeus Mortos na Europa. Dessa maneira, a humanidade é conduzida à extenuação e nem sempre os homens “são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN, 1987a, p. 118).

Ainda assim, no anseio do homem por se desvencilhar de toda experiência e ostentar sua pobreza, Benjamin (1987a) vê também um feixe luminoso de esperança. A sessão de cinema depois do trabalho – outro produto da técnica – se torna refúgio contra o desânimo do cotidiano. Surge nas linhas do berlinense (1987a, p. 118) a figura do simpático camundongo Mickey, que realiza na tela a existência simples, porém, grandiosa, que o homem exaurido pelo trabalho não consegue fazer no seu dia-a-dia; uma existência repleta de milagres que ultrapassam aqueles “milagres técnicos” tão idolatrados. Benjamin (1987a, p. 119) aponta que o homem médio de sua época – o ano aqui é 1933 – é solidário àqueles “bárbaros” que fizeram do novo seu lugar por excelência. Destarte,

em seus edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juros dos juros (BENJAMIN, 1987a, p. 119).

De fato, em “*Yolocaust*”, o riso satírico, que desconcerta e faz refletir, conferiu humanidade à massa – basta que se observe algumas das reações obtidas pelo projeto de Shahak Shapira. Afinal, como afirma Georges Didi-Huberman (2011, p. 30), os vagalumes não desaparecem nas trevas da noite, quando o menor dos fochos de luz é plenamente visível, mas em meio à luz ofuscante do contemporâneo, que nos cega com os “projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30) – acrescentaríamos: “com os flashes das câmeras que fotografam sem parar”.

Quer no tempo de desolação vivido por Pier Paolo Pasolini a que o autor francês (2011) se reporta, quer em nossos dias,

os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente *de não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37-38, grifo do autor).

A intermitência torna-se aspecto de suma relevância e o historiador da arte (2011, p. 46) lembra sua associação em relação à imagem dialética benjaminiana, que torna

visível aos olhos a colisão súbita e rápida entre temporalidades, fazendo ecoar o passado no presente e conferindo voz àquele que há muito havia sido calado. Com efeito, para Didi-Huberman (2011), os vaga-lumes jamais desaparecem por completo, mas aguardam condições adequadas para emitirem sua luminescência diante dos olhos da humanidade.

Na verdade, desaparecem “apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Desestabilizando o observador em sua posição, desconstruindo a “transparência” da imagem, fraturando a profundidade de campo, deslocando os planos, as montagens que compõem o projeto “*Yolocaust*” revelam-se inconfundivelmente dialéticas, posto que convergem para evidenciar a importância do encontro entre o ocorrido e o agora de sua cognoscibilidade.

A presente geração não pode permanecer indiferente diante de uma obra que questiona os parâmetros éticos da própria cultura em que está imersa, mas é instigada à reflexão e, por conseguinte, o esquecimento deixa de ser uma opção (deliberada ou não). Em suma, o êxito do trabalho desenvolvido por Shapira está em conceder ao grande público “os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 70, grifo do autor).

Considerações finais

Susan Buck-Morss (1996, p. 14) declara que “os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”. Tal asserção vai ao encontro da proposta de redenção do indivíduo por intermédio da arte formulada por Walter Benjamin. Em diferentes escritos, o autor alemão reforça a relevância da arte no combate ao fascismo, uma vez que através dela é possível resgatar a experiência em decadência desde o advento da informação. Captada por vias sensoriais, a imagem dialética mobiliza o indivíduo ao colocá-lo diante de um encontro de temporalidades que descobrem, uma na outra, uma leitura em perfeito equilíbrio.

Em face de obras de arte como “*Yolocaust*”, o espectador se vê “seduzido” por um “sintoma” – termo frequentemente empregado por Didi-Huberman –, um “vestígio” que aponta para a relação dialética entre épocas distintas: o passado irrompe no presente e, ao reclamar atenção para si, quebra o fluxo “transparente” e “pacífico” da historiografia. Se o verdadeiro narrador deixa marcas de sua presença nas histórias narradas, “permanecendo vivo” por meio delas, tais narrativas, por sua vez, ficam “impressas” de maneira indelével no receptor: “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas

narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987b, p. 201).

Detentor de um conhecimento de ordem prática, o narrador – que, segundo o filósofo cultural, encontra um exemplo ideal nos contos do russo Nikolai Leskov – é alguém capaz de passar adiante a experiência, aspecto desvalorizado na era da comunicação digital. A partir da análise do projeto “*Yolocaust*”, observou-se que a retomada do passado através de produções artísticas “reaviva” a transmissão da experiência daquele que “narra” – por intermédio de palavras, imagens etc. – e a sabedoria inerente a ela, “imprimindo” marcas no público-alvo.

Além disso, o convite evocado pela imagem enquanto sintoma instiga o observador à reflexão, impedindo que a memória de acontecimentos traumáticos como a Shoah seja perdida com o passar do tempo ou deliberadamente apagada. Ao questionar posturas contemporâneas em relação à construção concebida por Peter Eisenman, o trabalho de Shahak Shapira resgata para as gerações presentes e futuras o sentido atribuído ao Memorial aos Judeus Mortos na Europa (ou Memorial do Holocausto), problematizando a conversão de monumentos em meros espaços de turismo. Por fim, as imagens dialéticas analisadas – bem como outras manifestações artísticas que apresentam tal característica – induzem o “olhante” a refletir criticamente sobre o presente, contribuindo para que atrocidades como os crimes cometidos durante o regime nacional-socialista não tornem a se abater sobre a humanidade.

88

Referências

AHREN, Raphael. 1972 *Munich terrorists had neo-Nazi helper*, *Der Spiegel* reports. **The Times of Israel** (website), 2012. Disponível em: <<https://www.timesofisrael.com/report-1972-munich-terrorists-had-neo-nazi-helper/>>. Acesso em: 06 jun 2021.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 114–119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 197–221.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 91–107.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. **Travessia**, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>>. Acesso em: 06 jun 2021.

CARMO, Eduardo Spring et al. YoloCaust: usos e manipulações da fotografia e memória. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0391-1.pdf>>. Acesso em: 06 jun 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FLORES, Beatriz; PRATA, Nair. YoloCaust: da montagem fotográfica à resignificação da memória. **Anais do V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia – Alcar Sudeste**, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ohSqYUm89_8J:www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/5o-encontro-2018/gt-historia-da-midia-digital/yoloCaust-da-montagem-fotografica-a-ressignificacao-da-memoria/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 06 jun 2021.

GHERT-ZAND, Renee. *Israeli-German artist shames Holocaust memorial selfies*. **The Times of Israel** (website), 2017. Disponível em: <<https://www.timesofisrael.com/israeli-german-artist-shames-holocaust-memorial-selfies/>>. Acesso em: 06 jun 2021.

GUNTER, Joel. 'YoloCaust': How should you behave at a Holocaust memorial?. **BBC News** (website), 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-38675835>>. Acesso em: 06 jun 2021.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MADER, Renato Vercesi. A obra YoloCaust.de como instância de comunicação cidadã: Um diálogo por entre a alteridade, a memória e a identidade. **Anais do Congresso Internacional de Comunicação e Consumo (COMUNICON)**, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://anais-comunicon.espm.br/GTs/GTPOS/GT11/GT11_MADER.pdf>. Acesso em: 06 jun 2021.

RIBEIRO, Helano. Walter Benjamin: a filosofia por vir nos braços do Messias. Posfácio. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre o programa da filosofia por vir**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

YOLOCAUST (website), 2017. Disponível em: <<https://yoloCaust.de/>>. Acesso em: 06 jun 2021.

Roque vs Roque e o direito à vida: reflexões de Hölderlin a Anatol Rosenfeld

Cézanne Lélis de Carvalho¹

Resumo: O artigo analisa a peça *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*, de Dias Gomes, pela luz dos conceitos de Cultura Fechada e Cultura Aberta desenvolvidos por LUKÁCS (1999), utilizando as acepções sobre o drama trazidas por SZONDI (2001) e HÖLDERLIN (2010) quanto à necessidade de conflito e a importância do diálogo no teatro e relacionando estas acepções aos estudos de ROSENFELD (1996) e SACRAMENTO (2012) sobre a obra de Dias Gomes, com especial foco na figura do herói. A partir disto, debate-se acerca da luta constante entre o personagem *Roque Santeiro* e a figura da cidade de *Asa Branca* (também personagem integrante da peça de Dias Gomes). Observa-se que é neste embate que o drama floresce, criando imagens antagônicas para um mesmo personagem (*Roque Santeiro*), que transita entre mito e realidade. Enquanto a morte mítica de *Roque Santeiro* é o alicerce para a cidade de *Asa Branca*, o *Roque-Real* surge como ameaça para a existência de todos. É entre bordeis e bebedeiras que *Roque* passa seus dias, ao contrário do mito estabelecido do herói sóbrio e virginal. De figura humana e falível, personagem problemática, *Roque* transforma-se em herói ao recusar-se a morrer em prol do sucesso de *Asa Branca*.

Palavras-chave: Dias Gomes; *Roque Santeiro*; Drama; Lukács; Rosenfeld; Hölderlin.

Abstract: This article analyzes the play *Roque Santeiro or The Cradle of The Hero*, by Dias Gomes, in the light of the concepts of Closed and Open Culture developed by LUKÁCS (1999). Using the definitions of drama brought by SZONDI (2001) and HÖLDERLIN (2010), the article focusses on the need of conflict, and the importance of dialogue, in plays; thus, these definitions are combined with the studies of ROSENFELD (1996) and SACRAMENTO (2012) on the works of Dias Gomes, with special focus on the figure of the hero. From these reflections, the article brings a debate on the constant struggle between the character of *Roque Santeiro* and the people of *Asa Branca* city (the city itself becomes a character in Dias Gomes play). It is in this struggle that the drama flourishes, creating antagonistic images for the same character, *Roque Santeiro*, who between myth and reality. While *Roque Santeiro* mythical fake death is one of *Asa Branca* foundation pillars, the real *Roque* emerges as a threat to everyone's existence. It is among brothels and drunkards that *Roque* spends his days, contrary to the established myth of the sober and virginal hero. *Roque*, a human and fallible figure, a problematic character, becomes a hero by refusing to die for the success of *Asa Branca*.

Keywords: Dias Gomes; *Roque Santeiro*; Drama; Lukács; Rosenfeld; Hölderlin.

Introdução

O presente artigo analisará a peça *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*, de Dias Gomes, buscando debater o constante combate moral entre o personagem de 'Roque'

¹ Discente do Curso de Tradução na Universidade Federal da Paraíba. UFPB.
cezanne.carvalho@academico.ufpb.br

(um falso herói de guerra, relaxado, medroso e humano) e a cidade de 'Asa Branca' (praticamente nascida do mito e da morte de Roque), usando como base teórica inicial os livros *Teoria do Romance* (LUKÁCS, 1999) e *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* (SZONDI, 2001); e como fortuna crítica de referência o livro *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (ROSENFELD, 1996) e o artigo *Entre o dramático e o épico: O herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970* (SACRAMENTO, 2012).

Dias Gomes foi um dramaturgo soteropolitano, membro da Academia Brasileira de Letras, nascido em 1922, e autor de várias obras de renome, dentre elas *Roque Santeiro* ou *O Berço do Herói* (inicialmente intitulada apenas *O Berço do Herói*), peça escrita em 1965 e censurada pela Ditadura Militar brasileira (sendo encenada pela primeira vez apenas nos EUA, em 1976). Sua encenação em território brasileiro só aconteceria ao fim da Ditadura Militar (anteriormente uma versão diferente da obra havia sido planejada como novela televisiva, em 1975, mas fora novamente censurada pela ditadura).

A peça se passa na cidade de 'Asa Branca', cidade fictícia onde viveu 'Roque Santeiro'; no início da história, a cidade inteira crê que Roque foi um mártir nacional, morto heroicamente em batalha na Segunda Guerra Mundial; logo descobrimos que Roque na verdade está vivo (ao desertar no meio do conflito, ele havia feito com que seu batalhão acreditasse que morrera em combate) e de volta à cidade; com o retorno daquele que "deveria estar morto", os líderes da cidade entram em polvorosa à procura de uma solução: Roque não pode mais existir, para que a cidade triunfe (toda a economia de Asa Branca era fruto da comercialização da imagem do falso herói).

Nesse ambiente de eterno conflito (quase sempre encabeçado por diálogos entre Roque e algum dos moradores de Asa Branca), esse artigo ambiciona analisar os caracteres formadores da peça, dando especial enfoque ao contraste entre o personagem Roque Santeiro e a persona da cidade enquanto entidade (embasando-se pelos escritos de Lukács sobre personagem problemático e culturas fechadas e abertas; além da análise de Szondi sobre a crise do drama e as tentativas de salvamento e solução deste). Como complemento para a análise, faz-se aqui uso da fortuna crítica das obras de Dias Gomes, pelo livro de Anatol Rosenfeld e pelo o artigo de Igor Sacramento. Também será mencionado, como exemplo da importância do conflito no teatro, o texto *Observações sobre a Antígona*, de Hölderlin, em tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback (presente no livro *Clássicos da Teoria da Tradução*, alemão-português).

Almeja-se, então, analisar a cidade de Asa Branca como espécie de 'Segundo Roque', oposto e diametralmente vivo, sustentado pelas vozes dos diversos moradores,

sempre ansiosos, no decorrer da peça, por manter a farsa do herói (mesmo que tenham, para tal, que recorrer a uma covardia ainda maior do que a que imputam ao 'Roque Real'). Pois o que é a cidade e a sua voz, quando analisamos no âmbito do teatro (um microcosmo regido pelo diálogo), se não o conjunto das falas e ações de seus moradores? A estátua, ao centro da cidade, a coroar a imagética do 'Falso Roque', o 'Segundo Roque', em quem a cidade acaba por se transfigurar (sem o falso herói Asa Branca não pode encontrar senão a ruína; a região tem sua existência intimamente ligada ao tempo que durará o mito de Roque Santeiro).

Sobre Asa Branca (ou Roque enquanto mito)

Lukács definirá, na Teoria do Romance, o conceito de Cultura Fechada (do qual pode-se inferir, por oposição, o conceito de uma Cultura Aberta):

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. [...] Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. (LUKÁCS, 1999, p. 30-31)

92

Deste modo, observa-se que na Cultura Fechada o mundo se encontra em completude com a moral do homem ("o mundo dos gregos é menor que o nosso"); na sociedade fechada tudo se explica e aplica por uma moral que não deixa espaço para dúvidas e questionamentos (mesmo a tragédia ocorre por um erro moral e não por um questionamento da moral). Já na Cultura Aberta a totalidade é regulativa: não há moral preestabelecida, a sociedade aberta mantém as possibilidades em aberto, a completude dá lugar à fragmentariedade; há tentativa de abarcar o todo agrupando vários fragmentos e opções, não há verdades absolutas e nada é final.

É bem no ímpeto de uma sociedade aberta que ainda luta por ser uma sociedade fechada que se encontra a cidade de Asa Branca, palco dos acontecimentos da peça Roque Santeiro ou O Berço do Herói. Nesta realidade, a oposição entre Roque Santeiro enquanto mito (que será mencionado daqui em diante como "Roque-falso") e Roque Santeiro enquanto ser humano (daqui em diante mencionado como "Roque-real") se dá

pelo confronto direto entre o Roque-real e os cidadãos de Asa Branca (em específico seus políticos, coronéis, padres, prostitutas e, ao final da peça, até a figura de um general – todos constituidores, constituintes e defensores do Roque-falso). Ao fim do Primeiro Ato, há uma cena musical que reflete essa oposição:

TODOS

À sombra dessa estátua
uma cidade cresceu,
cresceu, cresceu, cresceu,
Barriga dela cresceu,
de muita gente cresceu.
E agora que fazer
que a estátua virou,
virou, virou, virou,
de novo gente virou...

(A estátua boceja, se espreguiça. É o próprio Cabo Roque.)

TODOS (Apavorados.)

Nossa cidade morreu! (Saem todos correndo.)

ROQUE (Dando uma banana.)

Antes ela do que eu!

Fim do Primeiro Ato

(GOMES, 2015, p. 82)

Nota-se a figura da estátua, centro da praça de Asa Branca, que figura em toda a peça como símbolo do Roque-falso; e que, nesta cena, acaba por mesclar-se ao Roque-real, de modo a demonstrar como a “sobrevida” do Roque-real destrói e substitui a figura do Roque-falso, do mito do herói. Também é patente a vontade de viver expressada pelo Roque-real, em oposição aos planos da cidade para matá-lo (planos já esboçados neste ponto da peça e que obterão êxito). A vida do Roque-real (figura do ser), no entanto, impede a sobrevivência do Roque-falso (a figura do dever-ser), conforme explicitado em Lukács:

O dever-ser mata a vida, e o herói dramático cinge-se dos atributos simbólicos da aparência sensível da vida somente para poder evidenciar de maneira patente a cerimônia simbólica da morte como

revelação da transcendência existente; mas os homens da épica têm de viver, sob pena de despedaçarem ou estiolarem o elemento que os sustenta, circunda e preenche. (O dever-ser mata a vida, e todo o conceito exprime um dever-ser do objeto: por isso o pensamento jamais pode chegar a uma definição real da vida, e talvez por isso a filosofia da arte seja tão mais adequada à tragédia do que à épica.) O dever-ser mata a vida, e um herói da epopéia construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo da realidade histórica – a sua sombra, mas nunca o seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência. (LUKÁCS, 1999, p. 46)

Assim, o molde (o mito) se difere do real, tal como uma estátua se difere da carne. O molde, no entanto, passou a ser parte formadora da cidade, no caso de Asa Branca, sendo destacada por vezes como a própria cidade, nas confabulações dos cidadãos. A exemplo:

MALTA

Atentem nisso: há 15 anos que a cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior que ela. Hoje, a lenda e a cidade são a mesma coisa.

PORCINA

Que tem isso? Você acha que...

MALTA

Na hora em que o povo descobrir que Cabo Roque tá vivo, a lenda tá morta. E com a lenda, a cidade também vai morrer. Tou certo ou tou errado?

(Todos se entreolham, começando a perceber a gravidade da situação.)

PADRE

É possível que haja um certo espanto... até mesmo uma desilusão. Mas que serão compensados pela alegria de se saber que ele está vivo.

MALTA

Alegria? O Vigário acha mesmo que alguém vai se alegrar com isso?

[...]

MALTA

A verdade, Padre, é que ninguém pode se alegrar com a volta de um homem que vai fazer todo mundo passar por um vexame.

PADRE

Vexame?

MALTA

O vexame de ter cultuado durante 15 anos o nome de um desertor. Com perdão da palavra, de um cagão.

(GOMES, 2015, p. 69)

A cidade não pode sobreviver ao vexame de ter cultuado um falso herói, porque a cidade é este falso herói. Asa Branca vive e sobrevive do mito: sem ele, ela não existe. Conforme Rosenfeld, sobre Roque Santeiro ou O Berço do Herói:

O suposto finado, herói da Segunda Guerra Mundial, é a razão do fabuloso progresso da cidade que lhe foi berço, lhe ergueu uma estátua e que, graças ao filho famoso, se tornou centro de indústrias, de turismo e vida noturna. Sem o mito do herói, amplamente comercializado como excelente produto de consumo, tudo se desmoronaria. Quando o suposto herói, após dez anos de ausência, volta da Itália, a sua presença viva, ainda ignorada pela cidade, se torna uma ameaça terrível. Evidencia-se que um homem pode ser mais útil morto do que vivo. (ROSENFELD, 1996, p. 72)

Em busca por sua sobrevivência, a cidade não terá outra escolha, senão matar Roque. O problema, no entanto, é que ele se recusa a morrer sozinho (desde seu combate na Segunda Guerra, Roque já mostra sua aptidão por viver).

95

Roque enquanto ser humano (ou Roque-real)

Para entender a figura do Roque-real, será essencial entender as definições de personagem problemático e não-problemático:

O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a idéias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as idéias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não-problemática da individualidade é rompida. [...] o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural. [...] o divórcio entre realidade e ideal no mundo circundante do homem revela-se apenas na ausência do ideal e na conseqüente autocritica imanente da mera realidade: no autodesvelamento de sua nulidade sem ideal imanente. (LUKÁCS, 1999, p. 79-80)

Assim, temos que, para Lukács: no personagem não-problemático as ideias são alcançáveis, o mundo só pode representar obstáculos a serem ultrapassados, não há, logo,

perigo real; enquanto o personagem problemático enfrenta o mundo no seu perigo total: os ideais de seu interior em contraste com a fragmentação e falta de ideais da realidade e do mundo da experiência (sendo Ideal entendido aqui como as ideias inalcançáveis).

O Roque-real será, por esta definição, um personagem problemático. Qual, então, seu Ideal? O Roque-real dá sempre vazão aos seus instintos e se destaca por um excesso de covardia. Seu Ideal é, portanto, não só a manutenção de sua vida como a pura vida em si (contendo aqui a acepção do 'bem-viver' e o caráter boêmio de sua índole). Isto é visível na música-discurso que canta no bordel da cidade, em meio às prostitutas:

(Bordel. Roque sentado sobre uma mesa, cercado pelas prostitutas, canta.)

ROQUE

Vivemos tempos que não são os nossos,
aprendemos línguas
que jamais seremos capazes de falar,
caminhamos para um mundo
onde sucumbiremos de tédio
embora por ele tenhamos lutado.
Os que vieram antes de nós
nos roubaram todas as causas
todas as bandeiras
e somente uma opção nos deixaram
os que vieram antes de nós:
o sexo ou a revolução.
O tempo do homem é chegado!
matemos então um bocado deles
Aqui está a grande verdade:
vivemos a hora das posições absolutas,
direita volver, esquerda volver!
ou vamos à guerra, ou vamos às putas.

(As prostitutas riem e aplaudem. Ele bebe.)
(GOMES, 2015, p. 59)

Quando observamos as ações do Roque-real, fica evidente sua vontade de viver, que termina por gerar certo heroísmo (concentrado sobretudo em sua covardia). E é na escolha pela vida que ele se eleva ante os outros:



ROQUE (Salta para cima de uma cadeira.)

Senhoras e senhores, aqui está o batuta! Não morreu, como julgam, porque não há nada de heróico na morte, está vivo, vivo graças à sua inteligência e a uma qualidade essencial no ser humano: o cagaço. Teve medo. Mas não um medinho bocó, como qualquer babaquara é capaz de ter. Teve um medo enorme, um medo danado, um medo paid'égua, como só um herói é capaz de sentir. Nisso está o seu mérito, a sua valentia, porque é preciso muita coragem para sentir um medo tão grande. Ah, se todos os homens fossem capazes de um medão assim, não haveria no mundo lugar para os covardes e a guerra seria enxotada da face da Terra.

[...]

ROQUE

Ele merece uma estátua, sim, dezenas, centenas de estátuas, pois no mundo de hoje somente os engraçados podem salvar a humanidade.”

(GOMES, 2015, p. 59)

No entanto, vale observar que este heroísmo é visto, dentro da própria obra, não sem crítica: é antes o heroísmo de não almejar o título de herói do que o heroísmo nacionalista em que o Roque-falso está impregnado. Seu caráter, portanto, está mais próximo do arquétipo do Anti-herói, como comenta Rosenfeld²:

97

O herói Jorge é o anti-herói da peça. Não foi herói no campo da batalha, mas quase se torna herói na cidade que é seu berço, ao lutar pela liberdade de não ser herói e ao combater uma engrenagem que se alimenta da mentira. Entretanto, o simbólico e tragicômico desfecho no bordel nada tem de heróico. Nem conviria introduzir um herói trágico numa peça cuja sátira visa a desmascarar o absurdo do mito do herói guerreiro na época da bomba atômica. O interesse maior da peça reside precisamente no fato de ser expressão lúcida da “crise do herói”, já exposta por Hegel e Nietzsche. (ROSENFELD, 1996, p. 72)

Se o Roque-real é vida, o Roque-falso é a morte do Roque-real. Aí está a grande oposição da peça, seu conflito principal. A seguir, a natureza do conflito será retratada e debatida, de modo a elucidar as nuances dos caracteres em choque.

² Na primeira versão da peça, Roque Santeiro se chamava Cabo Jorge.



Roque vs Roque (ou Roque vs Brasil)

Hölderlin descreve o conflito no teatro como uma queda de braço, uma luta ou uma corrida:

Die Gruppierung solcher Personen, ist, wie in der Antigonä, mit einem Kampfspiele von Läufern zu vergleichenn, wo der, welcher zuerst schwer Othem holt und sich am Gegner stößt, verloren hat, da man das Ringen im Oedipus mit einem Faustkampf, das im Ajax mit einem Fechterspiele vergleichen kann.³

Já Lukács descreve esse mesmo conflito como luta e aniquilação: “O verso trágico é duro e cortante, isola e cria distâncias. Ele reveste os heróis com toda a profundidade de sua solidão oriunda da forma, não permite surgir entre eles outras relações que não as de luta e aniquilação [...]” (LUKÁCS, 1999, p. 55).

E que outra forma há, no drama, para exprimir tais embates, corridas, lutas e aniquilações, senão o diálogo? Um dos elementos básicos do drama, o diálogo constitui parte essencial para a construção desse conflito entre personagens. Conforme Szondi:

Mas o meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. (SZONDI, 2001, p. 30)

98

Nesse contexto, o combate do Roque-real se configura como a luta de um personagem problemático pela sobrevivência em uma sociedade aberta que tenta manter a aparência de sociedade fechada. Aqui se destaca a aparição do General, um dos personagens que escancara o conflito de interesses e que encabeça a última discussão com Roque:

GENERAL

A verdade é que não tem nenhum sentido ele estar vivo. É uma vergonha para o Exército e um contrassenso. A morte dele consta da ordem de dia 18 de setembro de 1944 do 6º Regimento de Infantaria. Foi uma morte heroica, apontada como exemplo de bravura do nosso

³ O agrupamento desses personagens deve ser comparado, como na Antígona, a uma competição entre corredores onde perde o primeiro que esgota o fôlego e se encosta no adversário. Em Édipo, a luta pode ser comparada a uma queda de braços e, em Ajax, a uma luta de esgrima. (HÖLDERLIN, 2010, p. 161) [Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback]

soldado. Atentem bem os senhores no que isso significa: há um batalhão com o nome dele. Isso é definitivo. Para o Exército, ele está morto e deve continuar morto.

[...]

ROQUE (Sorri amarelo.)

Parece que a única maneira de não desmentir o boletim do meu Regimento era eu dar um tiro na cabeça ou beber formicida. Só que me falta coragem. É tão bom a gente estar vivo. E melhor ainda é estar vivo na terra da gente. Não estou dizendo isso pra comover ninguém, não. Mas palavra que vim cheio de planos, de vontade de trabalhar. Com a experiência que tenho agora, acho que podia ser útil. Vi muita coisa, aprendi muita coisa por esse mundo afora. Fui covarde, quando era preciso, fui cruel quando não havia outro jeito, mas também fui bom, muitas vezes. Um homem é isso, afinal. É ou não é?

(Florindo e General continuam impassíveis.)

(GOMES, 2015, p. 109-110)

É neste embate com a figura do General que o conflito se mostra ainda mais forte: é ele a figura que tenta manter um matiz de ordem e moral (semelhante a uma sociedade fechada), num mundo onde não há mais espaço para ideal algum (sociedade aberta). Conforme o próprio Roque estipula:

ROQUE

Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete. Esse é que é o verdadeiro herói, o verdadeiro deus, o deus-botão. Pensem bem, o fim do mundo, depende do fígado de um homem. (Ri.) E vocês ficam aí cultuando a memória de um herói absurdo. Absurdo, sim porque imaginam ele com qualidades que não pode ter. Caráter, coragem, dignidade... não vêem que tudo isso é absurdo? Quando o mundo pode acabar neste minuto. Isso mesmo, num segundo pode ir tudo pras picas. E isso não depende de mim, nem de vocês, nem de nenhum herói. (Pausa. Sonda os rostos impassíveis do General e do Prefeito.) Adianta não. Vocês querem porque querem um herói. A glória da cidade precisa ser mantida. A honra do Exército precisa ser mantida. (GOMES, 2015, p. 110)

Há uma incapacidade de reconciliação entre ambos. O conflito General e Roque-real funciona como espelho para a relação Roque-real e Roque-falso, também compreendida como Roque vs Cidade de Asa Branca (como já dito, a cidade passou a ser o próprio mito: a vida de um é a vida da outra). O General vem para expandir ainda mais essa intriga: a luta passa a transcender a cidade, é como se o Roque-falso fosse a encarnação do próprio país. Todas as mentiras e farsas da cidade passam a se estender ao Brasil como um todo, graças à representação do poder federal nas mãos do General. O país se esforça por manter uma condição fictícia, onde os mitos são essenciais e intrínsecos à existência da nação.

É impossível conciliar tal visão com a existência de Roque, que deflagra a condição falsa de todos os heróis (mesmo que o próprio Roque-real chegue a quase alcançar um certo heroísmo através da sua luta pela sobrevivência). A vida de Roque em sociedade mostrará que não existe heroísmo, que não há mais espaço para tal no mundo. Nessa incomunicabilidade está o drama do personagem. Sobre este tema, escreve Szondi:

Formalmente isso também diz respeito à crise do drama. Quando o ser-com-outros-homens passa a ser problemático enquanto um estar-aí, o princípio formal do drama, a relação intersubjetiva, é posto também em questão. Mas a inversão é ao mesmo tempo o salvamento do estilo dramático. (SZONDI, 2001, p. 120)

100

Vemos assim o alinhamento (mesmo que indireto e não proposital) de Dias Gomes com as problemáticas do drama de sua época. A peça inteira se firma na temática do debate sobre o heroísmo e a falta de idealismo na era do pós-guerra e da bomba atômica. É levantada, ao mesmo tempo, também a questão do heroísmo da falta de heroísmo (um certo egoísmo pela vida). O Roque-real é heroico em não ser heroico. É nessa constante contradição que o personagem é retratado.

Considerações finais

É importante ressaltar como Dias Gomes, em outras obras, já havia realizado a transformação de uma cidade em um microcosmo do país ou de uma crença. Conforme indica Sacramento, em análise sobre a cidade de Sucupira, onde se passam a peça O Bem-Amado e a novela televisiva de mesmo nome (também de Dias Gomes): “Sucupira se torna um microcosmo do próprio Brasil, ao mostrar as estratégias de um político populista em toda sua tirania e demagogia, para conquistar os seus objetivos.” (SACRAMENTO, 2012, p. 257). Também ao analisar a peça O Pagador de Promessas, Sacramento reflete sobre estas questões: “Lá, uma sucessão de intolerâncias por parte das autoridades

impede que ele cumpra a sua promessa por tê-la realizado num terreiro de candomblé [...]” (SACRAMENTO, 2012, p. 259).

Não é, então, de se estranhar que *O Berço do Herói* retrate os mesmos temas. A noção de uma cidade viva, que se debate e luta por sua sobrevivência, mesmo que esta signifique a morte de um ser humano em prol de um mito. O fim trágico da peça não é senão a confirmação de uma sociedade fragmentada, que não consegue se manter ante críticas ou indagações de qualquer tipo. Em *Asa Branca* (e, por extensão, no Brasil) o mito (uma mera aparência) precisa ser protegido, de modo a impedir o colapso da sociedade (ou, ao menos, dos poderosos da sociedade). A ironia entre a dicotomia Roque-falso e Roque-real situa-se na questão da morte do verdadeiro pela manutenção da aparência. A vida, em *Asa Branca*, importa menos do que a manutenção do *status quo*.

Referências

GOMES, Dias. **Roque Santeiro ou O Berço do Herói**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Tradução: MACEDO, José Marcos Mariani de. São Paulo: Duas Cidades/34, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: REPA, Luiz Sérgio. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SACRAMENTO, Igor. **Entre o dramático e o épico: O herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970**. In: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê, Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo. Maio de 2012.

HÖLDERLIN, J. C. Friedrich. **Anmerkungen zur Antigone. Observações sobre a Antígona**. Tradução: SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução, alemão-português, Volume 1. 2ª Edição**. Florianópolis: UFSC, 2010.