

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

V. 13 n. 1

Henrique Sagebin Bordini
Aida Bosch
(Orgs.)

Edição especial (dossiê)
A nova sociologia alemã da literatura II:
estudos sobre censura

Contingentia

Contingentia vol. 13 n. 1

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

Editores convidados: Aida Bosch, FAU; Henrique Sagebin Bordini, FAU

Editoração Digital-SEER

Sofia Froehlich Kohl

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, 2025. v. 13, n. 1, Jan-Jul (p. 01-213) ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. Henrique Sagebin Bordini; Aida Bosch.

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

Contingentia

Henrique Sagebin Bordini

Aida Bosch

(Orgs.)

Vol. 13, No. 1, Jan-Jul 2025 | ISSN 1980-7589

Apresentação

Aida Bosch, Henrique Sagebin Bordini 1

Artigos

Censura: conceitos e definições 6

Nikola Roßbach

Teorias da censura literária e abordagens para sua pesquisa 31

Norbert Bachleitner

Censura Política 57

Siegfried Lokatis

Fazer escola: sobre a origem e a atualidade da Sociologia da Literatura 84

Christine Magerski

Zwischen Zensur und Gendergerechtigkeit: Das Genderverbot in Bayern 110

Maren Dehler

**Der Zensurbegriff der AfD: Zwischen Zensurvorfällen und
zensorischem Habitus einer rechten Partei** 124

Jörn Helwig

**Der Spanische Bürgerkrieg im Erinnerungsfilm am Beispiel
von José Luis Cuerdas La lengua de las mariposas (1999)** 144

Karolin Schäfer

Artigos de temática livre

**A arte, a história e o singular em Johanna Schopenhauer:
Considerações a partir do conto “A viagem a Flandres”** 161

Amanda Timmen Mello

**Criação sem criador: Uma análise das teorias de tradução de Yoko Tawada
em “Tawada Yoko não existe” em diálogo com Jorge Luis Borges
em “A biblioteca de Babel”** 178

Marianna Ilgenfritz Daudt

A magia do libreto: Introdução à libretologia 195

Simone Ruthner

Apresentação do dossiê

A nova sociologia alemã da literatura II: estudos sobre censura

Qual a diferença entre um ato de *Censura* e uma *interrupção do discurso*? Os últimos anos vêm testemunhando a ascensão de regimes de cunho autárquico ou o recrudescimento de atos violência operados tanto por entes privados quanto por instituições públicas. Seja por influência de uma vida mais conectada, seja pelo acirramento da desigualdade social, a democracia vem sendo ameaçada em diversas frentes, e um dos campos de disputa é certamente o narrativo. Um tema específico parece ser um ponto de convergência entre os diversos lados que se combatem: a liberdade de expressão.

Em 2024, o departamento de sociologia da Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg ofereceu o seminário *Zensur: Theorie und gesellschaftliche Praxis*, onde discutiu-se o tema da *censura* dentro de uma perspectiva que a relacionava com a *esfera pública*. As discussões permitiram problematizar, em sentido estrito, desde as formas estatais de repressão - exercidas por agentes treinados para impedir a circulação de ideias políticas no pós-guerra - até o surgimento do fenômeno da censura algorítmica, a primeira modalidade de filtragem discursiva que prescinde da ação direta de um censor humano. Sem negligenciar os efeitos da auto-censura, tornou-se evidente que o tema segue sendo, mais do que nunca, essencial para a compreensão das dinâmicas do mundo contemporâneo. Um semestre depois, os departamentos de *germanística* e *romanística* da Universidade de Kassel, sob a orientação dos professores Nikola Roßbach, uma das idealizadores da *Kasseler Liste*, e Jan-Henrik Witthaus, ofereceram um seminário que versou sobre o mesmo tema, porém sob a perspectiva dos estudos literários.

A censura constitui-se um dos objetos de estudo que melhor conectam a literatura à sociologia. Estudos como o de Sue Curry Jansen, *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge* (1988), bem como as contribuições pós-estruturalistas na Europa continental e da chamada *New Censorship Theory* nos Estados Unidos, reformularam e ampliaram o conceito de censura - até então restrito à interrupção do discurso por regimes autoritários - para abarcar fenômenos mais sutis, como a auto-censura. No entanto, tornou-se evidente que o foco exacerbado na agência individual e a consequente diluição do conceito podem levar à interpretação de qualquer interrupção no discurso como

censura, esvaziando assim sua dimensão política. Por isso, torna-se crucial manter uma definição operatória clara, a fim de evitar o emprego leviano do termo censura. Abordagens mais recentes sobre o tema se debruçaram também sobre formas institucionais de censura presentes em regimes democráticos ou liberais, como aquelas exercidas por conglomerados midiáticos, grupos econômicos ou mesmo por dinâmicas do mercado editorial, que operam com mecanismos próprios de exclusão e silenciamento.

É nesse contexto que a *Contingentia* apresenta o segundo dossiê “A nova sociologia alemã da literatura”, dedicado a pesquisas que, a partir da sociologia da literatura, examinam criticamente os mecanismos de controle e restrição do discurso. Considerando que o Brasil tem se destacado, de forma pioneira, nos debates sobre liberdade de expressão e regulação das redes digitais, este dossiê busca contribuir para as discussões contemporâneas sobre o tema, ressaltando a importância de um uso conceitualmente rigoroso e crítico dos termos “censura” e “liberdade de expressão”, ao mesmo tempo em que procura oferecer aos pesquisadores da área um instrumental teórico que auxilie na análise e compreensão dos diversos modos de restrição discursiva em contextos históricos e sociais distintos.

Este segundo dossiê segue a mesma lógica do primeiro: na primeira parte são apresentadas traduções de textos teóricos fundamentais de autores que se dedicam ao estudo das formas institucionais e simbólicas da censura; na segunda, reúnem-se estudos de caso que investigam situações concretas de silenciamento ou repressão no campo literário e social.

O texto de abertura, **Censura: Conceito e Definições**, de Nikola Roßbach, publicado originalmente em um manual organizado pela mesma em 2024, pela *Nomos-Verlag*, realiza uma síntese sobre a história do estudo da censura e como diferentes matrizes teóricas se ocuparam desse objeto e de fenômenos dele derivados. Partindo de uma distinção entre censura formal e censura informal, Roßbach apresenta as abordagens jurídica, sociológica, literária e fenomenológica do estudo da censura, propondo uma tipologia que oferece diferentes categorias para o seu estudo.

A seguir, Norbert Bachleitner, em **Teorias da censura literária e abordagens para sua pesquisa**, foca diretamente na relação da censura com a literatura, discutindo definições, classificações e estratégias metodológicas para sua investigação. O autor utiliza como ponto de partida os diferentes tipos de censura - a prévia, a posterior, a recensura - abordando formas diretas e indiretas de intervenção estatal ou social, propondo, por fim, uma abordagem que leva em consideração tanto os agentes da censura quanto os efeitos nos autores, obras e público. O artigo também oferece uma

introdução ao estudo da censura como prática histórica, institucional e discursiva.

Baseado em uma ampla documentação histórica, o texto **Censura Política**, de Siegfried Lokatis, traça um panorama da censura que vai desde suas formas eclesásticas, exercidas pela Igreja Católica, passando pela censura estatal da era Metternich, até culminar no exemplo da Alemanha Oriental (RDA). No caso da RDA, o autor examina em detalhe os mecanismos informais, porém sistemáticos, de controle do campo editorial por parte do partido SED, com destaque para práticas como pareceres prévios, controle editorial e a supervisão de manuscritos antes mesmo da publicação. Lokatis evidencia o papel ambíguo dos editores, que funcionavam tanto como mediadores entre autores e instâncias políticas quanto como executores das diretrizes do regime. Além disso, o texto propõe uma distinção analítica entre censura de esquerda e de direita, considerando suas diferentes finalidades e modos de funcionamento e culmina na análise da articulação entre política cultural, controle ideológico e produção literária.

A parte teórica é encerrada por um artigo de Christine Magerski, **Fazer escola: sobre a origem e a atualidade da Sociologia da Literatura**, no qual a autora destaca a importância da Escola de Zagreb na consolidação da sociologia da literatura como um campo autônomo de pesquisa. No contexto iugoslavo, esse grupo foi capaz de articular o marxismo crítico com teorias ocidentais, contribuindo para uma abordagem interdisciplinar da literatura como prática social. O Departamento de Germanística da Universidade, e especialmente os escritos de Viktor Žmegač, teve papel central nesse processo ao incorporar debates como a estética da recepção e a hermenêutica literária. O texto conclui que a sociologia da literatura, antes de ser uma disciplina, é uma problemática teórica em constante transformação, cujo percurso pode ser dividido em três grandes momentos: a superação da imanência da obra, a história social da literatura e, por fim, a virada cultural - sempre orientada pela análise das transformações históricas das formas literárias.

Os estudos de caso selecionados para o dossiê versam sobre a relação da censura com a literatura e com a comunicação em geral, exemplificando os aportes teóricos apresentados nos textos anteriores. Em **Zwischen Zensur und Gendergerechtigkeit: Das Genderverbot in Bayern**, Maren Dehler analisa a proibição da linguagem sensível ao gênero em documentos oficiais, introduzida no Estado Livre da Baviera em abril de 2024, como um possível caso de censura. A partir de bases jurídicas, sociológicas e dos estudos de gênero, o texto investiga se tal medida constitui uma violação da liberdade de expressão. Apoiada em Michel Foucault e Judith Butler, Dehler interpreta a linguagem como instrumento de poder e performatividade, mostrando que a proibição busca manter

relações sociais dominantes e invisibilizar identidades dissidentes. A análise empírica revela uma aplicação desigual: rigorosa em escolas e repartições públicas, mas ambígua nas universidades. A autora conclui que a medida acentua a polarização social e interfere em processos de reconhecimento, apresentando traços claros de censura estatal.

Na mesma temática, o artigo de Jörn Helwig, **Der Zensurbegriff der AfD: zwischen Zensurvorfällen und zensorischem Habitus einer rechten Partei**, analisa como a AfD (Alternativa para a Alemanha) utiliza o conceito de censura de forma estratégica e contraditória. A sigla se apresenta como vítima de supressão de opinião por parte de um suposto “establishment verde-esquerdista”, especialmente em temas como redes sociais e mídia pública. Ao mesmo tempo, a própria AfD adota práticas censórias ao restringir jornalistas, tentar proibir a linguagem de gênero e interferir em eventos políticos de adversários. O estudo demonstra que a AfD manipula o conceito de censura de modo informal e polemizante, tanto para se vitimizar quanto para deslegitimar opositores e promover sua agenda autoritária, revelando assim um uso assimétrico e instrumental do discurso da liberdade de expressão.

O texto de Karolin Schäfer, **Der Spanische Bürgerkrieg im Erinnerungsfilm am Beispiel von José Luis Cuerdas La lengua de las mariposas (1999)**, partindo de uma análise como o citado filme contribui para a cultura da memória (Erinnerungskultur) da Guerra Civil Espanhola (1936–1939). Schäfer aborda o silêncio imposto pela ditadura franquista, período em que o cinema refletia apenas a perspectiva dos vencedores e reprimia qualquer referência às experiências republicanas. Apenas com o fim do “pacto de silêncio”, os meios audiovisuais puderam representar também a visão dos derrotados. O filme de Cuerda, contado a partir da perspectiva inocente de um protagonista infantil, é exemplar dessa nova forma de lembrar o passado espanhol, oferecendo uma reflexão sobre trauma coletivo e memória histórica. A autora aborda, assim, um tema constante no estudo da censura da literatura: o silenciamento das vozes dissidentes. Além disso, destaca a importância da intermedialidade, aspecto-chave para compreender como diferentes mídias lidam com os mecanismos e as consequências da censura.

O segundo dossiê “A nova sociologia alemã da literatura” resulta mais uma vez da contínua interação acadêmica entre o Departamento de Alemão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e o Graduiertenkolleg 2806 da Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Para além de apresentar ao público leitor brasileiro textos fundamentais da sociologia da literatura e do estudo da censura, esperamos também fomentar e ampliar o diálogo acadêmico nessa área de pesquisa entre Brasil e Alemanha, contribuindo para sua renovação e expansão.

Henrique BORDINI¹ - Friedrich-Alexander-Universität
Prof. Dr. Aida BOSCH - Friedrich-Alexander-Universität

¹ Agradeço a Achim Roscher pela generosa doação da coleção completa da revista "Neue Deutsche Literatur" (DDR) ao Departamento de Alemão da UFRGS, material de grande relevância para a história da literatura da Alemanha Oriental. Agradeço também a Christoph Kapp e ao Dr. Carsten Wurm, da Akademie der Künste em Berlim, pela intermediação, assim como a Nikola Roßbach e Christine Magerski.

Censura: Conceitos e Definições¹

Nikola Roßbach²

Resumo: O artigo oferece uma visão geral acerca do conceito e das definições de Censura. Primeiramente, a origem etimológica do conceito - a partir do latim - será discutida, assim como a sua codificação nas línguas europeias. De uma forma geral, a história da comunicação revela-se como uma história da censura, conforme esta, enquanto controle de comunicação, é um fenômeno global e onipresente. Ao invés de um conceito universal de censura, o que existe é uma gama de definições de censura que vai da formal à informal. Exemplos para os dois extremos desse espectro são, por um lado, o conceito formal e constitucional de censura na República Federal da Alemanha e, por outro, o conceito de new censorship inspirado por Foucault e Bourdieu. Um lugar de destaque na semântica da censura é ocupado pela Autocensura. Finalmente, conceitos sociológicos de censura são delineados, assim como abordagens para uma fenomenologia transepocal e, conseqüentemente, para uma teoria da censura. Coloca-se em perspectiva uma polêmica sobre censura não diferenciada e quase sem referência, que marca a cultura atual de debates sobre os limites do que pode ser dito.

Palavras-chave: censura formal/informal, new censorship, conceito de censura, definição de censura, fenomenologia da censura.

Zusammenfassung: : Der Artikel gibt einen Überblick über Begriffe und Definitionen der Zensur. Zunächst werden die etymologische Herkunft des Zensurbegriffs aus dem Lateinischen sowie seine frühneuzeitliche Kodifizierung in den europäischen Volkssprachen vorgestellt. Die Geschichte der Kommunikation erweist sich generell als Zensurgeschichte, insofern Zensur als Kommunikationskontrolle ein omnipräsentes, globales Phänomen ist. Anstelle eines universal gültigen Zensurbegriffs existiert eine Spannbreite von formellen bis informellen Zensurbegriffen. Beispielhaft für die beiden Enden des Spektrums werden der formelle verfassungsrechtliche Zensurbegriff der BRD einerseits, das von Foucault und Bourdieu inspirierte Konzept new censorship andererseits diskutiert. Eine Sonderstellung in der Zensursemantik nimmt die Selbstzensur ein. Schließlich werden prägnante sozialwissenschaftliche Zensurbegriffe skizziert sowie Ansätze für eine transepocheale Zensurphänomenologie und damit -theorie thematisiert. Ausblickhaft wird eine undifferenzierte, quasi referenzlose Zensurpolemik diskutiert, die die aktuelle Debattenkultur über Sagbarkeitsgrenzen prägt.

Schlüsselwörter: formelle/informelle Zensur, new censorship, Zensurbegriff, Zensurdefinition, Zensurphänomenologie

¹ A tradução do presente texto foi possível graças à autorização dada pela Nomos-Verlag e pela autora, que organizou o volume *Zensur*, publicado em 2024.

² Livre-Docente pela Universidade Técnica de Darmstadt; Professora da Universidade de Kassel n.rossbach@uni-kassel.de.

1. Etimologia e História do Conceito

O conceito de censura possui uma história que vem desde a época Romana. Em Latim, *censeo* significa “emitir um juízo”, enquanto sua derivação - *censura* - refere-se a exame, avaliação, crítica de um lado, e a uma postura moral rigorosa, de outro, além de designar o ofício de censor (GEORGES, 1913/98, p. 1074). Esse ofício de censor era uma função administrativa na Roma Antiga: desde o século IV a.C., na República Romana, os censores (*censores*) eram responsáveis por tarefas específicas, como os censos populacionais, a avaliação de bens e dos impostos (*census*), a arrecadação dos mesmos e a supervisão contra abusos de poder aristocráticos. Na pesquisa especializada sobre o tema (Kanzog 1984; Bräuer/Lück 2004), o conceito de censura é frequentemente associado a esse cargo romano – uma associação atribuída a Erasmo de Roterdã, porém por ele não comprovada. Rohmann considera essa associação pouco plausível; ele aponta mais para uma derivação ligada ao chamado *censura virgula* (“lance censório”), mencionado por Quintiliano, um método de seleção de livros que gradualmente foi entendido como uma forma de censura de obras literárias (ver III.1).

Na Idade Média europeia, havia numerosas restrições à comunicação, sem que estas fossem, porém, já abrangidas por um termo geral (como o conceito de censura, amplamente utilizado no latim medieval). A censura medieval abrange queimas de livros, proibições de facto de publicação e circulação; dependendo do conceito de censura pode-se considerar, em um sentido amplo, mecanismos de seleção como a escolha de manuscritos a serem copiados, além de “procedimentos contra teólogos específicos devido a heresias (por exemplo, listas de erros), processos de heresia, ambições de canonização [...] e também iniciativas de reforma educacional” (BRÄUER/LÜCK, 2004, p. 634) como formas de censura. Um caso específico do emprego medieval do termo *censura* encontra-se na linguagem do direito canônico, com o qual referia-se a “um conjunto específico de penalidades canônicas”, ou seja, “penitências destinadas a reintegrar os delinquentes na comunidade eclesiástica” (BRÄUER/LÜCK, 2004, p. 633–635).

Na Idade Moderna, o conceito de censura passou a figurar nas principais línguas da Europa Ocidental: “As definições constitutivas da censura moderna datam do século XVI [...], sendo contemporâneas não apenas ao desenvolvimento de uma literatura comercializável, ao início da alfabetização da classe média e à formalização das normas linguísticas, mas também às estratégias legislativas para regular esse ambiente volátil” (Moore, 2016, p. 9)³. Dessa maneira, também a palavra alemã “*Zensur*” está

³ “Formative definitions of modern censorship are sourced in the 16th century [...], contemporaneous not only with the development of tradeable literature, the beginnings of middle-class literacy, and

documentada desde o século XVI. O Deutsches Wörterbuch dos irmãos Grimm registra seu primeiro significado como "supervisão eclesiástica sobre a vida e os ensinamentos", pela primeira vez na obra *Ordentliche[r] Verzeychniß allerley Sachen und Haendel* (1561) de Michael Beuther von Carlstatt; uma fonte complementar, de 1591, compreende por "Zensur" uma "pena eclesiástica" (GRIMM/GRIMM, 1956, p. 31/634). A palavra alemã "zensieren", no sentido de "submeter à prova o estilo e o conteúdo de escritos" (GRIMM/GRIMM, 1956, p. 633), aparece pela primeira vez em 1564. Desde o século XVII, "Zensur" e "zensieren" são usadas "no contexto da supervisão da impressão e do comércio de livros" (PLACHTA, 2006, p.14). O segundo significado de "Zensur" no Deutsches Wörterbuch é, respectivamente "supervisão dos produtos da imprensa e da tipografia" (GRIMM/GRIMM, 1956, p. 31/634). Assim também o *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste* de Zedler compreende o "Censor librorum" (o verbete "Censura dos Livros" oferece apenas esse artigo como fonte) como "um supervisor que lê e aprova um livro ou escrito previamente a sua impressão, garantindo assim nenhum conteúdo prejudicial à religião ou ao Estado" (ZEDLER, 1733, p. 1817).

Enciclopédias inglesas e francesas do século XVIII contêm definições similares, que definem a censura principalmente como um controle que ocorre antes da impressão de livros, com o objetivo de proteger a religião e a moral. A *Cyclopaedia, or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, de Ephraim Chambers, analisa - no artigo "Censor" - o cargo romano. Já em "Censors of Books", os censores são definidos como "um corpo de doutores ou outros oficiais, estabelecidos em diversas circunscrições, para examinar e emitir seu julgamento sobre todos os livros antes de irem para a prensa, assegurando que não contenham nada contrário à fé e aos bons costumes" (CHAMBERS, 1728, p. 177)⁴. No artigo "Censure", censura é definida como o julgamento, correção ou supressão de livros, ações ou coisas por uma pessoa ou autoridade superior: "um julgamento pelo qual qualquer ação, livro ou outra coisa é condenada; ou uma correção ou repreensão feita por um superior ou pessoa em posição de autoridade" (CHAMBERS, 1728, p. 177)⁵.

A famosa *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Jean Le Rond d'Alembert e Denis Diderot diferencia de forma análoga o

the formalization of linguistic norms, but also with legislative strategies to regulate this volatile environment."

⁴ "a Body of Doctors, or other Officers, establish'd in divers Countries, to examine and give their Judgment of all Books, e'er they go to the Press; and to see they contain nothing contrary to the Faith, and good Manners".

⁵ "a Judgment, whereby any Action, Book, or other thing is condemn'd; or a Correction, or Reprimand made by a Superior, or Person in Authority".

"Censeur" romano (D'ALEMBERT/DIDEROT, 1752, p. 817) dos "Censeurs de livres", a saber, "pessoas de letras encarregadas de examinar os livros que estão sendo impressos. [...] Esses censores foram estabelecidos em diferentes estados para examinar as obras literárias e emitir seu julgamento sobre os livros que se pretende imprimir, a fim de garantir que nada seja tornado público que possa seduzir as mentes com uma doutrina falsa ou corromper os costumes com máximas perigosas" (D'ALEMBERT/DIDEROT, 1752, p. 817)⁶. O artigo curto "Censura" da *Encyclopédie* é quase uma tradução de seu respectivo na *Cyclopaedia* de Chambers; outro artigo, sobre "Censure de livres ou de propositions", traz uma nuance teológica diferente, definindo a censura como o julgamento de violações da verdade, especialmente da fé e das Escrituras Sagradas (D'ALEMBERT/DIDEROT, 1752, p. 819).

Até hoje, o conceito de censura codificado no princípio da Idade Moderna – como uma definição tradicional, clássica e mais restrita de censura – continua amplamente em uso, embora o foco tenha mudado: de um lado, do censor como agente para a censura como controle institucional da expressão pública de opiniões; de outro, da literatura para as diversas formas de comunicação (ver a mudança conceitual correspondente em dicionários como o *Oxford Dictionary of Media and Communication* Moore 2016). Também a definição de censura de Dieter Breuer, acessível, está vinculada, com essa modificação, ao conceito histórico de censura: "Censura se ocupa da expressão de opinião destinada à publicação pelo autor ou publicada, e censura significa o controle dessas expressões" (BREUER, 1982, p. 9) – com a ressalva de que esse controle é realizado por uma autoridade dotada de poder que sanciona. Por fim, Armin Biermann também aborda a semântica da censura da Idade Moderna de maneira modificada em seu enfoque sistêmico e funcional, ao declarar que censura é

"o conjunto de tentativas institucionalmente realizadas e estruturalmente manifestadas de [...] controlar, impedir ou determinar de forma externa a comunicação escrita por meio da aplicação legal – ou ilegal – de coerção ou violência física contra pessoas ou coisas" (BIERMANN, 1988, p.3).

⁶ "gens de Lettres chargés du soin d'examiner les livres qui s'impriment. [...] Ces censeurs ont été établis dans les différents états pour examiner les ouvrages littéraires, & porter leur jugement sur les livres qu'on se propose d'imprimer, afin que rien ne soit rendu public, qui puisse séduire les esprits par une fausse doctrine, ou corrompre les mœurs par des maximes dangereuses" (d'Alembert/Diderot 1752: 2/818).

2. História da Comunicação como História da Censura

De uma forma muito genérica, a censura significa, no entendimento atual, o controle, a supervisão e a supressão da comunicação. Enquanto fenômeno onipresente e global, ela molda as sociedades humanas desde seus primórdios até hoje. Com o desenvolvimento da comunicação humana e de seus meios, o controle sempre esteve associado a eles. A censura representa ao mesmo tempo um fator destrutivo e produtivo: ao determinar os espaços discursivos e seus limites, ela define a literatura e o público, constituindo, em certo sentido, a própria sociedade.

Ainda que o conceito de censura derive da época da República Romana, a censura enquanto fenômeno é muito mais antiga; culturas primitivas já a conheciam antes das civilizações clássicas: "[...] os romanos não inventaram a censura, e nem os gregos. Interdições políticas e sociais sobre formas de discurso e representação já estavam presentes em muitas civilizações antigas, desde a Suméria e o Egito até os controles incorporados à ideografia chinesa, assim como os tabus e protocolos mantidos em torno do significado simbólico em diversas outras sociedades" (MOORE, 2016, p. 2)⁷. Assim, a censura, sempre esteve presente, e ainda está, na história das comunidades humanas e de sua comunicação. Otto a descreve, portanto, como um "fenômeno paralelo e consequente da literatura, de mesma idade histórica" (OTTO, 1968, p. 146), sendo que o termo literatura pode ser ampliado para incluir a comunicação oral e escrita em geral. Conforme Müller, o controle censório da comunicação estende-se "potencialmente à música e às artes performativas, ciência e ensino, literatura, teatro, cinema, à mídia impressa, ao rádio e à televisão" – sendo necessário atualizar essa lista para incluir as mídias digitais – "em suma, a todas as formas de expressão comunicativa destinadas a um público, sejam de natureza escrita ou oral, visual ou acústica" (MÜLLER, 2010, p. 321).

O paralelismo entre a história da comunicação, dos meios e do conhecimento, por um lado, e a história da censura, por outro, é com isso marcada por pontos de foco especiais: três rupturas midiáticas que possibilitaram formas de comunicação mais abrangentes, temporal e espacialmente, ou também mais persistentes, acompanharam uma mudança e um aumento de significado da censura: a virada para a linguagem escrita, para a impressão com tipos móveis e para o digital. Acerca do desenvolvimento da linguagem escrita, há cerca de 5.000 anos, um "impulso da censura" desse tipo é

⁷ but the Romans did not invent censorship, and neither did the Greeks. Social and political injunctions on forms of speech and representation featured in many ancient civilizations, from early Sumeria and Egypt to the controls built into Chinese ideography, as well as the taboos and protocols maintained around symbolic meaning in numerous other societies

considerado no mínimo provável; Biermann chega a interpretar a censura "como uma consequência da escrita", surgida da "necessidade de estabilidade e controle da comunicação" (BIERMANN, 1987, p. 214). Acerca da transição midiática entre a Idade Moderna e a era da impressão, é comprovadamente claro que a censura ganhou uma relevância significativa. Os governantes reagiram com medidas censórias - de controle restrição e sanção - à divulgação massiva possibilitada pelos escritos impressos, entre os quais estão também os panfletos de Martin Lutero e de seus aliados reformadores. Consequentemente, a censura tornou-se um instrumento central do poder religioso e secular, o qual foi gradativamente institucionalizado e profissionalizado – desde o sistema de Metternich no século XIX até os aparatos totalitários de censura dos regimes nazista e comunista do século XX. Wolfgang Wüst (1998, p. 11) sugere distinguir literalmente a institucionalização da "Zensur", que ocorre com o nascimento dos estados-nação, da "Censur" anterior, aquela do Sacro Império Romano-Germânico. Finalmente, o significado da censura e de suas formas e estruturas mudou novamente com a mais recente ruptura mediática, a digitalização do século XXI. Assim, vem para o primeiro plano a censura visual do espaço, do corpo e da memória (KLIESCH, 2017).

A história da comunicação é a história da censura. Sobretudo quando se define a censura não apenas como controle de comunicação no sentido estrito da práxis autoritária do governo ou do exercício do poder político, mas também em um sentido amplo, como qualquer forma de regulação comunicativa - informal, privado-individual ou pública - deve-se, levado ao extremo, constatar que o oposto disso, ou seja, a liberdade da censura, não existe - e que, portanto, seria inadequado compreender a censura como uma "aberração sobre um ideal não-censurado" (SCHAUER, 1998, p. 153), afinal de contas, a "Censorship is" (HOLQUIST, 1994, p. 16). Não apenas no feudalismo pré-moderno a censura era onipresente, mas, especialmente hoje em dia e especialmente em estados democráticos de direito, a censura, conforme essa compreensão do conceito, não surge como exceção, mas sim como regra da cultura humana:

"Se a censura é uma técnica pela qual as práticas discursivas são mantidas, e se a vida social consiste amplamente nessas práticas, segue-se que a censura é a norma, e não a exceção. A censura se materializa em toda parte"⁸ (POST, 1998b, p. 2) ou, ao mesmo tempo "em lugar nenhum"⁹ (SCHAUER, 1998, p. 159).

⁸ If censorship is a technique by which discursive practices are maintained, and if social life largely consists of such practices, it follows that censorship is the norm rather than the exception. Censorship materializes everywhere.

⁹ Nowhere at all.

Schauer (1998, p. 164) propõe, a partir disso, que se prescindia do conceito de *censura*, em sua perspectiva ontologicamente pouco útil, em favor de outras categorias, como autonomia, diferenciação, instituições, competência institucional e separação de poderes.

Ainda que não se queira adotar um conceito de censura com tal amplitude, que molda e, de certo modo, constitui a sociedade no geral, uma conclusão da pesquisa moderna sobre censura deve ser considerada: a censura é um elemento funcional e estrutural complexo das ordens coletivas, que não pode ser suficientemente descrito em termos de oposições binárias. Ela não significa a simples ausência de liberdade ou de direitos e nem é o oposto da literatura. A saber, um contemporâneo do *Vormärz* poderia perceber a oposição entre literatura e censura como algo equivalente a luz e escuridão, como Heinrich H. Houben formulou de forma incisiva:

"A luta da literatura contra a censura, tal como outrora ocorria em terras alemãs, é o eterno conflito entre duas visões de mundo, a luta da luz contra a escuridão, do iluminismo contra o obscurantismo." (HOUBEN, 1918, p. 3)

Essa observação não pode, no entanto, ser generalizada.

No geral, a censura na idade moderna não era de modo algum vista como uma desgraça obscura, mas – tanto por governantes quanto por seus súditos – como uma condição indispensável para uma convivência pacífica, ordenada e segura, da qual fatores perturbadores e desestabilizadores eram excluídos. Mesmo para o Iluminismo do século XVIII e, por exemplo, para o período de Metternich no século XIX, não seria adequado, considerando as atitudes ambivalentes de intelectuais em relação à censura e suas múltiplas inserções nos sistemas de censura da época, unificar um dualismo entre a luz da literatura libertadora e a escuridão da censura restritiva (MIX, 2007, p. 12). O mais tardar na modernidade, a censura perdeu completamente sua imagem positiva, tornando-se um tabu – o jurista Frederick Schauer chega a datar a clara depreciação da palavra *censorship* no discurso norte-americano apenas nos "últimos trinta anos" (SCHAUER, 1998, p. 147); antes disso, os benefícios e os prejuízos da censura eram discutidos de forma bastante controversa. Em todos os casos, também em relação à modernidade, parece ser mais produtivo compreender as constelações concretas de literatura e censura não como dualismos maniqueístas de liberdade e ausência de liberdade, mas como "formas dialéticas de cultura, cada uma definindo ativamente a outra em um engajamento agonístico contínuo"¹⁰ (MOORE, 2015/17, p. 2).

¹⁰ Dialectical forms of culture, each actively defining the other in ongoing, agonistic engagement.

1. Conceito de censura formal e informal

Não existe um conceito universalmente válido de censura, alinhado a "paradigmas estabelecidos de forma geral e instrumentos analíticos aceitos para o trabalho sobre censura" (MÜLLER, 2010, p. 323). Tanto na linguagem cotidiana quanto na científica os conceitos e definições de "censura" variam a ponto de Sophia Rosenfeld observar que "no campo da teoria, parece não haver mais consenso sobre o que é censura" (ROSENFELD, 2001, p. 217). A escala semântica dos conceitos de censura varia desde uma compreensão restrita até uma ampla. De forma análoga ao par conceitual central "formal" versus "informal", temos a distinção, baseada em Bourdieu, entre "regulativa" e "estrutural" ou também "constitutiva".

Por censura formal compreende-se geralmente um controle de expressões de opinião exercido pelo Estado ou por uma instância autorizada, com base em regulamentos, normas administrativas e penais, e medidas correspondentes. Em contrapartida, no caso da censura informal, o controle não é realizado por órgãos autorizados dotados de poder censório, mas por meio de pressões psicológicas, econômicas e políticas, por exemplo; os limites de todas as formas possíveis de controle do discurso e da comunicação social são tênues. Frequentemente, na linguagem cotidiana, não há uma distinção clara entre os conceitos de censura formal e informal em seus diferentes contextos e funções, o que confere à semântica da censura uma certa ambiguidade. Porém, Kanzog considera

"usual e conveniente distinguir entre a censura formal, ou seja, os procedimentos garantidos por normas administrativas e penais, e a censura informal, ou seja, as pressões econômicas, políticas e sociais que levam à omissão de declarações públicas ou à sua modificação antes de serem feitas" (KANZOG, 1984, p. 1001).

A censura formal subdivide-se de acordo com o momento e o sistema jurídico (OTTO, 1968, p. 116; KANZOG, 1984, p. 1000). No tocante ao momento do procedimento formal, pode-se distinguir entre *pré-*, *pós-* e *recensura* [*rezensur*]. A *pré-censura* significa que uma análise e uma decisão sobre a admissibilidade ocorrem antes da publicação de uma opinião ou obra. A *pós-censura* designa o controle de uma declaração já publicada, enquanto a *recensura* representa uma censura repetida, ou seja, uma nova análise no caso de uma nova publicação, como uma reedição de uma obra. No tocante ao sistema jurídico, por outro lado, distingue-se entre censura preventiva, censura proibitiva e censura revogatória [*Widerrufszensur*]. No "sistema de proibição geral com reserva de permissão" (KANZOG, 1984, p. 1000), a censura preventiva verifica uma

obra antes da publicação. De uma outra forma opera a censura proibitiva no "sistema de tolerância geral com reserva de proibição" (KANZOG, 1984, p. 1000), no qual uma obra já publicada é analisada, por exemplo, em razão de uma denúncia. Por fim, a censura revogatória parte de uma autorização de publicação previamente concedida e realiza uma nova análise da obra. Essas distinções nem sempre são claramente definidas, nem mesmo no discurso jurídico; o Tribunal Constitucional Federal da Alemanha, por exemplo, equipara pré-censura e censura preventiva da seguinte forma:

"Por pré-censura ou censura preventiva entende-se medidas restritivas antes da produção ou disseminação de uma obra intelectual, especialmente a dependência de uma revisão prévia por autoridades e da aprovação de seu conteúdo (proibição com reserva de permissão)" (BVerfG NJW, 1972, p. 1938).

2. O conceito de censura no direito constitucional da República Federativa da Alemanha

Um exemplo de conceito formal de censura encontra-se na Lei Fundamental da República Federal da Alemanha; o Tribunal Constitucional Federal (BVerfG) também se refere a ele como o "assim chamado conceito formal de censura" (BVerfG NJW, 1972, p. 1937). Através da proibição da censura, a Lei Fundamental codifica o direito fundamental à liberdade de expressão, que, como todos os direitos fundamentais, deve ser entendido como um direito de defesa dos cidadãos contra o Estado (BVerfG NJW, 1958, p. 257). Tal artigo atesta de forma literal que: "Todos têm o direito de expressar e disseminar livremente sua opinião em palavras, escrita e imagens, e de se informar a partir de fontes acessíveis ao público. [...] Não há censura." (Art. 5, § 1 da Lei Fundamental)

Aqui, vem referido com o termo "censura", de acordo com a interpretação vigente da jurisprudência, a revisão - prévia, sistemática e operada pelo Estado - de um enunciado destinado à publicação. O Tribunal Constitucional Federal (BVerfG) também destacou em 1972 que "de acordo com a opinião predominante na jurisprudência e na doutrina, o termo 'censura' no sentido do Art. 5, § 1, frase 3 da Lei Fundamental deve ser entendido apenas como pré-censura" e declarou:

"A existência de um procedimento de controle e aprovação desse tipo paralisa a vida intelectual. A proibição da censura visa eliminar os perigos típicos de tal controle preventivo." (BVerfG NJW 1972, p. 1937)

Para as interpretações jurídicas divergentes nas décadas de 1980 e 1990, que discutiram a análise constitucional de fenômenos de controle posteriores, casuísticos ou não

estatais, veja a descrição em BUCHLOH (2003, p. 113–115). Christoph FIEDLER (1999), que também define o conceito formal de censura da Lei Fundamental como uma proibição geral de expressão sob reserva, ou seja, até que seja realizada a revisão e concedida a subsequente permissão para publicação, inclui na liberdade de expressão a liberdade de imprensa, de opinião, de discurso e de arte.

Um tal conceito restritivo de censura formal não consegue abranger fenômenos diversos do controle e restrição de comunicação. Para a pesquisa histórico-empírica sobre censura, por exemplo, a concepção de censura da Lei Fundamental seria inadequada não apenas por seu anacronismo, mas também em termos substanciais e de conteúdo, já que ela não considera nem mesmo a censura religiosa institucionalizada, como o controle exercido pelo *Index librorum prohibitorum* da Igreja Católica.

Mesmo na ciência jurídica atual, o conceito constitucional de censura, predominante na Alemanha, é disputado. Na era da digitalização global, na qual provedores de internet e plataformas de mídia social exercem amplo controle e direcionamento na formação e expressão de opiniões (PAINTNER, 2020), o verdadeiro perigo para a liberdade de expressão parece não vir mais do Estado – ao menos em Estados democráticos de direito. (Para regimes autoritários, porém, é típico um entrelaçamento entre censura digital estatal e corporativa; um exemplo clássico é o Google.cn, conforme (FARIS/WANG/PALFREY, 2008, p. 170)). Diante da mudança de contexto na era digital, juristas contemporâneos levantam a questão sobre a aplicabilidade indireta do Artigo 5 da Lei Fundamental a empresas privadas (HOFFMANN-RIEM, 2002; ERDEMIR, 2018; resumido em ROBBACH, 2019). Uma reformulação contemporânea do conceito constitucional de censura, em prol da liberdade global de expressão restringida por tecnologias corporativa, como bolhas de filtro e regras das plataformas, enfrenta desenvolvimentos políticos contraditórios que respondem a outro grande desafio da era digital: a questão da aplicação da lei no espaço digital.

Nesse sentido, a Lei de Melhoria da Aplicação da Lei em Redes Sociais (NetzDG), em vigor na Alemanha desde 1º de setembro de 2017, introduz amplas obrigações de controle para os grandes provedores de internet, fortalecendo em vez de enfraquecer o controle, o direcionamento e as restrições à comunicação na internet.

3. New Censorship

No outro extremo da escala semântica encontra-se uma concepção muito mais ampla de censura, que compreende tanto os gêneros formais quanto os informais de controle ou “obstrução de comunicação” (PETERSEN, 1995, p. 4). Um exemplo dessa

compreensão mais ampla é a definição de censura literária, conforme proposta por GUGGENBÜHL (1996, p. 30): “conjunto de todos os mecanismos, formais e informais, com o objetivo de impedir, controlar ou determinar externamente a produção ou distribuição da literatura”. Também no direito, em posição divergente à interpretação estabelecida, existe um conceito informal de censura, o assim chamado conceito “material” de censura. Este inclui controles de comunicação sem um procedimento formal, nos quais uma instância privada ou estatal exerce influência sobre a formação da opinião pública por meio da restrição da publicação de declarações (NOLTENIUS, 1958, p. 107).

Particularmente influentes na ampliação da semântica da censura foram as concepções sociopolíticas de Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Foucault, em seus estudos de análise do discurso e teoria do poder, enfoca os “procedimentos de exclusão” que controlam, selecionam e organizam o discurso na sociedade (FOUCAULT, 1971, p. 11) e revelam as suas formas ocultas de repressão. Já Bourdieu compreende a censura de uma forma muito geral, como o limite do que é possível dizer em uma sociedade:

“Toda expressão é um ajustamento entre um *interesse expressivo* e uma *censura* constituída pela estrutura do campo no qual se oferece essa expressão, e esse ajustamento é o produto de um trabalho de eufemização que pode ir até ao silêncio, limite do discurso censurado”¹¹ (BOURDIEU, 1974/80, p. 145, *grifos no original*).

16

Nesse sentido, a censura suprime e gera significados e é constitutiva (e, portanto, em certo sentido, também produtiva) para o campo discursivo, que se define por meio de regras, limites e, conseqüentemente, pela própria “censura”.

A pesquisa pós-estruturalista, inspirada por Foucault e Bourdieu e que, desde os anos 1990, explora uma ampla gama de mecanismos sociais de controle da comunicação e do discurso, também é chamada de *New Censorship*, termo usado pela primeira vez por Beatte MÜLLER (2003, p. 3), que parece abreviar a formulação de Post “new scholarship of censorship” (POST, 1998, p.4). Bunn refere-se, em retrospectiva, a “*New Censorship Theory*” (BUNN, 2015), enquanto Abiz propõe a fórmula plural “new censorship theories” (ABIZ, 2021, p.5), incluindo, além da teoria pós-moderna, a teoria contemporânea de um conceito amplo de censura. O foco da *New Censorship* é as relações entre discurso e poder, entre linguagem e restrição. Merkle sintetiza o termo à abrangência tanto da

¹¹ „Toute expression est un ajustement entre un intérêt expressif et une censure constituée par la structure du champ dans lequel s’offre cette expression, et cet ajustement est le produit d’un travail d’euphémisation pouvant aller jusqu’au silence, limite du discours censuré“.

"censura institucional, intervencionista e regulatória" quanto da "censura constitutiva" e "estrutural":

"A *new censorship* reúne formas de regulação do discurso que influenciam o que pode ser dito e quem pode dizer: a quem, quando e onde. De acordo com esse modelo, a censura é inevitável, independentemente do contexto sociopolítico (...)." (MERKLE, 2018, p. 248)¹²

Apesar do reconhecimento obtido pela revitalização da pesquisa promovida sobre censura, a ampliação do conceito de censura decorrente dela também é alvo de críticas. Segundo Biermann, um conceito de censura que abrange "toda ação de seleção realizada", que "traz algo para o foco e deixa outra coisa no horizonte, ou seja, 'censura'", torna a censura quase idêntica à sociedade e, portanto, "não tem mais utilidade científica" (BIERMANN, 1988, p. 2). Pesquisadores de censura que trabalham com abordagens histórico-empíricas consideram, frequentemente, que um conceito de censura que engloba toda e qualquer forma de seleção, controle ou restrição da produção e recepção de textos é vago, "quase vazio de significado e, em qualquer caso, amplamente inoperante no campo científico" (BACHLEITNER, 2017, p. 21) e alertam para uma "inflação e esvaziamento do termo" (SIEMANN, 2007, p. 384). De acordo com MÜLLER, o critério distintivo mais importante deveria ser a proteção da esfera pública e a prevenção de intervenções autoritárias externas: "A relevância pública e a determinação autoritária externa são critérios decisivos para diferenciar controles gerais de discurso e comunicação da censura" (2003, p. 6). Laurent MARTIN é especialmente crítico:

"De fato, a censura se torna uma palavra coringa, conveniente porque plástica e sedutora, pois evoca a transgressão, para toda uma classe de fenômenos como escolha, seleção, cânone estético, regulação, norma, etc. [...] Censura, sociedade, civilização aparecem como termos equivalentes, intercambiáveis. Consequentemente, as distinções entre sistemas de poder extremamente diferentes acabam sendo obliteradas, negadas"¹³ (2009, p. 76).

¹² The new censorship brings together forms of discourse regulation that influence what can be said and who can say it: to whom, when, and where. According to this model, censorship is inevitable, no matter the socio-political context [...].

¹³ De fait, la censure devient un mot passe-partout, commode parce que plastique et séduisant parce qu'évoquant la transgression, pour toute une classe de phénomènes tels que le choix, la sélection, le canon esthétique, la régulation, la norme, etc. [...] Censure, société, civilisation apparaissent comme des termes équivalents, interchangeables. En conséquence, les distinctions entre des systèmes de pouvoir extrêmement différents viennent à être écrasées, niées.

Um conceito ubíquo de censura desarma a crítica social e política: "Se a censura é ubíqua, a identificação do censor torna-se supérflua."¹⁴ (MARTIN, 2009, p.77).

Por outro lado, Nicole Moore defende os méritos de um conceito amplo de censura. A censura clássico-formal, no sentido de controle estatal e autoritário da comunicação, continua onipresente no mundo globalizado, tanto no formato analógico quanto no digital, e funciona como "instrumento contra dissidências diferenciadas, impondo modelos hegemônicos de cultura homogeneizada em contextos onde expressões locais de identidade política ou moral são consideradas ofensivas ou perigosas"¹⁵ (Moore, 2015, p. 1). Por outro lado, a pesquisa global sobre censura também deveria focar em casos de autocensura, frequentemente não rastreável, ou de censura "suave", surgida por pressão externa – "casos de 'autocensura' frequentemente não rastreáveis [...] e do que poderia ser chamado de 'censura suave', produzida indiretamente pelo 'efeito inibidor' de formas mais diretas"¹⁶ (Moore, 2015, p. 3).

4. Autocensura

Uma posição especial na semântica da censura é ocupada pela Autocensura: uma censura dirigida contra a própria pessoa, contra os seus pensamentos, declarações e ações. Esses são controlados e suprimidos por conta de uma norma imposta, cujo desvio ocasiona sanções. Kanzog, que distingue quatro usos do conceito de censura (1. avaliação e julgamento em geral, 2. censura informal, 3. censura formal, 4. autocensura), define "autocensura" como "correção feita pelo autor, contra sua intenção original, com a consciência da validade de uma norma que lhe é alheia" (KANZOG, 1984, p. 1001).

A autocensura ocorre, por exemplo, para evitar colocar a si mesmo ou outros em perigo em um regime autoritário, permitindo assim continuar trabalhando e vivendo. A autocensura, descrita como a "sombra sinistra da censura clássico-formal" e o "irmão gêmeo sombrio do censor formal" (ROBBACH, 2018, p. 48), torna-se uma estratégia de sobrevivência. Na Alemanha Oriental, ela substituiu, até certo ponto, a censura estatal formal, que oficialmente não existia. O objetivo declarado para os autores da Alemanha Oriental era "entrar em conformidade" (STEINMÜLLER/STEINMÜLLER, 1996, p. 283), uma descrição eufemística da adaptação artística às diretrizes políticas. O ex-secretário-geral

¹⁴ Si la censure est ubiquiste, l'identification du censeur devient superflue.

¹⁵ Instrument against differentiated dissent, enforcing hegemonic models of homogenized culture in contexts where local expressions of political or moral identity are found offensive or dangerous

¹⁶ instances of often untracable 'self-censorship' [...] and of what might be termed 'soft censorship', indirectly produced by the 'chilling effect' of more direct forms

do SED, Erich Honecker, resumiu cinicamente a questão após o fim da DDR ao declarar: "Nós não tínhamos censura. [...] Ela existia apenas pela força da consciência." (Citado em ANDERT/HERZBERG, 1990, p. 325). No entanto, a autocensura também ocorre em Estados democráticos de direito, por exemplo, para preservar o capital econômico ou simbólico – quando uma editora prefere evitar livros provocativos para escapar de processos judiciais caros, ou quando determinadas estratégias midiáticas são auto-restritivas, evitando declarações que possam prejudicar a imagem durante a autoapresentação nas redes sociais.

Um conceito relacionado à autocensura e nem sempre fácil de distinguir é o de autocrítica. Na autocrítica, os próprios padrões e normas ocupam uma posição mais central do que na autocensura, na qual uma instância normativa externa é considerada, por assim dizer. AULICH (1988, p. 184) destaca, porém, que a pressão para o ajuste no contexto da autocensura também pode surgir de uma (parcial) afinidade de valores com a instância externa; nesse caso, as normas internas e externas são dificilmente separáveis.

Geralmente, a autocensura ocorre de forma latente: em textos não publicados, discursos não proferidos, postagens digitais retidas ou até mesmo apenas em pensamentos. Não por acaso, ela é descrita com metáforas como a "tesoura na cabeça". Heinrich Heine cunhou, em 1831, a famosa expressão "infanticídio de pensamentos" (HEINE, 1973, p. 137). Em razão de sua opacidade, a autocensura é frequentemente difícil de comprovar; é raro poder apontar “uma aplicação mensurável e aplicável de poder ou de controle supressivo”¹⁷ (MOORE, 2016). No caso da autocensura na literatura, isso pode ser identificado através das "declarações externas do autor respectivas à obra e por variações no contexto de sua gênese textual" (KANZOG, 1984, p. 1001). Uma autocensura fortemente internalizada não é mais consciente para o autor ou autora e, portanto, não deixa rastros verificáveis no texto.

Na acepção da *New Censorship*, a autocensura ocorre de forma contínua como autocontrole social, já que toda ação (linguística) se baseia em seleção e, portanto, também em exclusão. Também na psicanálise presume-se uma autocensura contínua, na medida em que o controle das próprias pulsões e desejos ocorre através do Ego e do Superego. Partindo da interpretação dos sonhos, de Freud, que designa a distorção onírica necessária para ocultar desejos (FREUD, 1982, p. 160) como "censura", Levine (1994) analisa a relação entre escrita e repressão.

Um conceito de autocensura que se aplique a todas as ações humanas (linguísticas), porém, atrapalha a distinção entre as ações de um indivíduo - que são realizadas

¹⁷ a measurable, verifiable application of power or suppressive control

voluntária e conscientemente, em conformidade com suas próprias normas e convicções - e as ações que são executadas sob a influência de uma pressão social percebida ou exercida externamente. Quando atualmente comportamentos não discriminatórios, como o uso de linguagem inclusiva de gênero ou a correção política, são interpretados como resultado da atuação de um censor interno, como frequentemente se observa em editoriais críticos, ou quando a arte contemporânea inspirada por políticas identitárias é descrita como "autocensura e autoanulação" (RAUTENBERG, 2017), isso nega aos atores a capacidade de formar vontade política e agir de forma independente.

5. O conceito de censura nas ciências sociais

A maneira pela qual a censura é compreendida e definida de forma concreta, assim como as constelações de poder e conhecimento em que ela é situada - Sue Curry Jansen a define como o *nó que une o poder e o conhecimento* (JANSEN, 1988) - dependem, por um lado, fenomenologicamente de suas formas de manifestação, que variam historicamente, geograficamente, socialmente e politicamente. Por outro lado, elas dependem metodologicamente das disciplinas acadêmicas, teorias e modelos que conceitualizam a censura de diferentes maneiras. Existem um sem número de conceitos de censura, tanto na linguagem acadêmica quanto cotidiana, que se distanciam "deliberadamente do monopólio jurídico de definição" (RICHTER, 1979, p. 37). Alguns conceitos particularmente marcantes das ciências sociais serão brevemente esboçados.

A socióloga Ulla Otto define a censura (literária) como um instrumento de dominação, mais especificamente como o "controle autoritário de todas as expressões humanas que são escritas dentro de um sistema social existente com o esforço de alcançar uma forma linguística" (OTTO, 1968, p. 6). Seu estudo *A censura literária como problema da sociologia da política* é, entre outros, citado por BREUER (1982), que se interessa pela censura sob a perspectiva de normas, mudanças normativas e controle de normas em uma sociedade.

Sob uma perspectiva neomarxista, Kienzle e Mende descrevem a censura como um meio de controle social para a manutenção das relações de produção existentes, e, com isso, proteger os interesses das elites dominantes. Expressões que atacam a ordem existente - "as relações de dominação, autoridade e, sobretudo, propriedade" (KIENZLE/MENDE, 1980, p. 231) - são controladas e, se necessário, suprimidas, bloqueando os processos de transformação social. Esse conceito ignora, porém, fenômenos de censura que promovem mudanças, como na época da Reforma, do Iluminismo ou mesmo

no período pós-guerra na Alemanha Ocidental sob ocupação aliada (ROBBACH, 2020, p. 92–96).

A teoria dos sistemas concebe a "literatura como uma prática social e a censura como o controle dessa prática", a qual está "essencialmente vinculada ao significado da comunicação literária dentro e para uma ordem coletiva" (AULICH, 1988, p. 181). Assim, a censura vincula-se à estrutura do sistema social, mas também o molda. É importante, para Aulich, reconhecer que a censura não suprime simplesmente a comunicação no sistema literário, mas também a permite; existem semelhanças parciais nas perspectivas e valores entre os agentes da censura e os produtores de literatura, de modo que "não apenas a divergência conflituosa, mas também a congruência oculta das concepções de valor devem ser consideradas" (AULICH, 1988, p. 185). Para Biermann, um sistema político que exerce censura forma subsistemas como órgãos de censura, polícia, forças armadas e sistema jurídico. Ao longo do desenvolvimento de sociedades modernas funcionalmente diferenciadas, cada vez mais a violência física é substituída por violência simbólica, e a censura, por equivalentes funcionais (BIERMANN, 1988, p. 4).

A pesquisa sobre censura nas teorias sociais e da mídia está voltando sua atenção cada vez mais para a censura digital. Marion Kliesch (2017) partindo da censura visual, pesquisa diferentes formas estatais e não estatais de manipulação e restrição digital da comunicação. Emmanuell Alloa foca especialmente nas formas extrajurídicas de controle digital da comunicação. Baseando-se na tese fundamentada em Bourdieu sobre uma "ampla interiorização de processos censórios" (ALLOA, 2017, p. 42) na modernidade, ele identifica no imperativo de transparência das mídias sociais uma nova e sutil forma de "filtragem de informações e controle comportamental" (ALLOA, 2017, p. 34): Não mais o poder estatal, mas sim as tecnologias de filtragem algorítmica seriam agora os agentes da censura, promovendo, por um lado, uma compulsão à comunicação e à revelação, e, por outro, uma espiral de silêncio ou efeitos de silenciamento.

6. Fenomenologia da Censura

O fato de a censura enquanto fenômeno cultural complexo não poder ser reduzida a um denominador comum dificulta a concepção de uma fenomenologia transepocal da censura. Aulich identifica a dificuldade da pesquisa sobre censura na tarefa de

"generalizar tipicamente a censura de forma que suas diferentes práticas de controle possam ser reconhecidas e comparadas como elementos de uma diferenciação funcional ao longo da história" (AULICH, 1988, p. 183).

De forma correspondente, a Müller considera que o desafio da pesquisa está na comparação de fenômenos censórios em diferentes contextos culturais e sistemas sociais,

"para identificar analogias e diferenças estruturais, que permitiriam tirar conclusões generalizantes sobre as formas e funções da censura, com base nas quais se poderia desenvolver uma teoria da censura que faça jus aos casos históricos individuais" (MÜLLER, 2003, p. 15).

Também Moore (2015, p. 4) remete para o problema da comparação e considera que, justamente por isso, a tarefa central de uma pesquisa global sobre censura é analisar as diferenças e analogias de suas práticas ao longo das épocas.

Um primeiro passo nessa direção é sistematizar e categorizar o fenômeno da censura, de forma a possibilitar comparações em diferentes níveis. Como componentes centrais de uma tal fenomenologia da censura, destacam-se os *sujeitos*, os *objetos*, os *meios*, os *lugares de funcionamento* e os *motivos* da censura.

Sujeitos da censura [Zensursubjekte] são os mantenedores da censura, ou seja, os atores e instâncias políticos e sociais que exercem o controle da comunicação. Aí inclui-se, dependendo do conceito de censura formal ou informal, instituições como o Estado e a Igreja, órgãos administrativos, outros grupos sociais como instituições educacionais, associações de interesses ou movimentos políticos, além do mercado e, no caso da autocensura, a própria pessoa.

Os *objetos da censura* [Zensurobjekte] são as expressões comunicativas afetadas por ela, bem como pessoas, instituições, meios de comunicação e objetos. O foco da censura pode incluir expressões orais e escritas, acústicas e visuais, mas também os atores associados a essas expressões (por exemplo, escritores, mas, em princípio, todos os membros de uma sociedade), instituições (editoras, emissoras de rádio e televisão, veículos de imprensa), meios de comunicação (impressos, cinema, televisão, internet) e objetos concretos (obras de arte, livros, outros suportes de dados).

Os *meios de censura* [Zensurmittel] são os processos, as técnicas e estratégias da censura, passando pelas proibições oficiais, os decretos administrativos, os índices – descritos de forma incisiva por SEIM (2017, p. 15) como "os estados de espírito cristalizados do momento histórico, arquivos das mudanças de valores, o conhecimento secreto do oprimido" – chegando às queimas de livros e cortes censórios até bloqueios e exclusões digitais. No contexto de um conceito amplo de censura, também são considerados meios de censura os danos econômicos, boicotes, proibições profissionais e diversos outros instrumentos de controle e restrição do discurso.

Os *lugares de funcionamento da censura* [Funktionsorte der Zensur] podem ser definidos como as "posições do início" (AULICH, 1988, p. 215) no processo comunicativo,

orientados pela tríade produção, distribuição e recepção da literatura, introduzida pela história social da literatura nos anos 1970 (SCHÖNERT, 2009, p. 5). A censura pode, portanto, relacionar-se à produção de expressões, ou seja, especialmente visar autores ou oradores. Além disso, ela pode afetar a distribuição, ou seja, a disseminação e propagação de expressões, por meio de editoras, provedores de plataformas ou outros fornecedores de mídia. Por fim, a censura também se direciona à recepção de expressões, sancionando a leitura ou difamando opiniões já em circulação. Aulich faz ainda, em um modelo análogo, uma distinção entre as práticas censórias que funcionam como controle social da gênese da produção, a distribuição e a difusão literárias (1988, p. 215–217). Por sua vez, a tipologia da censura de Siegfried J. Schmidt (1987) é baseada, de forma semelhante, na produção, mediação, recepção e processamento de textos literários, que constituem os "quatro tipos de ação elementares" (SCHMIDT, 1984, p. 10) da Teoria Empírica da Literatura.

Os motivos da censura [*Zensurmotive*] são as razões do acionamento da censura. Por um lado, eles tornam-se visíveis nos argumentos apresentados pelos sujeitos da censura, por outro, podem ser presumidos implicitamente das ações censórias. Assim são os motivos, como por exemplo, a preservação da segurança, da ordem e da paz, que constituem uma parte central da legitimidade declarada da censura por governantes nos princípios da época moderna; o catálogo de censura da Baviera de 1770, por exemplo, exhibe de forma demonstrativa os motivos da censura em sua capa:

Catálogo de diversos livros, proibidos pelo Colegiado Eleitoral de Censura de Livros, em parte por serem contrários à religião, em parte por violarem os bons costumes, e também por serem prejudiciais aos direitos do príncipe territorial. (*apud* WITTMANN, 1991, p. 139).

Outros motivos igualmente poderosos, como a manutenção ou conquista do poder, não são, entretanto, formulados explicitamente pelos agentes censores. Além disso, o motivo comum às instituições dominantes, de proteger ou impor normas por meio de ações censórias – "manter ou estabelecer novos padrões de comportamento sociocultural" (EISENDLE, 2020, p. 8), ou seja, regulamentar a sociedade de acordo com a visão dos governantes, seja esta conservadora ou reformista – raramente é explicitado.

A pesquisa sobre censura está de acordo que os motivos religiosos, morais e políticos são as principais razões gerais que impulsionam a censura, voltando a Otto, que identifica "três pontos de referência principais da censura literária", que "ainda hoje são os temas centrais para o debate sobre a liberdade de comunicação: religião, política e moral" (OTTO, 1968, p. 73). Acrescente-se a isso a proteção à juventude [*Jugendschutz*], um motivo de censura já evidenciado na República Romana (ver III.1), que emerge

especialmente a partir do século XVIII (FITOS, 2000, p. 42). BUCHLOH (2003, p. 118), cuja abordagem teórica da comunicação tem abrangência sobre todos os possíveis fenômenos de censura informal, enumera outros motivos, mais específicos, entre os quais a prevenção de perigos midiáticos presumidos, a distração dos problemas sociais, os interesses econômicos e também a intolerância.

Os *sujeitos*, os *objetos*, os *meios*, os *lugares de funcionamento* e os *motivos* da censura: esses componentes de uma fenomenologia da censura constróem uma complexa rede de relações. Essas relações podem ser descritas em nível sintagmático (por exemplo, entre os agentes da censura e seus métodos) e em nível paradigmático (por exemplo, entre os motivos da censura em diferentes épocas).

Aulich identifica a possibilidade de comparação ou "tradução" (AULICH, 1988, p. 229) de fenômenos censórios por meio de uma análise funcional-histórica, onde as estruturas funcionais de diferentes contextos históricos aparecem como equivalentes. Müller advoga, em referência a Schmidt, por um modelo de censura com núcleo e áreas periféricas, apresentando a censura como uma "dimensão gradativa", permitindo diferentes graus de censura:

"A elaboração de um núcleo essencial das características da censura permite – ex negativo – que desenvolvimentos históricos e particularidades dos locais sejam integrados como características opcionais ao quadro geral" (MÜLLER, 2003, p. 16).

24

Ela própria apresenta - para uma fenomenologia da censura - o modelo de comunicação, com o qual organiza ações relevantes para a censura: como uma "forma especial de controle autoritário da comunicação" (MÜLLER, 2003, p. 16), a censura pode ser entendida como um processo comunicativo com categorias como emissor, mensagem, código, canal, receptor e contexto, na medida em que as ações censórias podem ser direcionadas ao autor de um texto, ao próprio texto, à forma linguística, ao meio ou ao receptor (MÜLLER, 2003, p. 17–20). Além disso, essas ações censórias "todas só são compreensíveis no contexto social em que ocorrem" (MÜLLER, 2003, p. 21), uma percepção histórico-social que Clegg expressa ao afirmar que todo ato de censura está inserido na "confluência de eventos econômicos, religiosos e políticos contemporâneos imediatos" (CLEGG, 2001, p. 20) e fundamentado em interesses díspares e concorrentes.

7. Polêmica Censória

À semântica contemporânea da censura pertence um fenômeno que não pode ser localizado nem escala semântica, que vai do conceito restrito e formal ao conceito amplo

de censura, nem pode ser completamente integrado a uma fenomenologia transepocal da censura. Trata-se de um conceito desvinculado do próprio fato, quase sem referência: Mesmo na ausência de censura real, "censura" é transformada em "um termo polemicamente inflacionado" (ROBBACH, 2018, p. 8) na política, na mídia, na arte e na cultura, sempre que há disputas sobre os limites do que pode ser dito. Estratégias populistas de direita utilizam o conceito de censura para escandalizar e vitimizar, rejeitando críticas a declarações discriminatórias e desumanas. Além disso, tabus antidiscriminatórios, protestos e boicotes também são frequentemente rotulados como "censura" no debate social, com tais acusações polêmicas baseando-se, em geral, em um conceito formal de censura. Os problemas causados por uma polêmica sobre censura sem distinções são evidentes: desgaste, enfraquecimento e redução semântica. Esse tipo de abordagem não faz justiça ao fenômeno global da censura – que se encontra entre poder e conhecimento, que molda a comunicação humana desde sempre, que apresenta diversas facetas formais e informais na história e na contemporaneidade, que confronta o indivíduo e a ordem coletiva, que modela a literatura e a esfera pública e que constitui a sociedade.

Referências Bibliográficas

ABIZ, Alireza, *Censorship of Literature in Post-Revolutionary Iran. Politics and Culture since 1979*, London, New York, Dublin, Bloomsbury Publishing Plc, 2021/22.

25

ALLOA, Emmanuell, *Transparenz und Zensur – Transparenz als Zensur*, In: HUSE, Ulrich Ernst (org.), *Zensur und Medienkontrolle in demokratischen Gesellschaften (= Kodex 7)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2017, p. 33–50.

ANDERT, Reinhold / HERZBERG, Wolfgang, *Der Sturz. Erich Honecker im Kreuzverhör*, Berlin, Weimar, Aufbau, 1990.

AULICH, Reinhard, *Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur. Überlegungen zu Form und Wirksamkeit von Zensur als einer intentional adäquaten Reaktion gegenüber literarischer Kommunikation*, In: GÖPFERT, Herbert G. / WEYRAUCH, Erdmann (org.), *„Unmoralisch an sich ...“. Zensur im 18. und 19. Jahrhundert*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1988, p. 177–230.

BACHLEITNER, Norbert, *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Mit Beiträgen von Daniel Syrový, Petr Píša und Michael Wögerbauer*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2017.

BIERMANN, Armin, *Zur sozialen Konstruktion der „Gefährlichkeit“ von Literatur. Beispiele aus der französischen Aufklärung und dem Premier Empire*, In: ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan (org.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Fink, 1987, p. 212–226.

BIERMANN, Armin, *Gefährliche Literatur. Skizze zu einer Theorie der literarischen Zensur*, In: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 13, 1988, p. 1–28.

BOURDIEU, Pierre, *La censure*, In: DERS., *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1974/80, p. 138–142.

BRÄUER, Siegfried / LÜCK, Heiner, *Zensur*, In: *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin, New York, de Gruyter, Bd. 36, 2004, p. 633–644.

BREUER, Dieter, *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1982.

BUCHLOH, Stephan, *Überlegungen zu einer Theorie der Zensur. Interessen – Formen – „Erfolgsfaktoren“*, In: LANGENBUCHER, Wolfgang R. (org.), *Die Kommunikationsfreiheit der Gesellschaft. Die demokratischen Funktionen eines Grundrechts*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2003, p. 112–135.

BUNN, Matthew, *Reimagining Repression. New Censorship Theory and After*, In: *History and Theory* 54(1), 2015, p. 25–44.

CHAMBERS, Ephraim, *Cyclopaedia, or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 2 Bde., London, for James Knapton, John Darby et al., 1728.

CLEGG, Cyndia, *Press Censorship in Jacobean England*, Cambridge, CUP, 2001.

D’ALEMBERT, Jean-Baptiste le Rond / DIDEROT, Denis (org.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des métiers*, 17 Bde., Paris, Briasson et al., 1751–1765.

EISENDLE, Reinhard, *Der einsame Zensor. Zur staatlichen Kontrolle des Theaters unter Maria Theresia und Joseph II.*, Wien, Hollitzer, 2020.

ERDEMIR, Murad, *Das Zensurverbot im Prozess des Wandels und der inhaltlichen Neubestimmung*, In: *JMS-Report* 5, 2018, p. 2–5.

FARIS, Robert / WANG, Stephanie / PALFREY, John, *Censorship 2.0*, In: *Innovations. Technology, Governance, Globalization* 3.2, 2008, p. 165–187.

FIEDLER, Christoph, *Die formale Seite der Äußerungsfreiheit. Zensurverbot und Äußerungsgrundrechte*, Berlin, Duncker & Humblot, 1999.

FITOS, Stephan, *Zensur als Mißerfolg. Die Verbreitung indizierter deutscher Druckschriften in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u.a., Lang, 2000.

FOUCAULT, Michel, *L’ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung (= Studienausgabe, Bd. 2)*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, Frankfurt a.M., Fischer, 1900/82.

GEORGES, Karl Ernst, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1913/98.

GRIMM, Jacob / GRIMM, Wilhelm, **Deutsches Wörterbuch**, 32 Bde., Berlin, Leipzig, Hirzel, 1854–1963, dig. Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/haus> (13.2.2022).

GUGGENBÜHL, Christoph, **Zensur und Pressefreiheit. Kommunikationskontrolle in Zürich an der Wende zum 19. Jahrhundert**, Zürich, Chronos, 1996.

HEINE, Heinrich, **Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe**, hrsg. v. Manfred Windfuhr, 16 Bde., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973–1997.

HOFFMANN-RIEM, Wolfgang, **Medienregulierung als objektiv-rechtlicher Grundrechtsauftrag**, In: **Medien & Kommunikationswissenschaft** 50, 2002, p. 175–194.

HOLQUIST, Michael, **Corrupt Originals: The Paradox of Censorship**, In: **PMLA** 109(1), 1994, p. 14–25.

HOUBEN, Heinrich Hubert, **Hier Zensur – wer dort? Antworten von gestern auf Fragen von heute**, Leipzig, Brockhaus, 1918.

HOUBEN, Heinrich Hubert, **Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger**, Berlin, Rowohlt, 1924.

HOUBEN, Heinrich Hubert, **Der ewige Zensor. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur**, Nachwort v. Claus Richter u. Wolfgang Labuhn, Kronberg i.Ts., 1926/78.

JANSEN, Sue Curry, **Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge**, New York, Oxford University Press, 1988.

KANZOG, Klaus, **Zensur, literarische**, In: **Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte**, Bd. 4, Berlin, New York, de Gruyter, 2. ed., 1984, p. 998–1049.

KIENZLE, Michael / MENDE, Dirk, **Zensur in der BRD. Fakten und Analysen**, München u.a., Hanser, 1980.

KLIESCH, Marion, **Ästhetik der Zensur**, Vorwort v. Erik Spiekermann, Salenstein, niggli, 2017.

LEVINE, Michael G., **Writing Through Repression: Literature, Censorship, Psychoanalysis**, Baltimore, London, Johns Hopkins UP, 1994.

MARTIN, Laurent, **Censure répressive et censure structurale: comment penser la censure dans le processus de communication?**, In: **Questions de communication 15 (Dossier. Pathologie sociales de la communication)**, 2009, p. 67–78, 10.4000/questionsdecommunication.461 (20.2.2024).

MERKLE, Denise, *Translation and censorship*, In: FERNÁNDEZ, Fruela / EVANS, Jonathan (org.), *The Routledge Handbook of Translation and Politics*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2018, p. 238–253.

MIX, York-Gothart, *Zensur im 18. Jahrhundert. Prämissen und Probleme der Forschung*, In: HAEFS, Wilhelm / DERS. (org.), *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 11–26.

MOORE, Nicole, *Introduction*, In: DIES. (org.), *Censorship and the Limits of the Literary. A Global View*, New York, London, Bloomsbury, 2015/17, p. 1–10.

MOORE, Nicole, *Censorship*, In: *The Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 22.12.2016,
<https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-71> (13.2.2022).

MÜLLER, Beate, *Über Zensur: Wort, Öffentlichkeit und Macht. Eine Einführung*, In: DIES. (org.), *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*, Tübingen, Niemeyer, 2003, p. 1–30.

MÜLLER, Beate, *Zensurforschung: Paradigmen, Konzepte, Theorien*, In: RAUTENBERG, Ursula (org.), *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. 1. Theorie und Forschung*, Berlin, de Gruyter Saur, 2010, p. 321–360.

NOLTENIUS, Johanne, *Die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes*, Göttingen, Otto Schwartz & Co., 1958.

28

OTTO, Ulla, *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*, Stuttgart, Enke, 1968.

PAINTNER, Ursula, *Vom Index zum Algorithmus – Medienkontrolle in Zeiten medialer Revolutionen*, In: GASSNER, Florian / ROBBACH, Nikola (org.), *Zensur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Begriffe, Diskurse, Praktiken (= Jahrbuch für Internationale Germanistik R. A, Bd. 136)*, Frankfurt a.M., Lang, 2020, p. 217–247.

PETERSEN, Klaus, *Zensur in der Weimarer Republik*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995.

PLACHTA, Bodo, *Zensur*, Stuttgart, Reclam, 2006.

POST, Robert C. (org.), *Censorship and silencing. Practices of cultural regulation*, Dexter, Mich., Getty Research Institute of the History of Art and the Humanities, 1998a.

POST, Robert C., *Censorship and Silencing*, In: DERS. (org.), *Censorship and silencing. Practices of cultural regulation*, Los Angeles, Getty Research Institute of the History of Art and the Humanities, 1998b, p. 1–12.

RAUTENBERG, Hanno, *Politisch korrekte Kunst: Tanz der Tugendwächter*, In: *ZEIT*, 26.7.2017, Nr. 31,
https://www.zeit.de/2017/31/kunst-museen-reform?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F (13.2.2022).

RICHTER, Dieter, *Literaturfreiheit und Zensur*, In: **3. Internationales Russell-Tribunal (org.): Zensur. Zur Situation der Menschenrechte in der Bundesrepublik Deutschland**, Bd. 3 (Gutachten, Dokumente, Verhandlungen der 2. Sitzungsperiode), Tl. 1, Berlin, Rotbuch, 1979, p. 36–59.

ROSENFELD, Sophia, *Writing the History of Censorship in the Age of Enlightenment*, In: GORDON, Daniel (org.), *Postmodernism and the Enlightenment. New Perspectives in Eighteenth-Century French Intellectual History*, London, Taylor and Francis, 2001, p. 117–145.

ROBBACH, Nikola, *Achtung, Zensur! Über Meinungsfreiheit und ihre Grenzen*, Berlin, Ullstein, 2018.

ROBBACH, Nikola, *Eine Zensur findet nicht statt. Oder? Neue Herausforderungen an Art. 5 GG*, In: *Politik & Kultur (Themenausgabe: 70 Jahre Grundgesetz) 4*, 2019, p. 18, <https://www.kulturrat.de/themen/demokratie-kultur/70-jahre-grundgesetz/eine-zensur-findet-nicht-statt-oder/> (13.2.2024).

ROBBACH, Nikola, *Zensur Macht Zukunft. Überlegungen zum herrscherlichen Planungswillen in der Frühen Neuzeit*, In: GASSNER, Florian / DIES. (org.), *Zensur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Begriffe, Diskurse, Praktiken (= Jahrbuch für Internationale Germanistik R. A, Bd. 136)*, Frankfurt a.M., Lang, 2020, p. 85–107.

SCHAUER, Frederick, *The Ontology of Censorship*, In: POST, Robert C. (org.), *Censorship and silencing. Practices of cultural regulation*, Dexter, Mich., Getty Research Institute of the History of Art and the Humanities, 1998, p. 147–168.

SCHMIDT, Siegfried J., *Vom Text zum Literatursystem. Skizze einer konstruktivistischen, empirischen Literaturwissenschaft*, Siegen, Lumis, 1984.

SCHMIDT, Siegfried J., *Abschied vom Kanon? Thesen zur gegenwärtigen Situation*, In: ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan (org.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Fink, 1987, p. 336–347.

SCHÖNERT, Jörg, *Sozialgeschichte als ‚umbrella term‘? Zur konzeptionellen Ausrichtung der Bände 1–12 von „Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur“*, <http://fheh.org/wp-content/uploads/2016/07/schoenertsozgesch.pdf> (19.2.2024).

SEIM, Roland, *Die Bücher des Bösen – Zur Geschichte der Indices und Zensurgesetze*, In: HUSE, Ulrich Ernst (org.), *Zensur und Medienkontrolle in demokratischen Gesellschaften (= Kodex 7)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2017, p. 15–31.

SIEMANN, Wolfram, *Zensur im Übergang zur Moderne: Die Bedeutung des „langen 19. Jahrhunderts“*, In: HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.), *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 357–387.

STEINMÜLLER, Angela / STEINMÜLLER, Karlheinz, *Die befohlene Zukunft. DDR-Science Fiction zwischen Wunschtraum und (Selbst-)Zensur*, In: BROCKMEIER, Peter / KAISER,

Gerhard R. (org.), **Zensur und Selbstzensur in der Literatur**, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, p. 275–288.

WITTMANN, Reinhard, **Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick**, München, Beck, 1991.

ZEDLER, Johann Heinrich, **Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste**, 68 Bde., Halle, Leipzig, Zedler, 1731–1754.

Teorias da censura literária e abordagens para sua pesquisa¹

Norbert Bachleitner²

Resumo: O artigo apresenta diferentes abordagens teóricas para o estudo da censura literária, dentre as quais a concepção de censura de base histórico-sociológica e a psicanalítica, bem como as recentes ampliações do conceito através das formas de censura informal e estrutural. Por ser uma análise mais apropriada para períodos amplos da história da literatura, a abordagem histórico-sociológica será abordada de forma mais detalhada. Ademais, serão reunidos os aspectos metodológicos de uma investigação conduzida sob essa perspectiva de censura. A seção seguinte aborda modalidades diversas de censura: do arcaico exercício da violência contra autoras e autores até o ritual da queima de livros, passando pelas atividades proibitivas dos sistemas formais de censura estabelecidos, até as formas contemporâneas de censura informal, que exercem pressão através de normas linguísticas politicamente corretas, considerações identitárias e objetivos similares. Uma perspectiva final se dedica à questão de até que ponto os textos são realmente capazes de influenciar o público leitor e, conseqüentemente, se a censura pode ser justificada em determinados contextos.

Palavras-chave: Conceito histórico-sociológico de censura; métodos de pesquisa da censura; modalidades da censura; teorias da censura literária; censura e influência midiática.

Zusammenfassung: Der Artikel stellt die verschiedenen theoretischen Zugänge zur literarischen Zensurforschung vor, darunter vor allem den herkömmlichen historisch-soziologischen und den psychoanalytischen Zensurbegriff sowie die rezenten Erweiterungen durch Formen informeller bzw. struktureller Zensur. Da er für die wissenschaftliche Erschließung der Zensur über weite Strecken der Literaturgeschichte am besten geeignet ist, wird im Anschluss der historisch-soziologische Zensurbegriff näher beleuchtet. Zudem werden die forschungspraktischen Aspekte einer Untersuchung unter den Vorzeichen dieses Zensurbegriffs gesammelt. Ein weiterer Abschnitt geht auf die diversen Zensurmodalitäten ein: Sie reichen von der archaischen Gewaltausübung gegen Autor:innen und der rituellen Bücherverbrennung über die Verbotstätigkeit etablierter formaler Zensursysteme bis zu aktuellen Formen informeller Zensur, die erfolgreich Druck in Richtung politisch korrekter Sprachregelung, identitätspolitischer Rücksichten und ähnlicher Ziele aufbauen. Ein Ausblick widmet sich der Frage, inwiefern Texte das Lesepublikum tatsächlich zu beeinflussen vermögen, Zensur in gewissen Bereichen folglich gerechtfertigt werden kann.

Schlüsselwörter: historisch-soziologischer Zensurbegriff, Methoden der Zensurforschung, Modalitäten der Zensur, Theorien der literarischen Zensur, Zensur und Medienwirkung

¹ A tradução e publicação deste texto foi gentilmente concedida pela *Nomos-Verlag* e pelo autor. O texto *Politische Zensur* integra o manual *Zensur*, organizado pela professora Nikola Roßbach e publicado pela *Nomos-Verlag* em 2025.

² Doutor e Livre-Docente pela Universidade de Viena; Professor de literatura comparada na mesma instituição desde 2011.

Para a Teoria da Censura Literária: Old ou New Censorship?

Conforme Klaus KANZOG colocou em sua entrada fundamental no *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (1984, p. 999 - 1001), o termo “censura” abarca um largo espectro de medidas que restringem ou impedem a produção e a disseminação de textos: desde a censura formal, exercida por instituições criadas especificamente para esse fim, que determinam se uma obra pode ser publicada ou lida, passando por medidas de censura informal (como pressão econômica ou influência de grupos de interesse), e até a autocensura dos próprios autores. A censura formal, operada por pessoas ou instituições designadas para esse fim, representa, sem dúvida, o cerne do conceito. O conceito moderno de censura no direito constitucional é ainda mais específico, abrangendo unicamente a censura prévia institucionalizada pelo Estado, ou seja, “um exame das produções midiáticas antes de sua publicação” (BUCHLOH, 2003, p. 113). Nem as intervenções de instituições não estatais, nem as proibições posteriores à publicação se enquadram nesse conceito de censura. Obras publicadas no exterior foram frequentemente proibidas: nestes casos, por exemplo, a censura posterior impediu, de certa forma, a sua circulação inicial. Assim, é muito difícil estender o conceito jurídico de censura de forma geral ao contexto da literatura. Destaque-se também a importância das decisões judiciais sobre obras literárias: embora democraticamente legitimadas, elas se baseiam, em certa medida – de forma semelhante à censura prévia arbitrária – em avaliações subjetivas e interpretações contidas nos pareceres obtidos. Essas decisões são, por isso mesmo, controversas.

No contexto anglo-saxão, consolidou-se uma nova abordagem sob o termo *New Censorship*, que expandiu ainda mais o conceito de censura para além daquele largo espectro traçado por Kanzog. Nessa abordagem, a censura não é compreendida como uma investida autoritária na vida literária e nos textos individuais, mas sim como um fenômeno necessariamente atuante em qualquer sociedade, o que possibilita a própria comunicação. Sob essa perspectiva, a censura é inerente a cada ato de fala, estando sempre presente na produção do discurso ou do texto: os atos de fala e de escrita pressupõem uma escolha entre alternativas e, portanto, baseiam-se em restrições e exclusões (POST, 1998).

Compreendida dessa maneira, a censura opera até mesmo sem agentes ou instituições, uma observação que Judith Butler radicaliza ao transferir a autoridade censória das pessoas (principalmente dos censores) para a própria linguagem e para o discurso, para o *domain of speakability*, que possibilita a própria constituição do sujeito. Por essa razão, ao invés do termo censura, ela propõe o emprego do termo *forclusion*

[foreclosure] (BUTLER, 1998, p. 249 e 253). Também Michael Holquist (1994) defende um conceito amplo de censura, adequado à pluralidade das sociedades contemporâneas: a censura seria um "contexto" do escrever, o que não apenas implica repressão, mas mantém uma relação dinâmica com aqueles que afeta e pode exercer um efeito positivo e produtivo. A censura aparece aqui, de forma análoga à crítica da literatura, como uma forma especial de leitura que assume um caráter censório, mas que, ao mesmo tempo, pode ser útil para a gênese do texto. Uma cumplicidade entre censura e transgressão de normas é sugerida por Fredric Jameson quando ele supõe que o desejo (ou a revolta) necessita da repressão para se tornar perceptível. O combate (inconsciente) coletivo às proibições presume normas e leis que ele, *nolens volens*, reafirma de forma contínua; assim, por exemplo, a blasfêmia acaba por afirmar a sacralidade (JAMESON, 1988, p. 60).

De forma semelhante, Pierre Bourdieu compreende a censura como um efeito do campo literário, que é definido pela validade de discursos determinados. Uma posição dentro do campo traz em si tanto diretrizes positivas quanto exclusões. A censura é exercida por meio de sanções dentro do campo, que funciona como um mercado onde os produtos são avaliados:

La métaphore de la censure ne doit pas tromper: c'est la structure même du champ qui régit l'expression en régissant à la fois l'accès à l'expression et la forme de l'expression, et non quelque instance juridique spécialement aménagée afin de désigner et de réprimer la transgression d'une sorte de code linguistique. Cette censure structurale s'exerce par l'intermédiaire des sanctions du champ fonctionnant comme un marché où se forment les prix des différentes sortes d'expression [...]

(BOURDIEU, 2001, p. 344).

33

Conforme Bourdieu, certas posições discursivas estabelecem um compromisso entre o impulso original de expressão e a censura, sendo que a eufemização desempenha um papel fundamental. Através do *Habitus*, certas formas de percepção e expressão são internalizadas:

La censure n'est jamais aussi parfaite et aussi invisible que lorsque chaque agent n'a rien à dire que ce qu'il est objectivement autorisé à dire: il n'a même pas à être, en ce cas, son propre censeur, puisqu'il est en quelque sorte une fois pour toutes censuré, à travers les formes de perception et d'expression qu'il a intériorisées et qui imposent leur forme à toutes ses expressions. (BOURDIEU, 2001, p. 345)

Por estar tratando de coerções estruturais inevitáveis que atuam no campo, Bourdieu pode simplesmente classificar o termo "censura" como uma metáfora.

A convergência entre censura e discurso remonta a Michel Foucault, que, na *Ordem do discurso*, chamou a atenção para o controle e disputa social dos discursos como uma de poder que se busca conquistar - “*le pouvoir dont on cherche à s’emparer*” (FOUCAULT, 1971, p. 12). Os mecanismos de controle do discurso, para Foucault, compreendem os procedimentos de exclusão (tabus, loucura, erros), procedimentos internos de controle discursivo (comentários, o princípio do autor e a organização da produção de conhecimento em disciplinas), bem como as restrições de acesso aos discursos.

A ampliação do conceito de censura chega ao seu extremo com Roland Barthes, que considera todo ato de fala com conteúdo conformista ou forma convencional um produto de censura prévia. Em sua visão, a verdadeira censura não se manifesta por meio de proibições, mas através de uma expressão estereotipada, que não é a própria, mas sim a dos outros e da opinião pública. O verdadeiro rompimento com os trilhos do convencional seria a invenção de uma nova linguagem:

La subversion, la plus profonde (la contre-censure) ne consiste donc pas forcément à dire ce qui choque l’opinion, la morale, la loi, la police, mais à inventer un discours paradoxal (pur de toute doxa): l’invention (et non la provocation) est un acte révolutionnaire: celui-ci ne peut s’accomplir que dans la fondation d’une nouvelle langue. (Barthes 1994: 1131)

34

O conceito de censura passa por uma expansão significativa quando ele é aplicado aos mecanismos da formação do cânone. A formação de cânones é baseada, por definição, na seleção e na estabilização de certas tradições, ao mesmo tempo que exclui as obras consideradas inadequadas. “Os censores são os ‘guardiões das fronteiras’ da tradição”, como definiram Jan e Aleida ASSMANN (1987, p. 11). Um cânone é formado por instituições, como ministérios e escolas, mas também por um sem número de decisões individuais (editoras, museus, pessoas responsáveis pelo ensino), que não são tão vinculantes, nem acompanham as medidas altamente autoritárias, como proibições. Quando os clássicos são retirados das listas de leituras obrigatórias ou são banidos das prateleiras de bibliotecas por serem considerados potencialmente ofensivos, eles perdem a relevância na memória coletiva, mas ainda assim podem ser lidos. É difícil de traçar com precisão a linha que separa a revisão contínua do cânone, impulsionada por mudanças sociais, com a intervenção censória.

Pela perspectiva da análise do discurso, o conceito de censura possui uma série de convergências com a concepção psicanalítica de censura. Na psicanálise, a censura designa uma instância psíquica que decide se desejos inconscientes, guiados pela libido, podem emergir à superfície da consciência e, caso contrário, altera e/ou disfarça os conteúdos proibidos. No entanto, a pressão censória - por meio da autocensura - também

atua de forma produtiva e formadora de estilo, como destaca Michael G. LEVINE (1994, p. 1) no exemplo de Heinrich Heine:

“(...) a intervenção antecipada da censura não apenas exerceu uma pressão inibitória sobre sua escrita, mas também teve uma influência formadora direta sobre o estilo de seus textos”.

A psicanálise mostra que ‘verdades’ incômodas podem ser reprimidas tanto por censura externa - por meio de exigências de cortes ou reformulações - quanto por censura (auto)estilística. Além da omissão total, é comum a técnica da eufemização, ou seja, o tratamento de temas ofensivos ou tabus por meio de reformulações embelezadas. A psicanálise entende a autocensura como uma busca por compromissos - sob a perspectiva dos detentores do poder, ela representa quase um estado ideal: a concordância automatizada entre o indivíduo que escreve e a sociedade. No entanto, como também aponta a psicanálise, a integração ‘voluntária’ a uma ordem superior - na vontade do Estado e de seus líderes, especialmente quando estes se manifestam como figuras paternas e como Superego - pode ser vivida como felicidade mesmo por quem pratica a autocensura. Através dessa concordância com os censores, os escritores garantem para si a felicidade superior da obediência à ordem patriarcal (HEINDL, 1994, p. 41 e seguintes). O que parece um admirável mundo novo é, na verdade, o velho modelo da Igreja Católica, com o papa como figura paterna no topo, a quem os fiéis voluntariamente se submetem, onde, como já observou Freud, essa submissão pode se transformar em amor. Afinal de contas, a salvação eterna acena como recompensa pela submissão (Legendre 1974). Contrária à hipótese de um sentimento de satisfação como efeito da autocensura - que, no fundo, se baseia em autoengano - Christa Wolf, em uma conversa, fez um alerta baseado em sua própria experiência:

"O mecanismo da autocensura, que sucede ao da censura, é mais perigoso do que este: ele interioriza exigências que podem impedir o surgimento da literatura e envolve certos autores numa luta estéril e desesperada com mandamentos mutuamente excludentes" (*apud* KAUFMANN, 1974, p. 102).

É o caso da expansão do conceito de censura apresentada até aqui por meio de alguns exemplos, que inclui processos informais de seleção, obstrução ou restrição da produção e recepção de textos e que torna o conceito quase desprovido de sentido - e, em todo caso, não empregável do ponto de vista científico. E, como provoca Armin Biermann, uma ampliação desse tipo faz com que “censura” se torne idêntica a “sociedade” (1988: 3). Robert Darnton bate na mesma tecla quando afirma que “Identificar a censura com qualquer tipo de restrição é banalizá-la” (DARNTON, 2014, p. 17). E, para citar um posicionamento francês, vale lembrar Laurent Martin, que também

defende uma concepção mais restrita de censura. Ele afirma que a expansão do conceito de censura para mecanismos estruturais no sentido da *nouvelle censure* até permite destacar filtros importantes da comunicação, mas nivela as diferenças marcantes entre os sistemas de poder que sustentam a censura e, de quebra, enfraquece qualquer crítica a governos autoritários (MARTIN, 2009, p. 76).

A expansão do conceito de censura até aqui exposta só faz sentido, quando muito, ao discutir restrições à comunicação em sociedades modernas, democráticas e organizadas segundo o Estado de Direito. Mesmo um representante da *New Censorship Theory*, como Robert C. Post, chama atenção em suas reflexões para um desenvolvimento histórico que, no século XX, especialmente nos Estados Unidos, trouxe consigo uma “notável desintegração dos alinhamentos políticos tradicionais” e levou à impressão de que “o Estado não detém o monopólio do poder” (POST, 1998, p. 1). Porém, a perda do monopólio do poder pelo Estado não pode nem ser generalizada globalmente, nem projetada retroativamente na história.

Sem dúvida, é importante ter em mente que a censura, mesmo a literária, não ocorre apenas na forma de proibições e intervenções realizadas por instituições criadas especificamente para esse fim, mas que a obstrução e distorção de enunciados acontecem em muitos níveis. A pesquisa sobre a história da censura - tratando de monarquias, outros regimes autoritários, e suas formas específicas de censura - exige, indubitavelmente, um conceito de *old censorship*³, que em grande medida coincide com a abordagem da pesquisa empírico-histórica sobre censura (MÜLLER, 2010, p. 329–333). Os fatores decisivos nessas formas de censura são a “relevância para a esfera pública e a imposição autoritária por agentes externos” (MÜLLER, 2003, p. 6). Pode-se também concordar com Wolfram Siemann, que concebe a censura como um “momento de controle ativo da vida social”, “inserido no campo problemático moderno da ‘opinião pública’, do controle da opinião e da ‘propaganda’, ou seja, como uma resposta estatal a um processo abrangente de transformação social, acelerado desde a Revolução Francesa”, bem como como uma “forma estatal, cada vez mais mediada burocraticamente, de lidar com a aceleração da informação” (SIEMANN, 1987, p. 80 e 82).

A censura serve, por definição, ao controle da opinião; no entanto, sua direção depende da sociedade em questão, da forma de governo e da instância que a exerce. Ela funciona, na maioria das vezes, de forma conservadora, preservando o *Status Quo*,

³ Exemplos representativos de recentes estudos e publicações que ainda operam com o conceito tradicional de censura, podem ser mencionados: Göpfert/Weyrauch (1988), Plachta (1994), Müller (2003 e 2004), Haefs/Mix (2007), Kortländer/Stahl (2012), Darnton (2014), Bachleitner (2017 e 2022), bem como Roßbach (2020).

mas também pode apoiar mudanças e o “progresso” - como aconteceu na Áustria no último terço do século XVIII ou no Eleitorado da Baviera na década posterior a 1800, com o Iluminismo. Ao contrário da opinião amplamente difundida de que apenas com o Iluminismo se impôs uma experiência temporal dinâmica e aberta à mudança, Roßbach (2020) observa processos censórios voltados para um futuro melhor já na Modernidade, especialmente nas regiões sob domínio protestante. Também a proibição da literatura nazista, acompanhada da reeducação promovida pelas potências ocupantes após 1945, pode ser considerada uma forma de censura a serviço de mudanças progressistas (ROßBACH, 2018, p. 27–32). Não se deve esquecer, além disso, que a censura não é necessariamente exercitada apenas “de cima para baixo”, passando sobre os súditos ou a população; mesmo em democracias, a censura também pode ser demandada “de baixo para cima”, o que ocorre ocasionalmente (LORENZ, 2009, p. 27).

Outras três expansões da pesquisa sobre censura, que se desenvolvem para além da *New Censorship* podem ser aqui mencionadas: a articulação entre censura e propaganda (literária), o comércio clandestino de livros e a censura em outras artes e mídias. A censura e a manipulação da opinião por meio da propaganda foram diversas vezes tratadas em conjunto. Essas duas maneiras de manipular a opinião pública funcionam, sem dúvida, de maneira complementar. Ambos alegam estar a serviço da “verdade” e constroem dicotomias entre a imagem do outro e a autoimagem, entre o bem e o mal. Porém, a propaganda parece mais difícil de definir do que a censura, pois abre um campo de estudo que de tão amplo é impraticável. Georg Kremnitz considera, entre outras coisas, propaganda dos governantes como “obras megalômanas” e atribui a textos como os *Ensaio* de Michel de Montaigne um “efeito propagandístico” (2021, p. 126). Mesmo analisado de forma estritamente metodológica, uma análise conjunta da censura e da propaganda não é recomendável.

Um outro fenômeno relacionado à censura é a produção de escritos na clandestinidade, sua distribuição secreta e o contrabando através das fronteiras estatais (Haug/Mayer/Schröder 2011). A temática da superação da censura insere-se de forma de fato ampla no campo da história do livro. A pesquisa sobre o chamado comércio clandestino de livros promete, afinal, respostas para a questão do efeito real das proibições, que, segundo uma opinião amplamente difundida, seriam justamente o que desperta - ou ao menos intensifica - o interesse pelas obras censuradas. Deve-se sempre levar em conta, nesse contexto, a ampliação dos meios disponíveis para a vigilância das proibições.

Evidentemente surgem conexões entre a censura literária e a censura nas artes, na música, no cinema e nas novas mídias. Mesmo desconsiderando esse tipo de análise, que

compara semelhanças e diferenças entre os critérios de censura, torna-se pertinente um olhar transversal, por exemplo, quando ilustrações de livros foram o motivo para proibições, ou letras de músicas levaram à censura de composições.

2. O conceito histórico-sociológico de Censura: o Poder Político contra a Autonomia da Literatura

Dado o seu significado para a pesquisa da censura formal, o conceito histórico-sociológico de censura precisa ser aqui analisado de perto. Do ponto de vista sociológico, a censura serve, como já foi mencionado, à autodefesa de um sistema social:

“Todo organismo social viável busca, em última instância, defender, proteger e, se possível, expandir seu patrimônio intelectual e material. Por sua própria natureza, ele deve, portanto, empenhar-se em combater adversários, afastar danos e prevenir ameaças potenciais a tempo” (OTTO, 1968, p. 71).

Considerada instrumento de dominação, a censura serve à preservação dos interesses da liderança política, da elite social e de seus valores. Conforme Ulla OTTO (1968, p. 109), a censura busca “a integração normativa dos dominados por meio do sistema de valores que fundamenta e garante a estabilidade da respectiva ordem de poder”. Os súditos ou cidadãos dominados podem, no entanto - em certos casos junto com a ciência e a arte - resistir e tentar deslocar os limites do que é permitido. O caráter social da censura literária se confirma na distinção frequentemente feita pelos detentores do poder censório entre os letrados e a “massa” leitora. Enquanto obras nitidamente científicas, com linguagem artística elaborada e/ou de grande extensão costumam ser vistas como menos perigosas - por atingirem apenas um público reduzido -, a tolerância em relação aos escritos populares é bem menor. Na Confederação Germânica, os Decretos de Karlsbad de 1819 isentaram da censura prévia todas as obras com mais de 20 cadernos (ou seja, 320 páginas). Na Áustria, já no século XVIII foram concedidas autorizações especiais - e de forma mais intensa na primeira metade do século XIX - chamadas *Scheden*, para que membros das classes superiores pudessem acessar livros proibidos. À censura, portanto, pode ser imputado um caráter de classe: as camadas privilegiadas são consideradas aptas mesmo para leituras potencialmente perigosas, partindo-se do pressuposto de que elas internalizaram o sistema de normas vigente e não têm interesse em uma transformação radical da sociedade. A população pobre e sem instrução deve ser mantida sob controle e educada para obedecer às normas estabelecidas.

Pierre Bourdieu já foi aqui mencionado como um representante da *New Censorship*. Com sua teoria dos campos, ele oferece um modelo de desenvolvimento histórico-sociológico que destaca, em especial, a crescente autonomização dos diversos campos sociais (como religião, economia, direito etc.) a partir do século XIX. Também a arte e a literatura se libertam da instrumentalização política e moral-religiosa - do campo do poder - assim como das exigências comerciais (BOURDIEU, 1992, p. 298–310; 2001, p. 340–353). A censura não aceita essa autonomia, ou se o faz, o faz com relutância. Ela enfrenta dificuldades para diferenciar a representação de fatos da de ficções, entre textos científicos e textos beletrísticos. Aplicando-se o antigo conceito amplo de literatura, que abrange tudo que é escrito ou impresso, todas as formas textuais foram, durante muito tempo, consideradas igualmente potencialmente nocivas, por se presumir que o público leitor não saberia distinguir entre a descrição de fatos e a ficção. Até os dias de hoje, casos de censura continuam a suscitar discussões sobre a reivindicação de um estatuto especial para a literatura de ficção.

A grande dependência da literatura em relação à censura em Estados autoritariamente governados marca - para retomar Bourdieu - um alto grau de heteronomia. Em fases de formação de um campo - na transição da arte e da literatura da heteronomia para a autonomia - pode-se falar, segundo CHARTIER (1992a, p. 37), de um "*champ d'avant les champs*", ou seja, de um campo pré-autônomo. Um exemplo disso é, mais uma vez, a literatura austríaca durante a década josefina (WOLF, 2002; 2007). Nesses períodos, a literatura segue ainda menos critérios estéticos, dando primazia à transmissão de mensagens políticas ou morais - em todo caso, os censores a leem com lentes heterônomas, ou seja, com foco em seu conteúdo e em sua potencial utilidade ou nocividade. Alain Viala descreve essa situação no campo "pré-autônomo" da literatura francesa do século XVII: ali, a censura constitui uma forma extremamente brutal de heteronomia, uma intervenção direta do poder estatal e religioso — "*une des formes les plus brutales de l'hétéronomie, de l'intervention directe du pouvoir d'État et du pouvoir religieux*" (VIALA, 1985, p. 115). Também esse campo é pré-autônomo à medida que o fortalecimento da censura revela a crescente importância da literatura, aqui percebida como um desafio verdadeiro, capaz de inquietar as autoridades estatais. Autonomia não significa aqui somente *L'art pour l'art*, mas também a tomada de liberdades que são observadas com preocupação pelos detentores do poder e que provocam reações e medidas repressivas (VIALA, 1985, p. 122).

O estabelecimento de um campo constituído por relações de concorrência e posicionamentos pressupõe a existência de autores - mais precisamente, da função autor, no sentido de Foucault. Por outro lado, a atribuição pessoal de textos é também uma

condição para a eficácia da censura. Os detentores do poder e suas instâncias de controle sempre buscavam - no caso de escritos anônimos, tão típicos até o século XVIII - identificar os responsáveis: primeiramente, os autores ou, na ausência destes, os editores [*Verleger:innen oder Herausgeber:innen*], visando processá-los ou, se fossem estrangeiros, denunciá-los aos respectivos governos. Nos textos anônimos, faltava o instrumento para responsabilizar os “culpados” e impedir a produção futura de textos heréticos ou politicamente indesejados. Assim, o anonimato cria um manto protetor que permite declarações politicamente ou moralmente explosivas, e ao mesmo tempo representa “uma declaração sobre o que podia ou não ser dito, de que forma, e sob quais condições jurídicas, econômicas e discursivas” (PABST, 2011, p. 7). A função do autor, porém, não se estabeleceu de uma só vez no século XVIII, mas ao longo de um longo processo que envolveu fatores como a consolidação da escrita, a invenção da imprensa, os direitos autorais e a responsabilidade pessoal (CHARTIER, 1992b). Segundo Foucault, foi o esforço para obrigar os autores a cumprir a lei que motivou a imposição da função autor:

Il faut remarquer que cette propriété a été historiquement seconde, par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'appropriation pénale. Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement l.2 Theorien der literarischen Zensur und Zugänge zu ihrer Erforschung 37 des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. (Foucault, 1994, p. 799).

40

Na perspectiva dos autores, trata-se de um tipo de acordo de compensação. O reconhecimento de direitos de propriedade sobre um texto proporciona prestígio pessoal e, eventualmente, ganhos financeiros - mas expõe o autor ao risco de perseguição caso ultrapasse os limites do que é permitido.

3. Modalidades da Censura no processo histórico

É amplo o inventário de medidas compreendidas sob o conceito de censura literária (OTTO, 1968, p. 114–121). O método arcaico da obstrução de publicações consiste em medidas contra os autores: ela começa com a proibição da escrita e o encarceramento, e vai até o exílio e a execução. Há exemplos o suficiente da forma mais radical de aniquilação censória: de Sócrates aos “hereges” da história europeia da Época Moderna - como Girolamo Savonarola (1452–1498), Jan Hus (ca. 1370–1415), entre outros -, e mesmo em tempos recentes houve execuções de autores indesejados, como o escritor e ativista pelos direitos civis Ken Saro-Wiwa (1941–1995), que se opôs à devastação ambiental causada pela Shell na Nigéria e foi condenado à morte em um julgamento de fachada, em 1995. Medidas contra os coprodutores (editoras) e

distribuidores (livreiros e bibliotecários) incluem a proibição de obras individuais - às vezes de todo o catálogo editorial -, o fechamento de editoras, a redução da cota de papel e medidas semelhantes. Nos tempos da Reforma e da Contrarreforma, até mesmo os editores de escritos considerados “heréticos” podiam ser ameaçados de pena de morte; um caso espetacular do século XIX envolve o nurembergense Johann Philipp Palm (1766–1806), que publicou, em 1806, um panfleto anti-napoleônico, recusou-se a revelar o nome do autor e, por isso, foi condenado à morte por um tribunal militar francês e executado.

Uma medida similar mas, no máximo, simbólica é a “execução” de um livro na forma de sua queima ritual pelo carrasco. Desde o início da imprensa, o novo meio carregava consigo uma aura de magia, em razão de sua capacidade de transportar pensamentos além do espaço e do tempo. A “relação entre meio, magia, censura, imprensa, ação à distância e controle” (LAUBE, 2020, p. 44) se manteve presente ao longo de toda a Época Moderna até o Iluminismo. O livro não era visto como um amontoado de letras mortas, mas como um ser espiritual capaz de exercer efeitos positivos (curativos para o corpo ou o espírito) ou negativos (causadores de doenças). O fogo era o meio adequado para eliminar o mal, e as queimas de livros apareciam como “ações finalísticas de caráter mágico e supersticioso” (RAFETSEDER, 1988, p. 54). Elas constituíam, além do mais, um recado drástico ao público para que não imitasse a transgressão das normas. Desse ponto de vista, não é gratuito que os nacional-socialistas - nem um pouco avessos a mitos e rituais - recorreram às queimas de livros e ao seu efeito simbólico quase sagrado.

Não apenas a censura, mas a própria ameaça de censura já tem consequências graves: via de regra, a influência censória sobre a vida literária leva à autocensura e à adaptação em todos os níveis, ou ao chamado contrabando de ideias por meio do desenvolvimento de estratégias adequadas de escrita cifrada, como a chamada escrita “esópica” (LOSEFF, 1984). Nesse sentido, a censura pode desencadear efeitos produtivos do ponto de vista estético; no caso de Heinrich Heine, por exemplo, identificou-se uma estética própria da censura (MARX, 2013, p. 251). Também a literatura russa dos séculos XIX e XX oferece um vasto material ilustrativo; destaque-se aqui Michail levgráfóvitch Saltykov-Schtschedrin (1826–1889), mestre do disfarce satírico, a quem também se atribui a introdução do termo “linguagem esópica” (DRAITSER, 1994). Como o público leitor fica curioso com as proibições, ao efeito de difusão reduzida se contrapõem a atração da atenção e as tentativas de obter as obras proibidas por vias ilegais. É especialmente duvidosa a eficácia de proibições impostas com grande distância geográfica ou com atraso temporal, como era o caso do Index do Vaticano. Aqui dificilmente se pode falar em influência sobre os hábitos de leitura; o Index papal era antes um gesto simbólico - “um afastamento do mal e do reprovável” - que representava,

sobretudo, uma “autoconfirmação do próprio sistema de valores” (BURKARD, 2001, p. 306).

Através de proibições e outras medidas censórias, não apenas se atrai atenção para os textos afetados: a censura também pode se voltar contra seus autores, editores ou publicadores, quando estes tornam visíveis as intervenções sofridas. Nesses casos, estabelece-se uma forma particular de “interação entre censores e censurados” (PLACHTA, 2012, p. 48); em especial, os censores e seus superiores são expostos ao ridículo quando os cortes realizados são tornados públicos. Ocasionalmente, os leitores bem informados conseguem preencher com facilidade as lacunas deixadas pela censura; em outros casos, essas lacunas estimulam a imaginação - mas em todos os casos chamam a atenção para os pontos frágeis na ideologia dos censores. Ludwig Börne e Heinrich Heine foram, como se sabe, verdadeiros virtuosos na arte de utilizar a censura a seu favor. Dois outros autores do *Vormärz* seguiram um caminho particularmente radical: Friedrich Wilhelm Held (1813–1872) e Gustav Struve (1805–1870). Eles publicaram suas obras censuradas, incluindo os trechos suprimidos, documentando assim, com minúcia, o que havia sido cortado pelos censores. Naturalmente, as obras ***Censuriana oder Geheimnisse der Censur*** (1844), de Held, e os ***Actenstücke*** (*tenstücke der Censur des Großherzoglich Badischen Regierungs-Raths von Uria-Sarachaga*, 1845; *Actenstücke der Mannheimer Censur und Polizei*, 1846), de Struve, foram imediatamente proibidas.

42

Como já foi acima explicado, a censura literária significa, em sentido estrito, a revisão de obras por uma instância instituída especificamente para esse fim, segundo regras determinadas. Essa censura formal direciona-se gradativamente para outras formas de censura informal, como a supressão ou dificuldade de manifestação causada por pressões econômicas, políticas ou sociais. Isso continua sendo válido até hoje: editoras decidem o que será publicado ou não, livrarias encomendam determinados livros, bibliotecas adquirem apenas certas obras, pais controlam a leitura dos filhos, grupos de pressão se mobilizam contra escritos indesejados, o Estado premia algumas obras e silencia outras, e assim por diante. Em uma zona cinzenta entre a censura formal e informal situa-se o órgão alemão de controle de publicações ou mídias nocivas à juventude - o *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften* (BPjS), criado em 1954, renomeado em 2003 como BPjM, e substituído em 2021 pela nova *Bundeszentrale für Kinder- und Jugendmedienschutz* (BzKJ). Por um lado, as propostas de inclusão no índice partem de uma comissão composta por professores, representantes do setor editorial, de associações juvenis e da Igreja; por outro, o órgão está subordinado ao Ministério do Interior. Desde 2003, o índice da BPjM é acompanhado - seguindo o modelo mais antigo da *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK) - por um “sistema de autocontroles regulados pelo

Estado”, para o qual Lorenz utiliza a expressão precisa “autorregulação regulada” (LORENZ, 2009, p. 70). Trata-se de uma forma de autocensura das próprias indústrias envolvidas, que se apoia na autoridade estatal.

Especialmente no âmbito da censura informal devem ser incluídos, mais recentemente, os critérios linguísticos e de conteúdo associados ao *politicamente correio* e à *Wokeness*, à evitação da *apropriação cultural* e temas semelhantes, que se tornaram relevantes para a decisão de publicação (ROBBACH, 2018). Editoras e publicadores recorrem cada vez mais à *sensitivity reading* dos manuscritos recebidos, pois eventuais violações podem prejudicar consideravelmente tanto a reputação dos produtores quanto a venda das obras. Pamela Paul, ex-editora da *New York Times Book Review*, distingue entre “abortar um projeto por razões ideológicas antes da assinatura do contrato ou eliminar conteúdos ‘sensíveis’ no processo de edição” (PAUL, 2022, p. 2). A pressão quase censória parte, na maioria das vezes, de manifestações nas redes sociais ou na imprensa; as famosas *shitstorms* surtem efeito na forma de medo e correção preventiva - mesmo antes que alguém, de fato, tenha se sentido ofendido. Pode-se falar aqui de um sistema de bola de neve autopoietico do apavoramento, no qual agentes e instituições do campo literário, assim como partes da política e do público, se reforçam mutuamente. E, como os protagonistas se acreditam no lado “certo”, eles rejeitam a classificação dessas medidas como censura. Para citar mais uma vez Paul (2022, p. 2): “Essa é a censura que, como diz a expressão, não ousa dizer seu nome”.

43

Uma discussão intensa ocorreu recentemente em torno da nova edição crítica, publicada pela editora Egmont Ehapa, das histórias do Pato Donald traduzidas para o alemão por Erika Fuchs, referentes ao período de 1942 a 1966. Supostas ofensas a etnias e religiões, assim como a diversos grupos considerados dignos de proteção na sociedade, foram eliminadas por meio de reformulações e omissões. A partir de agora, os “índios” não podem mais aparecer nas aventuras dos patos, o marajá de Stinkadore tornou-se inaceitável, e um personagem caracterizado por seu corpo volumoso, anteriormente chamado Fridolin Freudenfett, passou a se chamar Fridolin Fröhlich, entre outras mudanças (HÖLTER, 2021a; 2021b). É evidente que essas formas recentes de supressão, reformulação e mutilação de textos - por ocorrerem dentro da própria indústria - tocam diretamente a esfera da autocensura.

Uma categoria própria de medidas semelhantes à censura, geralmente rotuladas como *cultura do cancelamento*, diz respeito à exclusão de determinados protagonistas de certos temas e funções - sobretudo da autoria, da tradução e da edição de obras. Um exemplo disso são os acontecimentos e debates em torno da tradução de *The Hill We*

Climb, discurso de Amanda Gorman na posse do presidente norte-americano Joe Biden, em 20 de janeiro de 2021 (MARSHALL, 2021; WURMITZER, 2021).

Se tentarmos organizar a diversidade de modalidades de censura mencionadas ao longo de uma linha evolutiva histórica, é possível observar - à parte regressões ocasionais, como as queimas de livros pelos nacional-socialistas - uma tendência da violência física contra autores e livros rumo a métodos mais sutis. Esse desenvolvimento pode ser compreendido, com Norbert Elias, como um processo de civilização, no qual normas de comportamento socialmente aceito são internalizadas e, assim, automatizadas. A censura é em grande medida - ou até completamente - substituída por educação e autocensura, tornando desnecessária a censura externa. O uso da violência física, que pressupõe interação pessoal, torna-se cada vez menos viável em sociedades organizadas de maneira mais complexa. Em sociedades modernas diferenciadas, o poder se torna impessoal, deslocando-se para papéis e instituições - sendo, em última instância, um meio de comunicação. "Onde o poder funciona, a censura torna-se desnecessária", formula Armin BIERMANN (1988, p. 11) de forma lacônica. Também Dieter Breuer observa que os "espaços livres de comunicação", apesar das garantias constitucionais e da juridificação de todas as esferas sociais, "têm se tornado cada vez mais restritos, na contramão da expansão das possibilidades midiáticas até o presente" (BREUER, 1996). Por fim, essa situação paradoxal também chama a atenção de políticos - como um parlamentar britânico que afirmou: "Liberdade crescente e censura crescente coexistem. Isso não era para acontecer." (MACSHANE, *apud* MOORE, 2015/17, p. 1).

44

Um olhar sobre a história da censura reforça a impressão de que a censura formal está associada a crises de poder e de normas. Ela sempre ressurgue quando antigas certezas e normas são colocadas em questão. Na Europa moderna, isso ocorreu inicialmente durante o período da Renascença e da Reforma. Pelo Édito de Worms, em 1521, os escritos de Lutero - assim como todas as outras obras que se voltassem contra a doutrina dominante e contra a figura do papa - foram proibidos. Em 1564, o Vaticano publicou pela primeira vez o *Index librorum prohibitorum*, com o objetivo de conter a decadência dos costumes e da única fé verdadeira. A comunicação, agora multiplicada e acelerada pela imprensa, abriu amplo espaço para opiniões particulares - inclusive na ficção, que se espalhava cada vez mais.

Um outro exemplo da relação entre a crise das normas de conduta e a censura é a perseguição à literatura erótica. Ela só passou a despertar interesse público ao longo do século XVIII, depois que a pretensão da(s) Igreja(s) de definir e impor regras morais começou a ruir e a responsabilidade moral passou progressivamente a recair sobre o indivíduo, agora considerado capaz de agir por conta própria. A liberdade recém-

conquistada (e a insegurança que a acompanhava) levaram a um aumento do limiar da vergonha e, ao mesmo tempo, a um florescimento da pornografia:

“É como se a crescente consciência de si da burguesia estivesse em relação direta com a intensificação da capacidade de sentir vergonha por parte do indivíduo [...]. O obsceno, enquanto princípio anti-individualista e expressão da animalidade comum ao ser humano, torna-se, assim, uma ameaça à ordem social individualista, fundada no ideal do autocontrole” (SCHLÄGER, 1981, p. 209).

O “autocontrole” passa agora a ser exigido e monitorado também pelo Estado, o que se manifesta em sanções contra a literatura erótica que transgredia a nova intimidade da esfera sexual; afinal, uma moral sexual rígida constituía uma condição fundamental para a estabilidade da pequena família burguesa.

A defesa dos princípios políticos, religiosos e morais constitui motivo da censura mais importante e constante ao longo dos séculos. Recentemente, ganha destaque também a proteção de indivíduos contra supostas difamações. Já que, desde 1948, trata-se de um bem jurídico garantido no Artigo 12 da Declaração dos Direitos Humanos, não se deveria, em rigor, falar em censura ao defendê-lo. Ainda assim, essa proteção ocasionalmente coloca em questão a liberdade artística e os eventuais direitos especiais que lhe são conferidos. O artigo 5º da Lei Fundamental alemã (Grundgesetz) exclui, como se sabe, os textos artísticos da avaliação judicial. No entanto, quando entra em conflito com outros bens jurídicos, essa chamada “reserva da arte” perde sua primazia. No caso do romance *Esra* (2003), de Maxim Biller, o bem jurídico superior - reconhecido em vários processos judiciais - foi a proteção da esfera privada (Bunia 2007; Eichner/Mix 2007); no caso do romance pornográfico *Josefine Mutzenbacher* (1906), tratava-se da proteção da juventude. Também nesse campo é possível perceber, em segundo plano, uma valorização do indivíduo burguês. Se, inicialmente, apenas soberanos ou membros das elites gozavam de proteção contra injúrias e difamações, ao longo dos séculos XVIII e XIX estabeleceu-se também uma proteção da honra para os cidadãos da burguesia. A “honra” intacta - ou seja, uma boa reputação - passou a ter um significado reforçado, entre outras coisas, para casamentos conforme o status social e, no caso dos empresários, na forma de credibilidade financeira (AULICH, 1988, p. 208).

45

4. Aspectos da Pesquisa histórico-empírica da censura

O núcleo da censura literária e de sua investigação é, como já foi dito, a proteção de sistemas políticos e moral-religiosos por meio de regulamentos e instituições

especialmente criados para esse fim, contando com pessoal especializado. Como a censura na Áustria, entre cerca de 1750 e 1848, representa de maneira quase ideal-típica a implementação plena de uma censura formal e institucionalizada, a coleção de aspectos a seguir baseia-se nas condições então vigentes nesse contexto (BACHLEITNER, 2017; 2022).

Nessa investigação, o necessário era fazer primeiramente a identificação dos regulamentos vigentes da censura, aqueles que mudavam consideravelmente, sobretudo com a troca dos soberanos e em função da situação política do momento - especialmente em contextos de movimentos revolucionários. As normas eram conhecidas, em princípio, apenas pelos funcionários envolvidos na censura - não, porém, pelos atores do campo literário (autores, editores, público). Como era impossível codificar previamente o tratamento de todos os textos que surgiam na prática, os censores designados precisavam decidir, sempre até certo ponto de forma subjetiva - o que era interpretado pelos opositores da censura como arbitrariedade. As ordens e decretos estabeleciam, ao menos como referência geral, os principais motivos para a adoção de medidas censórias - ainda que muitas vezes em termos vagos, como a preservação da ordem, da paz e afins. Grosso modo, é importante destacar que o alcance de tais decretos e leis era limitado ao território de cada autoridade soberana, e, especialmente dentro do Sacro Império Romano-Germânico e posteriormente da Confederação Germânica, isso levou a inúmeras disputas de competência - entre órgãos seculares e eclesiásticos e também entre as instâncias centrais e regionais de censura.

A análise crítica dos escritos era efetuada, já na metade do século XVIII, por uma comissão de especialistas nas principais áreas representadas no mercado editorial, sendo que os censores responsáveis pelas obras religiosas eram nomeados pela autoridade eclesiástica competente, já os das áreas científicas e da literatura artística eram indicados pelas universidades. Os censores eclesiásticos foram excluídos da comissão já na década de 1770. Com a ampliação e diversificação do mercado editorial, passaram a ser empregados, a partir do final do século XVIII, além de acadêmicos, também funcionários públicos em atividade paralela e escritores como censores. No início do século XIX, a censura de livros passou à alçada da polícia. Esta encarregava censores individuais de avaliar os textos sob a forma de pareceres, com base nos quais poderiam recomendar a liberação - pela fórmula de censura *admittitur* - ou a proibição (*damnatur*). Também havia medidas intermediárias no sofisticado sistema austríaco de censura do período pré-março, como a restrição da circulação e a proibição da publicidade de obras em vitrines de livrarias, em jornais e em catálogos de livrarias, indicadas pela fórmula censória *transeat*. Já desde a década de 1760, membros estabelecidos da sociedade (nobreza, professores

universitários, políticos - especialmente diplomatas -, altos clérigos e grande burguesia) podiam obter publicações proibidas por meio de uma autorização especial concedida individualmente. Para as obras classificadas com a fórmula de proibição mais branda, *erga schedam*, em princípio qualquer cidadão podia solicitar acesso. No entanto, solicitantes desconhecidos eram minuciosamente avaliados pela polícia quanto à sua confiabilidade - e, na maioria dos casos, o resultado era negativo. Além disso, no caso de obras consideradas especialmente nocivas, podia ser decretada sua apreensão e destruição - o que ocorreu com relativa frequência na década anterior a 1848.

Na avaliação censória, era preciso distinguir entre os textos já impressos, em geral vindos do exterior (censura proibitiva), e os manuscritos ainda não publicados de autores locais (censura preventiva). Somente neste último caso (manuscritos inéditos) era possível, além da proibição total da impressão, a imposição de cortes e reformulações, frequentemente anotados pelos censores nos próprios manuscritos e assim prescritos aos autores. Essas alterações textuais chamam a atenção quando as edições austríacas republicavam traduções de obras publicadas nos estados alemães, como os romances de Walter Scott, por exemplo. Elas eram minuciosamente “limpas” segundo os critérios da censura. Um caso isolado é o do poema crítico ao papa *Campo vaccino*, de Franz Grillparzer, que passou despercebido pela censura prévia e foi publicado no almanaque *Aglaja*, no ano de 1820. Como já haviam sido distribuídos exemplares no comércio livreiro, a única coisa que ainda podia ser feita era arrancar as páginas em questão dos exemplares que haviam sobrado.

As etapas de trabalho até aqui analisadas podem ser consideradas um inventário das medidas tomadas no campo do poder para controlar a literatura (em geral compreendida de forma extensiva, incluindo tudo o que é impresso, inclusive a imprensa). Na etapa seguinte, reuniram-se os títulos constantes das listas e catálogos de proibições regularmente organizados (*Verpönt, Verdrängt, Vergessen? Um banco de dados sobre os livros proibidos na Áustria entre 1750 e 1848*, 2012). Para citar - além do impacto sobre a produção de autores locais - alguns *clusters* especialmente significativos de literatura proibida: Na primeira metade do século XVIII, amplos segmentos da literatura iluminista alemã, francesa e inglesa não podiam ser legalmente distribuídos na Áustria; o nome mais frequentemente presente nas listas de proibição, com larga vantagem, era o de Voltaire. Naturalmente, também vigorava uma proibição rigorosa para todas as obras que tratassem de movimentos revolucionários. Na primeira metade do século XIX, além da literatura de orientação liberal, como a do movimento *Junges Deutschland* e de seu entorno, os romances populares franceses e ingleses apareciam em massa nas listas de obras proibidas.

Com base nessas condições, foi possível reconstruir casos representativos de intervenções censórias. Quando - como infelizmente era frequentemente o caso - os arquivos da censura estavam muito incompletos e apenas se conhecia o fato da proibição de uma obra, mas não os pareceres correspondentes, os motivos detalhados da proibição precisavam ser deduzidos de forma indireta. As normas gerais e os pareceres preservados permitiam uma aproximação aproximada ao universo mental dos censores, ao seu modo de proceder e aos critérios que utilizavam. Proibições bem documentadas serviam como precedentes a partir dos quais era possível extrapolar os critérios dos censores. Além disso, a leitura de um grande número de obras extraídas das listas de proibição fazia emergir padrões comuns que aumentavam a sensibilidade para o que era percebido como ofensivo pelos censores. A reconstrução dos vestígios deixados pela censura em manuscritos submetidos à impressão era mais difícil, pois muitas vezes se sobrepunham à autocensura. Dados “duros” só podiam ser encontrados em arquivos de editoras ou nos espólios de autores. As alterações e cortes censórios em textos teatrais tinham importância especial: na Áustria - e também em outros lugares -, as apresentações teatrais eram sempre consideradas mais “perigosas” do que a leitura solitária, devido à sua recepção coletiva. Além disso, buscava-se impedir, por meio da vigilância policial das apresentações, alterações e complementações espontâneas do texto - o chamado *extemporieren* - por parte dos atores.

48

Os autores, naturalmente, se opunham à censura; em parte, também eram pessoalmente perseguidos por transgressões às normas censórias, mas, na maioria das vezes, sofriam apenas prejuízos indiretos. Quando uma obra não era autorizada para impressão, surgia como alternativa a publicação no exterior (em outro Estado de língua alemã, na Suíça, nos Países Baixos...). Também não se deve esquecer que, em geral, a maioria dos autores atuava de forma conformada - sem mencionar uma ampla zona cinzenta situada entre a aceitação e a rejeição de um regime ou da dogmática religiosa. O mesmo vale para as editoras, que às vezes jogavam dos dois lados e, por razões econômicas, cooperavam com a censura - procurando, em todo caso, evitar conflitos sempre que possível. As editoras, além disso, cumprem em princípio o papel de *gatekeepers* (guardas de entrada), selecionando obras de acordo com seu perfil (confessional, político, estético), de forma análoga à censura.

5. O quão perigosa é a Literatura?

Comunicação via leitura possibilita a reprodução de pensamentos de uma forma, em uma representação negativa, análoga às epidemias: a infecção do pensamento, que

leva à imitação e, com isso, a ações consideradas nocivas para o indivíduo ou para a sociedade. Esta é, de qualquer maneira, uma suposição constante por parte dos censores e de seus mandantes. De fato, voltando ao caso austríaco, a censura de livros já estava, no século XVI, no mesmo nível do controle de infecção para alimentos (KLINGENSTEIN, 1970, p. 45). O simples pensar é livre para todo ser humano, afirmava o chanceler austríaco Metternich (1773–1859), mestre da vigilância e de suas técnicas, mas com a escrita o pensamento se corporifica, e com a impressão ele se torna uma mercadoria vendável, que precisa ser vigiada.

“Tratar a impressão de pensamentos como uma arte livre não é menos perigoso do que o comércio livre de substâncias nocivas ou a prática da medicina sem restrições - e, em seus efeitos, os danos do produto intelectual superam com certeza os de qualquer substância puramente material” (FRANKL, 1910, p. 200).

Mesmo na Alemanha do pós-guerra, as velhas “metáforas da doença, do veneno e da sedução” (KIENZLE/MENDE, 1981, p. 41) ainda reaparecem entre os defensores das medidas de censura.

É evidente que a mentalidade daqueles responsáveis pela censura até o século XIX foi profundamente marcada pelos conflitos confessionais de longa data. A cisão religiosa provocada pela Reforma empurrou o protestantismo para a clandestinidade em vários Estados alemães. Nos países dominados pelo catolicismo, os preceitos protestantes passaram a integrar a “transmissão de saberes proibidos” (MULSOW, 2008), difundidos clandestinamente por meio de impressos.

“Os livros ‘sectários’ ou ‘heréticos’ eram o núcleo da fé dos protestantes austríacos na clandestinidade, sendo reconhecidos sem contestação, tanto pelos súditos quanto pelas autoridades, como veículos do movimento evangélico” (SCHEUTZ, 2014, p. 324).

Do lado dos defensores do catolicismo, a leitura de literatura religiosa por leigos reacendia antigos temores quanto aos seus efeitos nocivos:

“No início, leem tais livros apenas por curiosidade, mas depois são arrastados por seus princípios que incitam à liberdade de vida, como por um veneno oculto, rumo à incredulidade e, em consequência, à total perda da alma” (SCHEUTZ, 2014, o. 345).

Em visitas domiciliares realizadas em regiões católicas, a blasfêmia oral era considerada uma falta leve, mas esconder livros não autorizados configurava o crime de heresia (Ducieux 1989: 199). Partindo da premissa de que a leitura tinha efeitos poderosos, o clero católico tentou reagir com os mesmos meios, difundindo sua literatura ortodoxa como um “antídoto” salutar (SCHEUTZ, 2014, p. 348). Livros católicos eram disseminados entre a população protestante não apenas por meio de vendedores

ambulantes (*Kolporteur*), mas também pelo comércio livreiro regular, a partir de filiais regionais - junto com terços, escapulários de confrarias e outros objetos similares.

Seja o efeito imediato da leitura de literatura e outros tipos de texto menos questionável, não se pode negar uma certa “contaminação” no nível dos próprios autores e textos. Do ponto de vista da teoria literária, trata-se de intertextualidade; como exemplos, podem-se citar os numerosos escritos sobre suicídio ou sobre a crença no diabo e sua proibição na Áustria de Maria Teresa (BACHLEITNER, 2009). A metáfora da infecção e da epidemia também passou a parecer mais plausível, a partir de 1750, com a expansão do mercado editorial e do público leitor para além das elites e dos instruídos - basta pensar nos debates sobre a “febre da leitura” (*Lesesucht*). Não apenas a censura, mas também a burocracia passa a reter o saber, ocultando-o do público. Instaura-se um conflito abrangente entre dois princípios opostos: “transparência versus opacidade”, ou seja, o acesso universal ao saber versus sua limitação a uns poucos privilegiados (*happy few*) (BURKE, 2007, p. 532).

Os temores aparentemente exagerados dos censores e de seus mandantes levantam a questão do potencial de efeito da literatura e da arte. Em grande medida, a censura - e, mais tarde, também a Justiça - segue a teoria do aprendizado ou da imitação, segundo a qual comportamentos apresentados ficcionalmente levam a atos de imitação; ou seja, a representação de agressões, crimes ou levantes políticos, por exemplo, induziria à reprodução desses comportamentos. Um parecer do censor e poeta austríaco Johann Gabriel Seidl (1804–1875) sobre a coletânea de poemas *Kelch und Schwert* (1845), de seu colega Moritz Hartmann (1821–1872), dificilmente poderia ser mais claro:

O autor não apenas dá palavras aos seus próprios sonhos de liberdade, não apenas revela seu *hussitismo* interior com imprudente franqueza, não apenas derrama sem reservas sua aversão ao estado de coisas vigente - o que, em geral, se poderia até relevar como uma primeira erupção do espírito poético jovem, imaginativo e em fúria vulcânica, mas ele também ultrapassa o âmbito da subjetividade e se empenha em incitar, arrastar, inflamar, o que, diante da força de sua expressão e da vivacidade de suas palavras, dificilmente será difícil, sempre que existam elementos de insatisfação (SEIDL, 1980, p. 57).

Segundo a teoria antiga da catarse pela arte, que remonta a Aristóteles, os afetos dos espectadores de peças teatrais são “purificados” por meio da vivência compartilhada de ações e cenas fictícias (por exemplo, violentas ou comoventes). A arte é, assim, concebida como uma válvula de escape positiva. A psicologia moderna da literatura e da arte, por sua vez, parte geralmente do pressuposto de que mudanças de atitude são extremamente improváveis. No máximo, experiências de leitura poderiam atuar como

pequenas peças de um mosaico, em associação com outros fatores, e mesmo assim apenas a longo prazo (KREITLER/KREITLER 1972, p. 357). A ativação de leitores só é provável quando os textos encontram predisposições já existentes. A pesquisa sobre os efeitos da mídia também não chegou a uma resposta conclusiva sobre a influência e os efeitos das produções midiáticas sobre os receptores. Ela oscila entre a hipótese da sugestão e a da catarse (LORENZ, 2009, p. 84), ou seja, entre a suposição de que os textos seriam imitados acriticamente e a visão oposta, segundo a qual os leitores vivenciam intensamente, por exemplo, representações de violência, mas não as imitam; ao contrário, haveria até um efeito de imunização contra o exercício da própria violência.

A pesquisa sobre censura pode, além disso, recorrer à psicologia social na questão do potencial de influência dos textos - em especial aos estudos sobre o desenvolvimento de movimentos sociais. Afinal, os primórdios dos movimentos sociais modernos - surgidos no contexto do Iluminismo, da resistência ao absolutismo e às autoridades legitimadas religiosamente (KERN, 2008, p. 13) - coincidem, em termos cronológicos, com a sistematização da censura. São de particular interesse para a pesquisa sobre censura os *Collective Action Frames* oriundos desse campo de estudos. Esses “quadros de ação coletiva” oferecem uma interpretação do mundo e, ao mesmo tempo, possíveis soluções para problemas; seu objetivo é conquistar aliados e desestimular os adversários.

“Assim, os *collective action frames* são conjuntos de crenças e significados orientados para a ação, que inspiram e legitimam as atividades e campanhas de uma organização de movimento social (SMO)” (BENFORD/SNOW 2000, p. 614).

Injustiças são tematizadas, identificam-se vítimas e culpados, o bem e o mal, a culpa e suas consequências. Os fatores que determinam a ressonância de um *frame* são, por um lado, a consistência de sua estrutura conceitual e sua credibilidade - que se baseia na correspondência com os acontecimentos reais -, e, por outro, a credibilidade dos seus porta-vozes e divulgadores, além do caráter marcante ou memorável das mensagens, que, por sua vez, se baseia em três fatores: “centralidade, compatibilidade experiencial e fidelidade narrativa” (Benford/Snow 2000: 621). Esse último fator diz respeito à capacidade de conexão com os dados culturais, narrativas, mitos e discursos existentes. “Hipoteticamente, quanto maior a fidelidade narrativa das molduras propostas, maior será sua saliência e maior a probabilidade de mobilização” (Benford/Snow 2000: 622). Daí se conclui que os comunicadores não são capazes de impor arbitrariamente qualquer versão da realidade, e que os textos não exercem um apelo direto e irresistível à imitação. No entanto, eles modelam a visão de mundo, conectam-se com impressões e disposições já existentes e combatem *frames* antagonistas - ou seja, almejam tornar-se

master frames (Kern 2008: 149–152). Trata-se, portanto, na teoria dos *Collective Action Frames*, de um desdobramento da teoria do discurso.

A teoria dos *Collective Action Frames* nega a possibilidade de uma influência simples e direta, mas torna plausível que ideias, orientações para a ação e sua disseminação possam transformar a consciência e, de forma indireta, iniciar e impulsionar mudanças sociais. Os atos coletivos de leitura produzem consequências mais significativas do que as leituras solitárias - sobretudo quando estão associados à discussão e ao desenvolvimento de conceitos de ação (por exemplo, em uma sociedade de leitura, em um salão ou no teatro). Mesmo sob a perspectiva dos quadros de ação, a questão da eficácia e da “periculosidade” dos textos permanece, portanto, em certo grau em aberto.

Referências

ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan. *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Fink, 1987.

AULICH, Reinhard. *Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur. Überlegungen zu Form und Wirksamkeit von Zensur als einer intentional adäquaten Reaktion gegenüber literarischer Kommunikation*. In: GÖPFERT, Herbert G. / WEYRAUCH, Erdmann (org.). „Unmoralisch an sich ...“. *Zensur im 18. und 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988. p. 177–230.

BACHLEITNER, Norbert. *Von Teufeln und Selbstmördern. Die Mariatheresianische Bücherzensur als Instrument der Psychohygiene und Sozialdisziplinierung*. In: FRIMMEL, Johannes / WÖGERBAUER, Michael (org.). *Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Das Beispiel der Habsburgermonarchie*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2009. p. 201–215.

BACHLEITNER, Norbert. *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2017.

BACHLEITNER, Norbert. *Censorship of Literature in Austria, 1751–1848*. Leiden, Boston: Brill, 2022.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1994. v. II (1966–1973), p. 1039–1177.

BENFORD, Robert D. / SNOW, David A. *Framing Processes and Social Movements. An Overview and Assessment*. In: *Annual Review of Sociology*, v. 26, 2000, p. 611–639.

BIERMANN, Armin. „Gefährliche Literatur“ – Skizze einer Theorie der literarischen Zensur. In: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, v. 13, 1988, p. 1–28.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Censure et mise en forme*. In: BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Éditions Fayard / Éditions du Seuil, 2001. p. 343–377.

BREUER, Dieter. **Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland**. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1982.

BREUER, Dieter. **Zensur**. In: RICKLEFS, Ulfert (org.). **Das Fischer Lexikon Literatur**. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996. v. 3, p. 2021–2030.

BUCHLOH, Stephan. **Überlegungen zu einer Theorie der Zensur. Interessen – Formen – „Erfolgsfaktoren“**. In: LANGENBUCHER, Wolfgang R. (org.). **Die Kommunikationsfreiheit der Gesellschaft. Die demokratischen Funktionen eines Grundrechts**. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2003. p. 112–135.

BUNIA, Remigius. **Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit**. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, v. 32, n. 2, 2007, p. 161–182.

BURKARD, Dominik. **Repression und Prävention. Die kirchliche Bücherzensur in Deutschland (16.–20. Jahrhundert)**. In: WOLF, Hubert (org.). *Inquisition, Index, Zensur. Wissenskulturen der Neuzeit im Widerstreit*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 2001, p. 305–327.

BURKE, Peter. **A Social History of Knowledge revisited**. In: *Modern Intellectual History*, v. 4, n. 3, 2007, p. 521–535.

BUTLER, Judith. **Ruled Out. Vocabularies of the Censor**. In: POST, Robert C. (org.). *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 1998, p. 247–259.

CHARTIER, Roger. **Discours de la méthode**. In: *Le Monde*, 18.9.1992, p. 37. [Resenha de Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*.]

CHARTIER, Roger. **The Order of Books. Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries**. Tradução de Lydia G. Cochrane. Cambridge: Polity Press, 1992.

DARNTON, Robert. **Censors at Work. How States Shaped Literature**. New York, London: Norton, 2014.

DRAITSER, Emil A. **Techniques of Satire. The Case of Saltykov-Schedrin**. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1994.

DUCREUX, Marie-Elisabeth. **Reading unto Death. Books and Readers in Eighteenth-Century Bohemia**. In: CHARTIER, Roger (org.). *The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989, p. 191–229.

EICHNER, Christian / MIX, York-Gothart. **Ein Fehlurteil als Maßstab? Zu Maxim Billers Esra, Klaus Manns Mephisto und dem Problem der Kunstfreiheit in der Bundesrepublik Deutschland**. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, v. 32, n. 2, 2007, p. 183–227.

FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Qu'est-ce qu'un auteur?** In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1954–1988*. Hrsg. v. Daniel Defert / François Ewald. Bd. I: 1954–1969. Paris: Gallimard, 1994, p. 789–821.

FRANKL, Ludwig August. **Erinnerungen**. Hrsg. v. Stefan Hock. Prag: Calve (Josef Koch), 1910.

GÖPFERT, Herbert G. / WEYRAUCH, Erdmann (org.). „**Unmoralisch an sich ...**“. **Zensur im 18. und 19. Jahrhundert**. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.

HAUG, Christine / MAYER, Franziska / SCHRÖDER, Winfried. **Geheimliteratur und Geheimbuchhandel in Europa im 18. Jahrhundert**. Wiesbaden: Harrassowitz, 2011.

HEINDL, Waltraud. **Der „Mitautor“**. Überlegungen zur literarischen Zensur und staatsbürgerlichen Mentalität im habsburgischen Biedermeier und Vormärz. In: HANÁK, Péter / HEINDL, Waltraud / MALFÈR, Stefan / SOMOGYI, Éva (org.). **Kultur und Politik in Österreich und Ungarn**. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1994, p. 38–60.

HÖLTER, Achim. **Fridolin Freudenfett wurde geschlachtet**. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.4.2021, p. 13.

HÖLTER, Achim. **Hört sich an wie nahes Donnergrollen**. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.6.2021, p. 12.

HOLQUIST, Michael. **Corrupt Originals: The Paradox of Censorship**. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, v. 109, n. 1, 1994, p. 14–25.

JAMESON, Fredric. **Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns**. Tradução do inglês. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.

KANZOG, Klaus. **Zensur, literarische**. In: **Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte**. Berlin, New York: de Gruyter, 1984, v. 4, p. 998–1049.

KAUFMANN, Hans. **Gespräch mit Christa Wolf**. In: *Weimarer Beiträge*, v. 20, n. 6, 1974, p. 90–112.

KERN, Thomas. **Soziale Bewegungen. Ursachen, Wirkungen, Mechanismen**. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

KIENZLE, Michael / MENDE, Dirk. **Zensur in der Bundesrepublik. Fakten und Analysen**. Nova ed. rev. e ampliada. München: Heyne, 1981.

KLINGENSTEIN, Grete. **Staatsverwaltung und kirchliche Autorität im 18. Jahrhundert. Das Problem der Zensur in der thesesianischen Reform**. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1970.

KREITLER, Hans / KREITLER, Shulamith. **Psychology of the Arts**. Durham: Duke University Press, 1972.

KREMnitz, Georg. **Meinungslenkung. Zensur und Propaganda und ihre Entwicklung bis heute. Elemente einer Soziologie der Kommunikation**. Wien: Praesens, 2021.

LAUBE, Stefan. **Geister aus Papier. Magisches Schrifttum im Visier der Zensur**. In: GASSNER, Florian / ROßBACH, Nikola (org.). **Zensur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Begriffe, Diskurse, Praktiken** (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik R. A*, v. 136). Frankfurt a.M.: Lang, 2020, p. 33–84.

LEGENDRE, Pierre. *L'amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LEVINE, Michael G. *Writing Through Repression. Literature, Censorship, Psychoanalysis*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

LORENZ, Matthias N. *Literatur und Zensur in der Demokratie. Die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

LOSEFF, Lev. *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Sagner, 1984.

MARSHALL, Alex. *A Poem Of Unity Divides Translators*. In: *The New York Times International*, 6.4.2021, p. 1, 3.

MARTIN, Laurent. *Censure répressive et censure structurelle: comment penser la censure dans le processus de communication?* In: *Questions de communication*, n. 15, 2009, p. 67–78. Disponível em: <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/461>. Acesso em: 1 fev. 2024.

MARX, Reiner. *Heinrich Heine und die Zensur – Der Dichter als ihr Opfer und geheimer Nutznießer*. In: CLEMENS, Gabriele B. (org.). *Zensur im Vormärz. Pressefreiheit und Informationskontrolle in Europa*. Ostfildern: Jan Thorbecke, 2013, p. 249–258.

MOORE, Nicole. *Introduction*. In: MOORE, Nicole (org.). *Censorship and the Limits of the Literary. A Global View*. New York, London: Bloomsbury, 2015/2017, p. 1–10.

MÜLLER, Beate (org.). *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*. Tübingen: Niemeyer, 2003.

MÜLLER, Beate. *Zensurforschung: Paradigmen, Konzepte, Theorien*. In: RAUTENBERG, Ursula (org.). *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. 1. Theorie und Forschung*. Berlin, Boston: de Gruyter Saur, 2010, p. 321–360.

MULSOW, Martin. *Die Transmission verbotenen Wissens*. In: SCHNEIDER, Ulrich Johannes (org.). *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*. Berlin, New York: de Gruyter, 2008, p. 61–80.

OTTO, Ulla. *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Enke, 1968.

PABST, Stephan. *Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss*. In: PABST, Stephan (org.). *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011, p. 1–34.

PAUL, Pamela. *More Than One Way to Ban a Book*. In: *The New York Times International*, 1.8.2022, p. 2.

PLACHTA, Bodo. *Damnatur – Toleratur – Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

PLACHTA, Bodo. „Zahnlücken der Zeit“. *Zur Sichtbarkeit von Zensur*. In: KORTLÄNDER, Bernd / STAHL, Enno (org.). *Zensur im 19. Jahrhundert. Das Literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher*. Bielefeld: Aisthesis, 2012, p. 45–77.

POST, Robert C. **Censorship and Silencing**. In: POST, Robert C. (org.). **Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation**. Los Angeles: The Getty Research Institute, 1998, p. 1–12.

RAFETSEDER, Hermann. **Bücherverbrennungen. Die öffentliche Hinrichtung von Schriften im historischen Wandel**. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1988.

ROßBACH, Nikola. **Achtung, Zensur! Über Meinungsfreiheit und ihre Grenzen**. Berlin: Ullstein, 2018.

ROßBACH, Nikola. **Zensur Macht Zukunft. Überlegungen zum herrscherlichen Planungswillen in der Frühen Neuzeit**. In: GASSNER, Florian / ROßBACH, Nikola (org.). **Zensur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Begriffe, Diskurse, Praktiken** (= Jahrbuch für Internationale Germanistik R. A, v. 136). Frankfurt a.M.: Lang, 2020, p. 85–107.

SCHLÄGER, Jürgen. **Herméneutique dans le boudoir**. In: FUHRMANN, Manfred / JAUB, Hans Robert / PANNENBERG, Wolfhart (org.). **Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch**. München: Fink, 1981, p. 207–223.

SCHEUTZ, Martin. **Das Licht aus den geheimnisvollen Büchern vertreibt die Finsternis. Verbotene Werke bei den österreichischen Untergrundprotestanten**. In: MULSOW, Martin (org.). **Kriminelle – Freidenker – Alchemisten. Räume des Untergrunds in der Frühen Neuzeit**. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2014, p. 321–351.

SEIDL, Johann Gabriel. **Gutachten über Moritz Hartmanns „Kelch und Schwert“**. In: RIETRA, Madeleine (org.). **Jung Österreich. Dokumente und Materialien zur liberalen österreichischen Opposition 1835–1848**. Amsterdam: Rodopi, 1980, p. 57.

SIEMANN, Wolfram. **Ideenschmuggel. Probleme der Meinungskontrolle und das Los deutscher Zensoren im 19. Jahrhundert**. In: *Historische Zeitschrift*, v. 245, 1987, p. 71–106.

VIALA, Alain. **Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique**. Paris: Les éditions de minuit, 1985.

WOLF, Norbert Christian. **Der Raum der Literatur im Feld der Macht. Strukturwandel im thesesianischen und josephinischen Zeitalter**. In: EYBL, Franz M. (org.). **Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters**. Wien: WUV-Universitätsverlag, 2002, p. 45–70.

WOLF, Norbert Christian. **Von „eingeschränkt und erzbisgott“ bis „ziemlich inquisitionsmäßig“**. **Die Rolle der Zensur im Wiener literarischen Feld des 18. Jahrhunderts**. In: HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.). **Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis**. Göttingen: Wallstein, 2007, p. 305–330.

WURMITZER, Michael. **Lyrik im Hintertreffen**. In: *Der Standard*, 30.3.2021, p. 19.

Censura Política

Siegfried Lokatis¹

Resumo: O texto discute, primeiramente, a dificuldade de se traçar uma separação clara entre o exercício da censura religiosa e o da censura secular na Época Moderna, e desenvolve, em contraste aos predecessores na Antiguidade, a ideia de que o controle sistemático dos livros constitui uma especificidade da censura na era de Gutenberg. São discutidos o desenvolvimento dos aparelhos estatais de censura, cujos primórdios ocorreram sob condições econômicas, técnicas e sociais precárias, e que alcançam sua plena realização a partir da era industrial, especialmente como instrumentos das ditaduras nacional-socialista e comunistas.

Palavras-chave: Censura na RDA, Censura de esquerda/direita, aparelhos censórios nazistas e comunistas, censura política, secularização da censura.

Zusammenfassung: Der Text reflektiert zunächst die Schwierigkeit einer klaren Trennung zwischen weltlicher und religiöser Zensurausübung in der Frühen Neuzeit und entwickelt im Kontrast zu antiken Vorläufern die systematische Buchkontrolle als Spezifikum von Zensur in der Gutenberg-Ära. Im Mittelpunkt steht die Entwicklung staatlicher Zensurapparate. Deren Anfängen unter ökonomisch, technisch und gesellschaftlich prekären Rahmenbedingungen folgt ihre volle Entfaltung seit dem Industriezeitalter, speziell als Werkzeuge der nationalsozialistischen wie der kommunistischen Diktatur.

Schlüsselwörter: DDR-Zensur, linke/rechte Zensur, nationalsozialistische und kommunistische Zensurapparate, politische Zensur, Säkularisierung der Zensur.

Toda censura é política². Ela provém de uma reivindicação estatal de poder, afirmando o poder na sociedade e sobre a sociedade. Ela examina, impede e possivelmente sufoca suas críticas. A intensidade de sua execução, uma vontade ditatorial de censura e sua aplicação, sua penetração e perceptibilidade caracterizam sistemas políticos não livres. No entanto, mesmo a mais liberal das democracias não renunciará facilmente a procedimentos análogos à censura, com o auxílio da divisão de poderes, para proteger seus limites de tolerância.

¹ Livre-docente pela Universidade de Potsdam; Professor na Universidade de Leipzig. lokatis@uni-leipzig.de

² Presumivelmente, isso também se aplica à mãe primordial da censura, a Igreja, que não é o assunto aqui. Destaque-se apenas para fins de diferenciação da censura política real.

Apenas um servo da Igreja?

O Patriarca da pesquisa alemã sobre censura, H. H. Houben, inicia o seu capítulo sobre "Censura Política" na Prússia sob o rei Frederico I. Se o Grande Eleitor, em 1654, ainda limitava a censura à literatura teológica, o primeiro rei da Prússia, em 1703, a ampliou de forma explícita para incluir livros políticos que tratassem do "Estado público e dos potentados envolvidos na guerra" (HOUBEN, 1990, p. 8). Em 1708, a Sociedade de Ciências de Berlim, a futura Academia, tornou-se a mais alta autoridade de censura de Brandemburgo, com a missão de revisar "todos os escritos que contivessem aspectos políticos e históricos contemporâneos, além de literatura e ciência eruditas", não apenas sob aspectos teológicos e morais, mas proibir tudo aquilo em que "a respeito do governo ou da alta autoridade fossem feitas declarações depreciativas ou críticas, ou fossem insinuados princípios perigosos, ou disseminadas proposições voltadas à agitação e desordem no estado espiritual e secular".

A "má fama" de ter introduzido a censura - "o exame das publicações antes de sua publicação no comércio livreiro" - é atribuída por Houben a dois "governantes clericais": o príncipe eleitor e arcebispo Berthold von Mainz, em 1486³, e ao Papa Leão X, em 1515, com a sua Bula *Inter Sollicitudines* apenas dois anos antes Lutero afixar as teses. A censura inicial, portanto, foi "uma das armas mais eficazes e sempre manuseadas sem escrúpulos pelas hostes clericais, por seus porta-estandartes espirituais e seculares", que apenas gradualmente "se expandiu" para a área política (HOUBEN, 1990, p. 7).

Houben definiu a censura imperial como uma questão clerical. A censura imperial, iniciada em 1521 na Dieta de Worms, detalhada nos decretos imperiais de Nuremberg (1524), Speyer (1529) e Augsburgo (1530), foi exercida pelas "autoridades locais" de forma mais inadequada do que eficaz, e controlada pela Comissão de Livros em Frankfurt e pelo Conselho Imperial em Viena. Porém, se formos mais precisos, a legitimidade dos monarcas cristãos estava fundamentada na fé, o que tornava quase impossível separar a censura política da religiosa. Especialmente após a Paz de Augsburgo (1555) e a Paz de Vestfália (1648) lidar com as complicadas regras de paridade e tolerância político-religiosas tornou-se um elemento constitutivo da Constituição Imperial. Os elementos de censura política podem ser identificados sem grandes dificuldades no diversificado exercício da censura nas cidades imperiais e nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico, onde conselhos, corporações e universidades, em conjunto com os poderes dos príncipes eleitores, disputavam o controle sobre o dever de supervisão e a soberania

³ A triste honra de ter promulgado, em 1482, a primeira lei de censura cabe, no entanto, mais provavelmente ao Bispo de Würzburg, Rudolf II von Scheerenberg. Em BIRCKNER (1923, p. 76) e também KRUEDNER (1938, p. 12).

censória, particularmente para conter a massa de pasquins ofensivos e escritos difamatórios — o incessante "shitstorm" do século XVI. Provavelmente, isso foi uma das razões principais para a fraca eficácia das iniciativas censórias de então, ou, visto por um ponto de vista mais otimista, para o surgimento de espaços de liberdade. Em 1502, a censura prévia do Reino de Espanha, baseada na Inquisição, era ainda mais antiga do que a papal, porém aqui, assim como mais tarde em Veneza ou em Paris, onde a Coroa introduziu em 1521 a censura prévia de escritos religiosos pelos teólogos da Sorbonne, era difícil separar a censura estatal da eclesiástica.

Uma avaliação semelhante ocorreria provavelmente com prática censória da Grã-Bretanha, já avançada, a qual Houben - como especialista em arquivos históricos da censura alemã, particularmente a prussiana e a austríaca do século XVIII e início do XIX - infelizmente não abordou. Porém, sob o domínio sanguinário da censura na Inglaterra durante as guerras religiosas, quem poderia decidir se prevaleciam motivos religiosos, políticos ou mesmo interesses econômicos de guildas, sobre os impressores privilegiados que realizaram a censura prévia em Londres até 1695? Quando a censura política começou na Prússia, na Inglaterra, com a revogação do *Licensing Act*, a liberdade de imprensa já havia sido introduzida.

Velhos Vestígios

Naturalmente já havia na Antiguidade as mais diversas formas de censura política, seja a expulsão de Arquíloco de Esparta (talvez "o mais antigo dos testemunhos de uma censura estatal por razões da formação da juventude"), seja o exílio de Ovídio por ordem do imperador Augusto, a prática da *damnatio memoriae* através das estátuas decapitadas e das inscrições apagadas, ou a espetacularização da queima de livros. Já em Tácito encontram-se avaliações de caráter duradouro sobre esse processo e os paradoxos fundamentais da censura política, que pressupõem certa experiência. Ele sabia que livros proibidos são mais lidos e que a sua destruição é uma tarefa fadada ao fracasso. Mas trata-se, até onde sabemos, mais de medidas pontuais reativas, distantes de uma censura prévia sistemática.

Uma censura prévia sistemática ocorre pela primeira vez na China da dinastia Song, no século XI. As gráficas privadas, que já possuíam tipos móveis, foram categoricamente excluídas da produção de certos tipos de textos abertamente cruciais para o poder. Apenas gráficas estatais, sob controle das autoridades, tinham permissão para produzir textos de leis jurídicas, obras cartográficas, escritos imperiais, obras oficiais de historiografia, textos dos sistemas de exames, calendários, cartas astronômicas e livros de adivinhação. A posse, a cópia, a reimpressão e distribuição dessas obras eram

estritamente proibidas a indivíduos. Com chibatadas ou dois anos de prisão eram punições usuais, e para a disseminação maliciosa de falsas previsões de perigo público, a pena era a morte por enforcamento.

A censura operada pela igreja, tal como dominava sem restrições na Idade Média, não é o tema aqui. Mesmo que inicialmente não parecesse, a invenção de Gutenberg abalou seu monopólio e exigiu novos mecanismos de controle mais sistemáticos:

"A Igreja perdeu então seu domínio sobre a produção de livros, e com isso, o destino da proibição anterior de livros estava selado. Todas as medidas, como a entrega de todas as cópias, sua queima, 'expurgação', 'correção', etc., tornaram-se inúteis, pois um único exemplar que escapasse à perseguição poderia ser reproduzido inúmeras vezes. Para combater o problema na raiz, apenas uma medida era eficaz. Não bastava mais agir contra os autores, leitores e proprietários, mas principalmente contra os impressores, editores e livreiros. Em resumo, era necessário introduzir uma revisão geral, constante, obrigatória e uniformemente aplicada dos escritos antes da impressão, e proibir os que fossem considerados ofensivos".

Para isso, era necessário localizar primeiro os impressores perigosos. Todo governante agia com sabedoria ao concentrá-los o mais próximo possível da capital, ao alcance do censor, e combater as "tipografias clandestinas" remotas (como foi feito na Alemanha com o *Reichsabschied* de Speyer, em 1570). Em Augsburg, contudo, a pré-censura ordenada por Carlos V só era cumprida nos poucos dias em que o imperador estava presente pessoalmente em uma Dieta Imperial. O combate a escritos anônimos, com privilégios falsificados ou locais de impressão fictícios permaneceu, ao longo dos séculos, um tema constante em todas as políticas de censura. Como método comum para evitar os procedimentos destrutivos da pré-censura — que era obrigatória no Império Alemão, considerando o já altamente complicado processo de composição e impressão —, simplesmente mudava-se a jurisdição, indo da Feira do Livro de Frankfurt para Leipzig ou para regiões mais tolerantes, como Brandemburgo, Saxônia ou qualquer outro lugar, para solicitar a autorização de censura para livros que já estavam impressos (exceto pela capa com o privilégio principesco). Assim, a censura prévia prevalecia apenas teoricamente no Império, enquanto na realidade vigorava a censura posterior, nas formas mais brandas e mitigadas por interesses econômicos.

Assim, na maioria das vezes, o máximo que se pode fazer é especular em que formas concretas a censura prévia pôde, em casos individuais, ser de fato realizada. É provável que raramente ela se deu com base no manuscrito, que idealmente teria que estar disponível em cópia. Talvez em estreita colaboração entre tipógrafo e censor, página por página durante o processo de composição tipográfica? A correção caríssima

das provas tipográficas já impressas era dificilmente uma opção. De todo modo, uma condição indispensável era a proximidade geográfica e uma certa relação de confiança entre as forças antagônicas: o produtor e seu controlador. Assim como em Paris ou Londres, isso era possível em Leipzig na era moderna, onde os livreiros moravam diretamente ao lado de seus censores na universidade. Mas mesmo ali, a censura posterior dos livros importados para a feira do livro era a regra predominante.

O mais fácil era simplesmente reimprimir um livro pronto, o que ajuda a explicar a ampla difusão dessa prática condenável. Um método comum para escapar do procedimento destrutivo da censura prévia - que, no Antigo Império, era de fato obrigatória - consistia em mudar de jurisdição, sair da Feira do Livro de Frankfurt e ir para Leipzig, solicitando a autorização de censura em regiões mais tolerantes, como Brandemburgo, Saxônia ou qualquer outra, para livros já impressos (exceto pela capa com o privilégio principesco). Assim, no Antigo Império vigorava apenas teoricamente a censura prévia, enquanto na prática predominava a censura posterior - e isso nas formas mais brandas, atenuadas por interesses econômicos (FISCHER, 2007).

A censura prévia sistemática era, salvo quando os censores trabalhavam como clérigos por devoção, uma tarefa trabalhosa e dispendiosa. Seu auge só ocorreria no socialismo de Estado do século XX, quando a cooperação entre a censura e os produtores - editoras e gráficas estatais ou ligadas ao partido - se consolidou, originando uma verdadeira economia planejada da censura

Na China antiga, a censura era financiada por monopólios lucrativos de tipografias estatais centralizadas na capital, que ao mesmo tempo garantiam a revisão crítica dos textos pelos funcionários responsáveis. Uma abordagem pragmática semelhante - que matava dois coelhos com uma cajadada só - ocorreu mais tarde na Londres dos Stationers, assim como no Ancien Régime, onde nada menos que 130 censores formavam, ao final, um sistema simbiótico com a guilda dos impressores parisienses. A autorização de impressão passou a ser vista como um privilégio protetor, e, em consideração aos interesses econômicos do comércio livreiro, firmaram-se os compromissos mais surpreendentes - como a tolerância silenciosa, na França, a livros não exatamente perigosos ao Estado, por meio da *permission tacite* ou da *tolérance*. Com a introdução da liberdade de imprensa no começo da Revolução Francesa (GERSMANN, 1993, p. 229–245), não só os censores ficaram desempregados, como também o oligopólio dos impressores quebrou e, com consequências desastrosas, os livros deixaram de estar protegidos contra reimpressões (HESSE, 1989).

Efeitos econômicos desastrosos similares podem ser encontrados também na Confederação Germânica após a substituição da censura prévia pelas leis de imprensa

“draconianas” aprovadas entre 1849 e 1854. O novo princípio proibitivo da “responsabilidade solidária”, que colocava editores, impressores e livreiros sob responsabilidade penal, levou à internalização da censura e à insegurança do setor (SIEMANN, 1988, p. 299).

Os aparelhos da Censura Prévia

No decorrer da crescente separação perante as instâncias eclesiásticas de controle, o trabalho efetivamente censório (a revisão crítica dos textos) passa a ser habitualmente exercido por uma estrutura burocrática relativamente expandido e em crescente profissionalização, que, para diferentes áreas temáticas, dependia da colaboração de especialistas, intelectuais e profissionais confiáveis de todas as disciplinas (PLACHTA, 1994). Na Confederação Germânica da era Metternich, apenas a Áustria (BACHLEITNER, 2017; MARX, 1959) e a Prússia (HOLTZ, 2015) dispunham dos recursos necessários para a efetivação de uma censura prévia minimamente rigorosa, e o objetivo dos Decretos de Karlsbad de 1819 era justamente impor em todo o território da Confederação seus critérios mais estritos e suas disposições censórias (ZIEGLER, 1983; GOLDFRIEDRICH, 1913, P. 52–152, P. 233–285, P. 292–337). Perceptivelmente, esse esforço drástico se baseava em um desejo de controle político massivo e no medo dos danos que um texto não controlado pudesse causar - temor este desencadeado pela Revolução Francesa. Com a questão dos custos solucionada, a criação de um aparelho de censura, do ponto de vista político - ou seja, da perspectiva dos detentores do poder -, conduzia inevitavelmente a um descompasso grotesco entre o controle, que exigia muito pessoal frente à crescente produção gráfica, e o número relativamente pequeno de textos realmente perigosos do ponto de vista político.

62

Os aparelhos de censura autonomizaram-se no decorrer de sua profissionalização no século XVIII e, especialmente, no século XIX. Com o crescimento de cargos efetivos e a diferenciação das áreas temáticas, multiplicaram-se os critérios e formaram-se novos campos de conflito. Uma vez no cargo, os censores tendiam a atribuir tamanha importância ao seu campo de atuação que os atritos com os produtores se tornavam quase inevitáveis e justamente daí surgiram muitos problemas. O controle pela censura despertava a resistência dos autores, o que costumava trazer consigo radicalizações e repressões reforçadas.

A consideração de todas as questões econômicas possíveis acarretava em processos de negociação complexos e compromissos que diluíam o rigor. Decisões censórias serviam de precedente para outras decisões, que talvez dissessem mais respeito a questões de gosto estético ou maledicências inofensivas do que a assuntos de real

relevância política. A grande maioria dos casos de censura que chegaram até nós dificilmente permite reconhecer neles um perigo concreto ao Estado. Essa problemática fundamental - a inevitável sobrecarga e ingovernabilidade de um aparelho censório dessa natureza - já havia sido apontada no século XVIII pelo “censor esclarecido” Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, quando ele exigiu que o trabalho censório se concentrasse em um núcleo restrito de casos realmente perigosos (MALESHERBES, 1809; LOKATIS, 2005).

O vago conselho de Malesherbes, concentrar-se nos três temas clássicos de toda política censória - livros que ameaçassem a religião, a moral ou o interesse do Estado -, não pode ajudar muito (BIERMANN, 1987). Com a ascensão da imprensa local parisiense durante a Revolução Francesa e com o aumento das tiragens dos jornais na era industrial - graças às prensas rápidas e às máquinas de papel -, passou-se a observar com mais rigor os meios de comunicação de massa, inclusive o teatro, que, aliás, merecia especial atenção no entorno imediato da corte de um monarca. Assim, os Hohenzollern mantiveram até 1918 a censura teatral baseada em leis policiais, embora no restante do Império Alemão vigorasse há tempos a liberdade de imprensa (KRUEDNER, 1938, p. 39–41). Nas regiões mais liberais do sistema de Metternich, escritos com mais de 20 cadernos tipográficos - isto é, cerca de 320 páginas - eram deixados intactos, por se considerar que não tinham qualquer potencial de impacto de massa. Com efeitos esquisitos:

Em troca à censura, os trechos suprimidos eram às vezes montados em forma de livro, sem qualquer comentário. Foi o que fez Gustav von Struve, editor do *Mannheimer Journals*, ao publicar todos os trechos censurados de seu jornal no período de 2 de julho de 1845 a 12 de fevereiro de 1846 em um volume imponente de 560 páginas impressas em tipo apertado (ZELLER, 1979, p. 35).

A política de tiragem permaneceu um instrumento comum da censura moderna. A limitação da difusão indesejada por meio da marginalização do número de exemplares era um procedimento que, exemplarmente na Alemanha Oriental, foi aplicado maneiras diversas, de forma tão virtuosa quanto inútil (BARCK/LANGERMANN/LOKATIS, 1998, P. 222–224). Pois, naturalmente, livros raros ou mesmo proibidos são os mais valorizados, como já sabia Tácito e como a história da leitura clandestina prova (LOKATIS/SONNTAG, 2008).

O que poderia ser considerado um texto de conteúdo politicamente delicado ou perigoso dependia em grande medida de fatores históricos específicos, de certos caprichos e vulnerabilidades do chefe de Estado e de seus aliados, de perigos concretos de subversão e das tensões internas da sociedade. Talvez fosse necessário, sobretudo em tempos de guerra, proteger algum segredo de Estado ou levar em conta considerações

de política externa. O melhor exemplo disso são as escandalosas manipulações políticas de censura nas edições oficiais dos documentos sobre a questão da culpa pela guerra, na década de 1920 (ZALA, 2001). A lógica interna da ideologia dominante também desempenhava um papel central - como no chamado Terceiro Reich ou nos sistemas censórios comunistas. Enquanto no Nacional-Socialismo o foco caía sobre a imposição de narrativas étnico-nacionalistas e do princípio do Führer, nas democracias populares tratava-se da história do partido manipulada com o objetivo de manter a pretensão de infalibilidade do comunismo.

Sistemas de Censura antagônicos: Continuidades, Transições, Processos de Aprendizado

Sem grandes dificuldades é possível diferenciar um sistema de censura de ‘esquerda’ de um de ‘direita’. Os últimos, enquanto tipo ideal, se comportam de modo conservador ou restaurador, é dizer, preservador, enquanto os ‘sistemas de esquerda’ são caracterizados, em sua origem, por um impulso esclarecedor, formativo e pedagógico; pretendem transformar a sociedade, enfraquecer as tradições e fortalecer a consciência revolucionária - contanto, é claro, que essa não se volte contra os novos detentores do poder (ROßBACH, 2020, p. 98). Nos “sistemas de direita” incluem-se, por exemplo, o *Index* do Vaticano e a Comissão Imperial de Livros, o *Ancien Régime*, o rígido regime censório de Metternich e dos czares, bem como, em tempos mais recentes, as ditaduras militares (TSIGKANA, 2015) e os regimes fascistas (Talbot 1999). Entre os “sistemas de esquerda” figuram a censura protestante em sua fase inicial, a censura esclarecida do imperador reformista José II (SASHEGYI, 1958), a censura sob Robespierre, o sistema soviético com seus desdobramentos nas democracias populares (BOCK, 2011) e a reeducação antifascista nas zonas ocupadas da Alemanha no pós-guerra (KIENZLE/MENDE, 1980, P. 15–19).

Mesmo sistemas politicamente antagônicos empregaram a censura prévia de forma similar, resultando em continuidades paradoxais. Isso já havia sido apontado por John Milton em 1644, na conhecida *Areopagitica*, ao mostrar que as raízes e modelos da censura protestante do Parlamento Longo, que ele denunciava, encontravam-se na Igreja Romana e na Inquisição - o que, aliás, não o impediu de se tornar mais tarde um censor fervoroso (LAMBERT, 1992, p. 7). Em 1810, Napoleão Bonaparte reintroduziu a censura prévia na França em um formato similar ao existente no *Ancien Régime* (HAMMERMÜLLER, 2012). Por sua vez, a rígida censura prévia soviética pôde facilmente encontrar pontos de continuidade com o sistema czarista (BLJUM, 1999).

Uma duradoura vida própria teve a estratégia do contingenciamento de papel, a distribuição centralizada dessa matéria-prima preciosa, tendo sido aparentemente inventado por Rathenau durante a Primeira Guerra Mundial e já aplicado na jovem União Soviética como o meio mais eficaz de controle literário dentro da economia planificada. Durante a Segunda Guerra Mundial, ela aparece não apenas no Estado Nacional-Socialista (BÜHLER/SIMONS, 2004), onde foi utilizada por Goebbels para impor uma rígida censura prévia, mas também entre as potências vencedoras, que a aplicaram no pós-guerra em todas as suas zonas de ocupação. Na RDA, o contingenciamento de papel permaneceu intacto até 1990 como o principal instrumento de controle censório da liderança do SED.

Um outro exemplo de como os mecanismos de censura ultrapassam os limites de um sistema político: desde 1934, a Comissão Oficial de Avaliação do NSDAP (PPK) trabalhava na Biblioteca Alemã para verificar quais obras, do ponto de vista nacional-socialista, eram inofensivas e recomendáveis, com o objetivo de fabricar a Bibliografia Nacional-Socialista, uma espécie de cânone nazista (BARBIAN, 2010, p. 162–179). A Biblioteca Alemã deve a completude de seu acervo, da mesma forma como a British Library ou a Biblioteca Nacional Francesa, à censura. Neste caso, à obrigatoriedade de entrega dos livros pelos editores, instituída por Joseph Goebbels para fins de controle censório. As vantagens de uma instituição desse tipo foram apreciadas também pelas forças de ocupação soviéticas após 1945, quando a bibliografia nazista serviu de base para as “listas de literatura a ser retirada de circulação”. Assim, das listas de recomendações nacional-socialistas nasceu o índice antifascista de proibição para a Zona de Ocupação Soviética (LOKATIS, 2019b). Em 1984, os quatro volumes dessas “listas” foram reimpressos por um antiquário do espectro da extrema-direita, a editora Uwe Berg Verlag, em Toppenstedt, e sua função de recomendação étnico-nacionalista foi reativada.

65

Uma comparação profissional de censura

Um censor nazista da Comissão de Revisão Oficial do Partido para a Proteção da Literatura Nacional-Socialista [*Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des nationalsozialistischen Schrifttums*] (PPK), Jürgen Soenke, analisou tanto as práticas de censura da Igreja Católica Romana quanto, sendo ele eslavista de formação, a censura soviética, e comparou ambos os sistemas de censura com os costumes alemães em sua tese de doutorado publicada em 1941, intitulada *Estudos sobre sistemas censórios contemporâneos* (SOENKE, 1941; SPRECHERT, 2021). Enquanto a Igreja Católica havia iniciado no século XV a censura prévia preventiva realizada pelos bispos, para no século XVI introduzir a censura posterior por meio do Index, a PPK de Soenke havia trilhado o

caminho inverso. Em 1934, a PPK havia inicialmente eliminado, por meio da censura proibitiva, a literatura oportunista de cunho étnico-nacionalista não autorizada pelo partido, recorrendo a proibições - e só mais tarde adotou a censura prévia, a princípio restrita a áreas estratégicas para o poder, como o controle dos discursos do Führer, de calendários e de livros escolares. Por isso, Soenke observava com olhar especializado como a censura católica, entre outras coisas por meio das regras gerais do Index, buscava estender sua competência também à literatura não teológica - incluindo obras literárias, científicas e filosóficas. Ele via no *Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv* - abreviado como *Glavlit*, a Administração Central para Assuntos de Literatura e Publicação - o principal exemplo de uma censura prévia aplicada de forma sistemática, razão pela qual, segundo ele, a União Soviética não necessitava nem de um Index nem de uma censura posterior (SOENKE, 1941, p. 50). Enquanto os bispos católicos exerciam sua censura prévia não como delegados do Papa, mas “em virtude de seu próprio direito”, Soenke via - talvez com uma certa inveja - na União Soviética um “exército de delegados do Glavlit” em plena atividade. Como a central de Moscou não possuía as mínimas condições de revisar “essas quantidades inimagináveis de palavras impressas”, “toda a Rússia estava coberta por uma rede de filiais do Glavlit - um sistema de delegação censória que não tem paralelo na história da censura” (SOENKE, 1941, p. 12, 48, 50).

66

Soenke não fazia distinção, como foi sugerido acima, entre sistemas de censura de esquerda e de direita, mas sim entre sistemas restaurativos, que operavam apenas de forma defensiva, à la Metternich, e aqueles com fundamento ideológico, voltados à imposição de suas ideias. Também lhe era estranha a concepção usual da época de que apenas o Estado pudesse exercer censura. Isso talvez se aplicasse ao Glavlit soviético, se desconsiderarmos sua subordinação ao comando do Partido Comunista e a Stalin (SOENKE, 1941, p. 47). A distinção tradicional entre censura estatal e censura eclesiástica lhe parecia superada diante da atuação da PPK nacional-socialista, pois esta representava uma novidade:

Uma função que, até então, cabia apenas a autoridades estatais, eclesiásticas ou, no máximo, militares, é assumida pela primeira vez por um movimento político: o agente da censura da Comissão Oficial de Avaliação do Partido é o NSDAP - e o faz por direito próprio, e não por delegação do Estado. As decisões do presidente da Comissão Oficial de Avaliação do Partido são, de fato, vinculantes não apenas para o partido, mas também para os órgãos estatais. Assim, o “exercício da censura” pela PPK não seria um ato administrativo, mas sim um “ato de soberania” do NSDAP (SOENKE, 1941, p. 66).

O poder é parte essencial da censura (assim também BREUER, 1982 p. 18, 145 e seguintes): “tanto poder quanto necessário para que as decisões tenham efeito.” Essas

decisões precisam adquirir validade; do contrário, não passam de mera crítica. “Se a censura não dispõe desse poder, ela não é reconhecida, pois não pode agir com seriedade nem fazer cumprir a proibição - que é o caso extremo da censura.” A Igreja, por isso limitada em seus efeitos às almas crentes, “hoje dificilmente é capaz de lançar qualquer escrito ao fogo, quanto menos impor castigos ardentes aos homens” (SOENKE, 1941, p. 37). E mesmo na rígida censura do Glavlit, Soenke via, em resumo, nada mais do que a “expressão do medo dos detentores do poder soviético de perderem o poder” - um medo que “fareja perigos em cada pedaço impresso de papel” e “precisa colocar um espião atrás de cada escritor” (SOENKE, 1941, p. 55, p. 94).

Palavras fortes. Porém, permanece em aberto quanto poder a PPK de Soenke de fato possuía em 1941. Como demonstrou Jan-Pieter Barbian, outras instâncias ainda concorriam pela autoridade sobre a censura dentro do policrático [*Polykratisch*] sistema do Nacional-Socialismo, como o Escritório Rosenberg, o Gabinete Central de Segurança do Reich (RSHA), subordinado a Heinrich Himmler, e os departamentos de literatura sob o comando de Joseph Goebbels (BARBIA, 2010, p. 81–192). O objetivo do texto de Soenke, que oferece o raro espetáculo do censor que assume abertamente sua relação com a censura, era a contestação de uma tese de Otto von Kruedener, que havia negado por completo à PPK o status de órgão censor (KRUEDENER, 1938, p. 121).

67

O motivo das notórias querelas entre os órgãos censores do Nacional-Socialismo pode ser visto no fato de que se tratava de lutas por procuração, em que Goebbels, Himmler, Rosenberg e a Chancelaria do Partido de Bouhler - assim como os senhores dos grandes conglomerados editoriais nazistas, como Robert Ley, do *DAF-Konzern*, ou Wilhelm Baur, do *Zentralverlag* da NSDAP Franz Eher - puderam testar suas capacidades de influência de maneira relativamente inofensiva. Além disso, interesses econômicos significativos frequentemente estavam em jogo nessas disputas. A PPK competia com o Escritório Rosenberg - sendo esse o verdadeiro objetivo do chamado “parecer de não objeção” - pelo controle do lucrativo mercado de livros de massa nacional-socialista, surgido nos últimos anos anteriores à “tomada do poder” (LOKATIS, 2021a).

Tais disputas censórias não tomam lugar apenas no Estado nacional-socialista; elas marcaram, pelo contrário, a prática censória em qualquer lugar ou época sempre que houvesse instâncias rivais em ação, algo praticamente inevitável diante da enorme tarefa de um sistema de controle abrangente. Seja nas disputas dentro da hierarquia eclesiástica da Igreja Católica, no interior da cúria romana, entre centro e periferia, entre universidades e ordens religiosas; seja nos conflitos entre o imperador do Sacro Império Romano-Germânico, os príncipes e as cidades, entre o rei e seu parlamento, entre os órgãos censores, as instâncias jurídicas e a polícia. Tais conflitos enchem os arquivos que

nos chegaram, e frequentemente envolviam menos o conteúdo dos livros em disputa do que a conquista de prestígio, a afirmação e delimitação de competências ou a demonstração de força e capacidade de influência. Tipógrafos, editores e autores faziam o possível para identificar tensões nas malhas amplamente estendidas da censura prévia, explorá-las em seu próprio benefício e alimentar os conflitos.

Funções políticas da censura comunista

Os modernos sistemas de censura, como os estabelecidos por Estados totalitários e ditaduras do século XX, tendem tipicamente à discrição, permanecendo preferencialmente invisíveis e aspirando instituir a autocensura generalizada. Os atores envolvidos nesse jogo se movem como se estivessem dentro de uma “caixa-preta” imprevisível. A estrutura censória nacional-socialista, cuja capacidade real de sanção e de influência permanecia nebulosa para todos os envolvidos, nunca oferecia ao mercado editorial quaisquer critérios previsíveis, menos ainda uma relação fixa de proibições (BARBIAN, 2010, p. 255 e segs.), o que talvez tenha sido o meio mais eficaz de espalhar medo e terror. O sistema de censura da RDA, por outro lado, era “uma rede complexa de subsistemas burocráticos isolados entre si e conectados por caminhos sinuosos” (BARCK/LANGERMANN/LOKATIS, 1998, p. 432). Dessa maneira, a autoridade estatal de censura no Ministério da Cultura - a Administração Central para Editoras e Comércio de Livros [*Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*] - costumava ocultar sua prática censória atrás das próprias editoras. Medidas de censura política no chamado “processo de desenvolvimento literário” (Wichner/Wiesner 1993) muitas vezes se disfarçavam sob objeções pseudo-estéticas, cabendo ao setor editorial a imposição de objeções, por vezes absurdas, aos escritores; obrigações “vindas de cima” como se fossem suas próprias. Porém, isso apenas alimentava rumores, ampliando enormemente tanto a percepção da censura quanto o engenho subversivo da criação literária (BARCK/LOKATIS, 2008).

Efetivamente, os arcanos não estavam ocultos apenas para escritores e editoras, mas mesmo aos integrantes mais bem informados da autoridade estatal de censura. Essas informações sigilosas ficavam resguardadas, sob a rígida vigilância do Instituto de Marxismo-Leninismo (IML), junto à liderança do partido em Berlim ou até mesmo em Moscou. Enquanto guardiões de uma visão de mundo científica, os partidos comunistas de orientação marxista-leninista insistiam na infalibilidade de seus Comitês Centrais (ZK). Simplesmente para reescrever constantemente a história do partido conforme a linha política vigente, impondo-a e difundindo-a como verdade vinculante e eliminando leituras divergentes, nem a SED nem o PCUS abriram mão de uma censura penetrante e implacável (LOKATIS, 2003).

Eram tabus na literatura da RDA, por exemplo, os expurgos e os assassinatos em massa promovidos por Stálin, que desde 1956 foram suavizados sob termos como “culto à personalidade” e “desvio das normas leninistas”. Jamais existiram o protocolo secreto do pacto Hitler-Stálin, nem a concepção de “socialfascismo” dos líderes do KPD (Thälmann, Pieck e Ulbricht), segundo a qual o inimigo principal até 1935 não era o nacional-socialismo, mas sim o SPD. Os “horrores da libertação”, ou seja, os inúmeros estupros cometidos pelos soldados do Exército Vermelho em 1945, foram igualmente apagados da memória, assim como o levante popular de 17 de junho de 1953 e as experiências dos veteranos do KPD que retornaram do Gulag soviético.

A censura definiu, através da imposição de tabus contrafactuais, toda a produção escrita, científica e ficcional, servindo não apenas à autolegitimação monolítica do partido no exterior, mas também como instrumento de poder indispensável na própria estrutura partidária. A ação (absurda para os de fora) de retirar dos escritos as imagens e os nomes de inimigos derrotados do partido, “renegados” e “desviantes” (Trotski à frente, naturalmente), de trancar seus livros em armários de obras “venenosas” e de apagá-los das bibliografias (WEBER, 1998), remete à *damnatio memoriae* dos romanos, mas ia além da função simbólica de um ritual atávico. Ela marcou o fim das disputas internas, indicando o vencedor, orientando o aparelho partidário e disciplinando a base. Quem era capaz de mover as engrenagens da censura havia vencido e passava a definir “a linha” (LOKATIS, 2003, p. 208–254).

Os experientes “astrólogos” do Kremlin cultivaram a arte de inferir o curso político corrente em Moscou com base na frequência de certas menções: quando Rosa Luxemburgo, normalmente mantida em segundo plano, passava a ser citada com mais frequência, por exemplo (LOKATIS, 2003, p. 111–118). De fato, o irromper de períodos de “gelo” político (como em 1958 ou dezembro de 1965) ou o iniciar de fases de “degelo” ideológico (como em 1956, 1963 e 1972) podiam ser identificados com segurança pelas medidas censórias correspondentes; seja após o Plenário do *Kahlschlag*⁴ da SED em dezembro de 1965, com a ruidosa proibição de certos livros, seja, ao contrário, pela súbita liberação de obras antes fortemente controversas, como *Ole Bienkopp*, de Strittmatter, *Spur der Steine*, de Erik Neutsch (em 1963), ou *Die neuen Leiden*

⁴ O assim chamado Kahlschlag-Plenum do SED, mais especificamente o 11º Plenário do SED, ocupou um papel importante na história literária da Alemanha Oriental. Após um período de relativa liberdade na produção artística da RDA, o plenário - originalmente focado nas questões econômicas - terminou com uma discussão acirrada sobre a produção artística do país. Além de diversas obras que foram proibidas como consequência, o principal marco do *Kahlschlag* foi o esvaziamento do *Bitterfelder Weg* (A vida de Bitterfeld), um projeto estético que se propunha a revitalizar a cultura da Alemanha Oriental através do estímulo à inclusão de trabalhadores no mercado editorial e cultural do país (N. d. T.).

des jungen W., de Ulrich Plenzdorf, e *Irreführung der Behörden*, de Jurek Becker (em 1973), publicadas pela editora Hinstorff (HOHNER, 2022). Assim, valia entre os censores a regra prática: “Um livro não é um livro; dois livros marcam uma nova linha política.” Ou seja, as decisões censórias tinham efeito de precedente, mas uma obra isolada podia ainda ser considerada facilmente como uma “falha ideológica” a ser corrigida.

Assim, atribuiu-se à censura na RDA a estranha função, ainda que politicamente relevante, de ser uma espécie de “meteorologista ideológico”. E mais ainda, pois, como se sabe, nos “países irmãos socialistas” nem sempre prevalecia um clima ideológico semelhante ao da RDA. Quando - como em 1956 na Hungria, em 1968 na Tchecoslováquia ou em 1980 na Polônia - ocorriam tensões perigosas, os censores de Berlim não hesitavam em restringir as importações provenientes desses países “amolecidos pelo revisionismo” e faziam relatórios de seus livros com rigor equivalente ao dedicado à literatura do “inimigo de classe” capitalista. Tratava-se de uma *rezensur*⁵ altamente problemática entre camaradas, que facilmente levava a protestos, especialmente após 1985, na era Gorbachev, quando passou a ser aplicada também a títulos soviéticos. O termo “*rezensur*” se aplica bem aqui, pois os livros de Budapeste, Praga ou Varsóvia já haviam sido submetidos à censura segundo todas as regras da arte partidária, e sua reavaliação revelava uma desconfiança arrogante em relação à competência censória local. No contexto dos Estados do Pacto de Varsóvia, a censura funcionava como uma espécie de comporta destinada a nivelar os desníveis ideológicos (LOKATIS, 2003, p. 340–347).

70

Em termos gerais, o Estado que censura “sofre as consequências” de ser responsabilizado diplomaticamente por cada livro publicado sob sua jurisdição; é dizer, por qualquer obra analisada e aprovada oficialmente. Assim, facilitar ou mesmo abolir a censura é algo arriscado. É como montar em um tigre: é muito difícil descer depois. A censura na RDA, assim como na China antiga ou no Reino da Prússia, se tornou particularmente rigorosa quando os livros tocavam em assuntos de outros países; nesses casos, o Ministério das Relações Exteriores era envolvido na avaliação. Autores reagiam a isso com estratégias de esquiva, transferindo, por exemplo, a trama de seus suspenses para um navio além do território marítimo ou para a Groenlândia. Quando foi exigida

⁵ No contexto da *sui generis* censura da RDA, o termo *Rezensur* já foi utilizado para designar uma mistura entre os termos *Rezension* (parecer/crítica) e *Zensur*, de forma que por vezes o relatório que fundamentava a censura de uma obra literária era, antes de tudo, uma peça de crítica literária. Porém, o termo também pode valer para uma obra que passou por mais de um processo de análise censória, seja por questões geográficas quanto por questões históricas. Para isso, ver o artigo “*Rezensur*”: A Case Study of Censorship and Programmatic Reception in the GDR, de Carol Anne Costabile-Heming (N. d. T.).

uma avaliação da “política soviética para os esquimós” em seu romance sobre os *Inuit*, *Die Schlittenreise* (1958), a autora Edith Klatt simplesmente transferiu a trama para a Idade Média. Dessa forma, surgiram gêneros inteiros da chamada “literatura de esquiva” [*Ausweichtliteratur*], frequentemente criticada pelos censores.

Diante da União Soviética, a autoridade censória da RDA era um bem frágil, uma gentil concessão de soberania do poderoso “irmão mais velho”, que podia ser revogada a qualquer momento. Walter Ulbricht ainda trazia nos ossos essa experiência: até mesmo a Constituição de 1949 teve de ser aprovada por um reles tenente da censura militar soviética, que supervisionou as publicações políticas da SED até os anos 1950. A fragilidade dessa autoridade censória ficou evidente em 1978, quando o embaixador soviético apresentou uma queixa formal a Erich Honecker por conta da publicação do romance *Tod am Meer*, de Werner Heiduczek - causando certo alvoroço (HEIDUCZEK, 2005), justamente por tocar em questões políticas graves.

O antecessor de Honecker, Ulbricht, ainda havia travado batalhas engenhosas para ampliar a área de manobras da política censória. O projeto por ele privilegiado, uma história própria do partido alemão, viu-se bloqueado pelas diretrizes linguísticas de Moscou e por avaliações contraditórias. A obra, em oito volumes, *História do Movimento Operário Alemão* precisava contornar a desautorização pública de Stálin, ocorrida em 1956, e deveria fornecer, para o período posterior à morte de Lênin, uma narrativa revolucionária consoante à perspectiva da SED. Mas como isso seria possível, se desde 1961, por ordem de Nikita Khrushchov, nem mesmo o nome de Stálin sequer poderia ser mencionado? (LOKATIS, 2003, p. 296–299). Por precaução, Ulbricht enviava a Moscou cada novo capítulo que dissesse respeito aos interesses soviéticos para aprovação dos trechos. Aproveitando o interregno após a queda de Khrushchov, em 1964, para reinserir Stálin no texto. Pouco antes de terminar, em dezembro de 1965, o Instituto de Marxismo-Leninismo de Moscou, agora com o respaldo do novo secretário-geral do PCUS, Leonid Ilitch Brejnev, obrigou Ulbricht a reverter uma série dessas alterações, sinalizando, assim, o início de um novo período de “gelo” ideológico (LOKATIS, 2003, p. 308–310). Mesmo assim, o texto dos oito volumes, diversas vezes discutido nos altos órgãos da SED, parecia consolidado de forma incontestável e deveria servir como referência central para a historiografia da RDA, uma verdadeira “Sagrada Escritura” da SED (LOKATIS 2021b). Walter Ulbricht chegou a retirar de circulação os textos de seus próprios discursos, quando estes não eram mais condizentes com essa obra histórica fundamental, ridicularizada por Stefan Heym, em seu *Relato do Rei Davi*, como “O Único, Verdadeiro, Autoritativo, Historicamente Preciso e Oficialmente Reconhecido Relato da Surpreendente Ascensão e assim por diante” (LOKATIS, 2002, p. 336–340). Seguindo-se esse novo padrão, livros

de história soviéticos passaram a ser reescritos como “ultrapassados”, e os volumes 9 e 10 da *História Mundial Soviética* chegaram a ser suspensos na RDA por decisão do Comitê Central. Ulbricht também impediu a publicação da nova história oficial do PCUS de 1967, cujas interpretações divergiam significativamente das apresentadas em sua *História do Movimento Operário Alemão* (LOKATIS, 2003, p. 343–347). Essa obra só veio à luz em 1971, pontualmente com a deposição de Ulbricht, com as alterações de Honecker tornando-se assim referência para a atuação da censura.

Esse tipo de texto normativo já ocupava lugar de destaque em outros sistemas censórios. Na China do século XI, os escritos imperiais figuravam entre os tipos textuais protegidos. Pode-se considerar a Bíblia como o arquétipo dos textos-guia protegidos, pois foi zelosa e intensamente resguardada pela Igreja Romana contra usos indevidos ou adulterações. Entre os nazistas, *Mein Kampf* e os discursos do Führer, cuja supervisão na PPK, aliás, cabia a ninguém menos que Jürgen Soenke, funcionam de forma análoga. Este, no entanto, rejeitou uma comparação entre os discursos do Führer e os textos bíblicos. A redação exata da Bíblia, como demonstra a dogmática, seria objeto de controvérsia em muitos detalhes. A Igreja Católica teria,

“por certas razões, interesse em ver difundido ou citado apenas o texto por ela reconhecido. A exigência de submissão prévia das edições da Bíblia deve-se ao fato de que também outros textos, provavelmente até mais corretos, são possíveis além daquele aprovado pela Igreja”.

72

Em contrapartida, a correção das citações do Führer poderia ser verificada com auxílio de gravações em gramofone. *Mein Kampf*, de todo modo, permaneceria inalterado, pois desejava fazer suas correções, em vez disso, no livro da História (SOENKE, 1941, 77).

Na RDA, assim como em outras democracias populares, a liderança do partido reservava para si a autorização dos textos-guia da política, apoiando-se no trabalho de três institutos do Comitê Central: o Instituto de Marxismo-Leninismo, a Academia de Ciências Sociais e a Escola Superior do Partido Karl Marx. A edição dos chamados “clássicos” - inicialmente bastante seletiva, como se vê pela omissão dos escritos juvenis de Marx, e, no caso de Lênin e Stálin, realizada segundo diretrizes soviéticas - era publicada, assim como os principais títulos sobre a história do movimento operário ou sobre economia política, quase sempre pela editora oficial do partido, a Dietz-Verlag. Sua enorme posse de papel - cerca de 5.000 toneladas - correspondia aproximadamente ao total destinado à produção de toda a literatura de ficção na RDA, e possibilitava tiragens gigantescas. Se a limitação da tiragem de títulos indesejados pode ser considerada uma medida censória típica, então o mesmo deve valer, inversamente, para as grandes tiragens das obras dos dirigentes do partido. De fato, tanto a posição no

ranking das tiragens quanto o número de volumes concedido às edições completas refletiam com bastante precisão o prestígio político do momento, seja dos membros do Politbüro, seja dos “clássicos”. Com tiragens de até 600 mil exemplares, o recolhimento inevitável das obras de múltiplos volumes das obras de Stálin, em 1956, representou uma catástrofe para a Dietz-Verlag, especialmente porque não se cogitava uma produção comparável das obras de Lênin (LOKATIS, 2019c, p. 325–351). A tiragem da “obra histórica” de Ulbricht, em 1966, ultrapassava um milhão de exemplares por cada um dos oito volumes (LOKATIS, 2003, p. 321). Mesmo levando em conta a população muito menor da RDA em comparação com o Terceiro Reich (cerca de 16 milhões contra 80 milhões), esses números não tinham por que se envergonhar diante de *Mein Kampf*, que em 1944 atingia 10,9 milhões de cópias.

Assim como a Franz Eher, editora central do NSDAP, a Dietz-Verlag também funcionava como fonte de financiamento indispensável para o partido dominante. É preciso ser dito, no entanto, que os lucros da maioria das grandes gráficas, do comércio popular de livros e das editoras de ficção mais lucrativas também acabavam alimentando os cofres da SED. Enquanto essas editoras estavam “ideologicamente” subordinadas à Administração Central (HV) para Editoras e Comércio de Livros e sujeitas ao procedimento de autorização prévia de impressão, a Dietz-Verlag estava isenta dessa censura prévia. Porém, isso significava apenas que os mecanismos de controle textual - exercidos diretamente na instância do Comitê Central - operavam de forma ainda mais rigorosa, seguindo o lema de que “qualquer vírgula errada pode ser um erro político”, até mais severos que de costume na RDA (LOKATIS, 2019c, p. 335). Nenhum autor foi mais rigidamente censurado do que Walter Ulbricht ou Erich Honecker.

73

O aparelho censório da RDA

Paradoxalmente, a Dietz-Verlag, com sua posição especial no sistema estatal de censura e comércio de livros, funcionava como um pára-raios: ela concentrava a atenção da liderança partidária, sedenta por censura, permitindo com isso uma atuação estável do mercado editorial dentro do planejamento. No entanto, isso só passou a se concretizar de fato com a criação da Administração Central para Editoras e Comércio de Livros, em 1963.

Na década de 1950, a má distribuição de autoridade entre o aparelho estatal e o partido havia gerado um cenário confuso. O “partido” não correspondia a um centro de poder homogêneo, mas sim um aglomerado de departamentos do Comitê Central (responsáveis, respectivamente, por ciência, cultura, mobilização, educação popular, financiamento partidário) em conflito, assim como o seus protagonistas mais ou menos

influentes (Alexander Abusch, Otto Gotsche, Kurt Hager, Alfred Kurella, Fred Oelsner e Erich Wendt), que, no jogo das resoluções em constante mudança, podiam recorrer a ordens partidárias divergentes e costumavam testar suas chances de influência nos conflitos censórios. Esse campo de disputas torna-se ainda mais complicado em relação às editoras das organizações de massas - Juventude Livre Alemã (FDJ), Confederação Sindical Livre Alemã (FDGB), Sociedade para a Amizade Germano-Soviética e Kulturbund - assim como as editoras dos partidos do bloco (CDU, LDPD e NDPD), das igrejas, da Academia de Ciências e do Exército Popular Nacional, todos habilidosos em se proteger, na luta por papel e na resistência contra decisões censórias incômodas, sob a sombra de poderosos mecenas (BARCK/LANGERMANN/LOKATIS, 1998, p. 19–226).

Com a fundação, em 1963, da Administração Central (HV) para Editoras e Comércio de livros, essa autoridade censória do Ministério da Cultura passou a ter como subordinadas uma série de empresas do partido, as grandes editoras de ficção e todo o sistema de distribuição - ou seja, o comércio popular de livros e a LKG (Companhia de Comissão e Comércio Livreiro Atacadista de Leipzig) - através de uma espécie de regime de arrendamento. Com isso, instalou-se até 1989 um grande conflito estrutural: por um lado, a Administração Central, e seu planejamento econômico, tinha grande interesse em retorno financeiro e em condições estáveis de produção; porém, qualquer restrição censória ameaçava, a partir de então, seus próprios interesses. Não somente pelas perdas diretas com a suspensão de uma obra, mas, sobretudo, pela perturbação dos mecanismos de planejamento envolvidos (LOKATIS, 2019a, p. 80). No entanto, a censura também oferecia oportunidades econômicas inesperadas, que a HV soube explorar bem: pela primeira vez na história do mercado livreiro, conseguiu-se, por meio da censura, a produção previsível de best-sellers. Quando um livro permanecia por muito tempo bloqueado e envolto em controvérsias, suas altas tiragens se esgotavam imediatamente ao ser lançado. A cada ano, editoras como Aufbau ou Volk und Welt iam ampliando, passo a passo, os limites do que era publicável; e quando se tratava de licenças de obras do Oeste, elas podiam ser adquiridas por preços muito mais baixos alguns anos após sua publicação original no lado ocidental. A impressão, então, seguia a prática notoriamente difundida das chamadas “tiragens extras” (*Plusauflagen*) (LUNKEWITZ, 2021), que frequentemente superavam em muito o que fora acordado contratualmente. Porque os lucros iam para os cofres do partido, o Comitê Central também fechava os olhos para esse jogo perigoso.

Revelou-se vantajoso que, na RDA, as editoras eram vistas - em maior ou menor grau - como parte integrante do sistema de censura. Editoras privadas e eclesiásticas, menos. Editoras estatais e do partido, mais. Na disputa por papel, divisões e autorização

de impressão, as editoras mantinham uma relação tensa com sua Administração Central, mas colaboravam com ela de diversas formas: podia-se presumir que, com a entrega do manuscrito, as editoras já haviam realizado, em essência, o trabalho censório. O responsável “ideológico” por isso, dentro da editora, era o editor-chefe, que - assim como o editor principal - precisava ser um “quadro de nomenclatura”, ou seja, membro confiável da SED. O procedimento estatal de autorização de impressão funcionava, assim, como uma espécie de inspeção final com função semelhante à do TÜV. Essa censura prévia sistemática, comparada por Darnton (2016) ao privilégio real no *Ancien Régime*, conferia às editoras e gráficas, como parte de uma racionalidade procedimental de cunho técnico-científico, a segurança operacional necessária numa economia planificada. Atuava, assim, como um mecanismo altamente complexo de autocensura institucionalizada, uma espécie de vacina. Pois o verdadeiro perigo vinha de “cima”. A prática de avaliação, que dificultava a produção editorial, encontrava sua justificativa em uma postura de cautela extrema. Também convinha à direção do partido respeitar seus próprios procedimentos e, em vez de se destacar como um arbitrário “quarto censor” (LOEST, 1984), deixar o cotidiano do trabalho censório nas mãos da profissionalização dos quadros de censura no aparelho estatal.

Nas atividades pragmáticas da Administração Central para Editoras e Comércio de livros, dirigida por Klaus Höpcke, o Leitmotiv era não chamar a atenção crítica do departamento de cultura do Comitê Central, evitando provocar um dos temidos surtos de intervenção censória por parte da direção do partido. Ali, antes mesmo de iniciar o procedimento oficial de autorização de impressão, eram entregues anualmente, para anuência, os chamados planos temáticos, que reuniam os programas editoriais previstos pelas editoras. Havia uma intenção estratégica por trás do fato de que esses planos pareciam inofensivos. Na elaboração dos planos temáticos, lembra uma censora da HV voltada à promoção da literatura, o delicado era o departamento de cultura da SED,

“e tudo se resumia a formular um plano temático, a avaliação e os pareceres de modo a obter sua aprovação. Com isso em mente, eu examinava o autor, o título e os pontos de cada plano. Diante da experiência acumulada ao longo de anos, de que um ponto excessivamente honesto ou chamativo podia despertar a atenção desconfiada do departamento de cultura sobre um autor ou título, fazíamos todo o possível para “amenizar” certas descrições, sempre com o aval da editora. Mesmo um título de livro, disfarçado pela editora como “título provisório”, poderia gerar desconfiança. A “equilibrada composição” de um plano desses desempenhava um papel importante, pois títulos alinhados aos valores do “socialismo real” serviam para contrabalançar alguns “autores críticos” - e seus livros, no fim das contas, podiam ser “tolerados” (HORN, 2013, p. 20 e seguintes).

Quando um nome de autor potencialmente perigoso - como Camus, Kafka ou Beckett - precisava ser incluído, ele era cuidadosamente “embrulhado em algodão”, escondido entre títulos *mainstream* e apresentado segundo uma lógica estratégica de proporções calculadas. Em emergências, a HV se protegia atrás de pareceres detalhados e prudentes, de forma a demonstrar que as possíveis fontes de risco e objeções haviam sido consideradas com responsabilidade antecipadamente, procurando dividir as decisões mais arriscadas sobre vários ombros.

Nos anos 1960, era mais prudente evitar lançar romances críticos antes das férias de verão, período em que Lotte Ulbricht costumava ler as novidades editoriais; tampouco o período anterior aos congressos partidários era aconselhável para publicar literatura crítica. O que não era controlável, e isso era uma séria fonte de perigo tanto para o pacato trabalho do censor simpático à literatura quanto para o autor elogiado, eram as resenhas positivas na imprensa ocidental, pois no Politbüro lia-se com especial apreço a FAZ, o *Die Zeit* e a *Spiegel*.

Lá “em cima” havia outras coisas para resolver, e um dos problemas centrais da HV era justamente o fato de que os livros e manuscritos solicitados pelo Comitê Central para análise mais detalhada permaneciam por muito tempo na mesa do chefe da Ideologia, Kurt Hager, no Politbüro. As reclamações recorrentes de autores e editores tornaram-se, em 1987, um motivo decisivo para que a Administração Central iniciasse o processo de suspensão do procedimento de autorização prévia de impressão. Se essa medida, efetivada em 1º de janeiro de 1989, representou de fato o fim da censura, é algo sobre o qual se pode discutir. Editores como Roland Links olhavam para além dos benefícios, temendo ser “empurrados para dentro do arame farpado”, ou seja, passar a operar sem proteção contra possíveis intervenções diretas do partido. O seguinte problema terminológico merece destaque: como oficialmente não existia censura na RDA, não se podia simplesmente extingui-la diante da opinião pública. Recorreu-se então à fórmula de que se tratava de “fortalecer a responsabilidade” das editoras, ao passo que se reduziria a da instância central (LOKATIS 2013d).

Quais efeitos políticos a discreta revogação do procedimento de autorização prévia de impressão, no início de 1989, pode ter tido sobre a autossupressão pacífica de todo o sistema político da RDA, é algo que merece investigação mais aprofundada. Uma série de livros altamente controversos, como *Schwierigkeiten mit der Wahrheit*, de Walter Janka, *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, ou *Shoah*, de Claude Lanzmann, foi publicada e obras como *1984*, de Orwell, e os escritos de Nietzsche puderam enfim ser abordados, fato que sinalizava uma mudança profunda no clima político. Se houve algum espaço para a crítica social pública na RDA, ele se deve à

literatura de ficção, já que rádio e imprensa eram marcados pela monotonia; esse espaço foi conquistado graças aos livros de autores e autoras como Volker Braun, Landolf Scherzer, Erwin Strittmatter ou Christa Wolf. Graças à atuação da censura, esses textos acabavam carregados de sentido político. Quando conseguiam ser publicados, isso significava, ao mesmo tempo, que o conteúdo finalmente fora autorizado. Agora, todas as válvulas estavam abertas.

No final da Censura?

O que significa o fato de que as revoluções tantas vezes vieram acompanhadas da abolição da censura? Quando essa abolição foi consequência da revolução, para impulsionar ainda mais seu curso, e quando foi um de seus objetivos principais? Quando, como em 1904 na Rússia ou em 1968 no início da “Primavera de Praga” (HOPPE, 2008, p. 115), ela precedeu a própria revolução? Haveria, dependendo do curso da revolução, como se deu tipicamente após 1789 e após 1848, uma espécie de jogo alternado, em que breves fases de liberdade de imprensa eram seguidas pela reintrodução da censura sob nova forma. E não é justamente a reimplantação da censura que indica que a crise e a turbulência passaram, que um novo poder se consolidou? A censura aponta para o lugar do poder.

77

Essas não são questões puramente acadêmicas, pois a fundamentação do moderno direito de imprensa vigente na República Federal da Alemanha também ocorreu numa fase restauradora pós-revolucionária, entre 1849 e 1855. Segundo Wolfram Siemann, foi uma “infelicidade no curso da história alemã” o fato de que a regulamentação legal da liberdade de imprensa tenha ocorrido “justamente na fase intensa de reação após 1849”, razão pela qual os “limites penais à liberdade de opinião” ainda lembram, de forma preocupante, os critérios da censura num Estado autoritário (SIEMANN, 2007, p. 376 - 378).

Referências/Quelle

ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan (org.). *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Fink, 1987.

BACHLEITNER, Norbert. *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Mit Beiträgen von Daniel Syrový, Petr Píša und Michael Wögerbauer*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2017.

BARBIAN, Jan-Pieter. *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der „Gleichschaltung“ bis zum Ruin*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2010.

BARCK, Simone / LANGERMANN, Martina / LOKATIS, Siegfried. **„Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre.** Berlin: Akademie, 1998.

BARCK, Simone / LOKATIS, Siegfried (org.). **Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlags Volk & Welt.** Berlin: Ch. Links, 2003.

BARCK, Simone / LOKATIS, Siegfried. **Zensurspiele. Heimliche Literaturgeschichten aus der DDR.** Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2008.

BIERMANN, Armin. **Zur sozialen Konstruktion der „Gefährlichkeit“ von Literatur.** In: ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan (org.). **Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II.** München: Fink, 1987, p. 212–226.

BIRCKNER, Hans. **Die Freiheit der Gedankenäußerung in ihrer rechtshistorischen Entwicklung. Von der Zensur im vorchristlichen Volksstaat bis zur „Pressefreiheit“ in der modernen Republik.** Würzburg: Dissertation, 1923.

BLAGDEN, Cyprian. **The Stationers' Company. A History 1403–1959.** London: Allen & Unwin, 1960.

BOCK, Ivo (org.). **Scharf überwachte Kommunikation. Zensursysteme in Ost(mittel)europa (1960er–1980er Jahre).** Münster: Lit, 2011.

BLJUM, Arlen V. **Zensur in der UdSSR. Teil 1: Hinter den Kulissen des „Wahrheitsministeriums“ 1917–1929.** Bochum: Projekt, 1999. [Orig. russ. 1994 u.d.T. *Za kulisami „ministerstva pravdy“*. *Tajnaja istorija sovetskoj cenzury 1917–1929*.]

BREUER, Dieter. **Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland.** Heidelberg: Quelle & Meyer, 1982.

BÜHLER, Hans-Eugen / SIMONS, Olaf. **Die blendenden Geschäfte des Matthias Lackas. Korruptionsermittlungen in der Verlagswelt des Dritten Reiches.** Köln: Pierre Marteau, 2004.

CANCIK-LINDEMAIER, Hildegard / CANCIK, Hubert. **Zensur und Gedächtnis. Zu Tacitus Annales IV,32–38.** In: ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan (org.). **Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II.** München: Fink, 1987, p. 169–189.

CLEGG, Cyndia Susan. **Censorship and the Courts of Star Chamber and High Commission in England to 1640.** In: *Journal of Modern European History*, v. 3, n. 1, 2005, p. 50–80.

DARNTON, Robert. **Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Zensur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR.** München: Siedler, 2016. [Orig. engl. 2014 u.d.T. *Censors at Work. How States Shaped Literature*.]

DARNTON, Robert / ROCHE, Daniel (org.). **Revolution in Print. The Press in France 1775–1800.** Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

EISENHARDT, Ulrich. **Die kaiserliche Aufsicht über Buchdruck, Buchhandel und Presse im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (1496–1806). Ein Beitrag zur Geschichte der Bücher- und Pressezensur.** Karlsruhe: C.F. Müller, 1970.

ENGELHARDT, Dietrich von / FRIGO, Gian Franco (org.). **Zensur und Selbstzensur in Wissenschaft, Literatur und Künsten in der Neuzeit bis zur Gegenwart**. Düren: Shaker, 2019.

FEATHER, John. **A History of British Publishing**. London: Routledge, 2005.

FISCHER, Ernst. „Immer schon die vollständigste Preßfreiheit“? Beobachtungen zum Verhältnis von Zensur und Buchhandel im 18. Jahrhundert. In: HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.). **Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis**. Göttingen: Wallstein, 2007, p. 61–78.

FITOS, Stephan. **Zensur als Mißerfolg. Die Verbreitung indizierter deutscher Druckschriften in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts**. Frankfurt a.M.: Lang, 2000.

GASSNER, Florian / ROßBACH, Nikola (org.). **Zensur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Begriffe, Diskurse, Praktiken** (= Jahrbuch für Internationale Germanistik R. A, Bd. 136). Frankfurt a.M.: Lang.

GERSMANN, Gudrun. **Im Schatten der Bastille. Die Welt der Schriftsteller, Kolporteure und Buchhändler am Vorabend der Französischen Revolution**. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.

GERSMANN, Gudrun / SCHROEDER, Christiane. **Zensur, Zensoren und Zensierte im Ancien Régime**. In: GÖPFERT, Herbert G. / WEYRAUCH, Erdmann (org.). „Unmoralisch an sich ...“. **Zensur im 18. und 19. Jahrhundert**. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988, p. 119–148.

GÖPFERT, Herbert G. / WEYRAUCH, Erdmann (org.). „Unmoralisch an sich ...“. **Zensur im 18. und 19. Jahrhundert**. Wiesbaden: Harrassowitz.

GOLDFRIEDRICH, Johann. **Geschichte des Deutschen Buchhandels vom Beginn der Fremdherrschaft bis zur Reform des Börsenvereins im neuen Deutschen Reiche (1805–1889)**. Leipzig: Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, 1913 (= Geschichte des Deutschen Buchhandels, hrsg. v. der Historischen Kommission des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, Bd. 4).

GRENDLER, Paul F. **The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540–1605**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.). **Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis**. Göttingen: Wallstein, 2007.

HAMMERMÜLLER, Claudia. **Napoleon Bonaparte und der Weg zurück zur systematischen Zensur. Von Verleugnung und Aufbau des Zensursystems zwischen 1799 und 1810**. In: LAUX, Carmen / ZECKERT, Patricia F. (org.). **Flachware 2. Fußnoten der Leipziger Buchwissenschaft**. Leipzig: Plöttner, 2012, p. 137–145.

HEDRICK, Charles W. **History and Silence. Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity**. Austin: University of Texas Press, 2001.

HEIDUCZEK, Werner. **Die Schatten meiner Toten. Eine Autobiographie**. Leipzig: Faber und Faber, 2005.

HESSE, Carla. **Economic Upheavals in Publishing**. In: DARNTON, Robert / ROCHE, Daniel (org.). **Revolution in Print. The Press in France 1775–1800**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 69–97.

HILGERS, Joseph. **Der Index der verbotenen Bücher. In seiner neuen Fassung rechtlich gewürdigt und dargelegt.** Freiburg: Herder, 1904.

HOLTZ, Bärbel. **Preußens Zensurpraxis von 1819 bis 1848 in Quellen** (= Acta Borussia, Neue Folge, 2. Reihe, Abt. 2, Bd. 6). Berlin, Boston: de Gruyter, 2015.

HORN, Christine. **Staatliche Literaturaufsicht, Themenplan und Druckgenehmigung.** In: LOKATIS, Siegfried / ROST, Theresia / STEUER, Grit (org.). **Vom Autor zur Zensurakte. Abenteuer im Leseland DDR.** Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2013, p. 17–34.

HOHNER, Kerstin. **Abseits vom Kurs. Die Geschichte des VEB Hinstorff-Verlag 1959–1977.** Berlin: Ch. Links, 2022.

HOUBEN, Heinrich Hubert. **Hier Zensur – Wer dort? Antworten von gestern auf Fragen von heute. Der Gefesselte Biedermeier. Literatur, Kultur, Zensur in der guten alten Zeit.** Leipzig: Reclam, 1918/1990.

HOPPE, Jiří. **Die Aufhebung der Zensur.** In: KARNER, Stefan / TOMOLINA, Natalja / TSCHUBARJAN, Alexander (org.). **Prager Frühling. Das internationale Krisenjahr 1968.** Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008, p. 115–132.

JAUCH, Ursula Pia. **Zensur & Spiel, oder: Über die allmähliche Verfertigung eines Textes mit Hilfe des Zensors.** In: HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.). **Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis.** Göttingen: Wallstein, 2007, p. 263–272.

KADERAS, Christoph. **Reglementieren und Verbieten. Die Kontrolle des Druckgewerbes zur Song-Zeit.** In: FÜHRER, Bernhard (org.). **Zensur, Text und Autorität in China in Geschichte und Gegenwart.** Wiesbaden: Harrassowitz, 2003, p. 29–45.

80

KAPP, Friedrich. **Geschichte des Deutschen Buchhandels bis in das siebzehnte Jahrhundert.** Leipzig: Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, 1886 (= Geschichte des Deutschen Buchhandels, hrsg. v. der Historischen Kommission des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, Bd. 1).

KIENZLE, Michael / MENDE, Dirk (org.). **Zensur in der Bundesrepublik.** München: Heyne, 1980.

KNETSCH, Gabriele. **Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939–1975).** Frankfurt a.M.: Vervuert, 1999.

KRUEDENER, Olaf von. **Die Zensur im deutschen Verwaltungsrecht unter Berücksichtigung des Kanonischen Rechts.** Berlin: Ebering, 1938.

KÜNAST, Hans-Jörg. **„Getruckt zu Augsburg“. Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555.** Tübingen: Niemeyer, 1997.

LAMBERT, Sheila. **State Control of the Press in Theory and Practice. The Role of the Stationers' Company before 1640.** In: MYERS, Robin / HARRIS, Michael (org.). **Censorship and the Control of Print in England and France 1600–1910.** Winchester: St Paul's Bibliography, 1992, p. 1–32.

LOEST, Erich. **Der vierte Zensor.** Köln: Wissenschaft und Politik, 1984.

LOKATIS, Siegfried. **Der rote Faden. Kommunistische Parteigeschichte und Zensur unter Walter Ulbricht.** Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2003.

LOKATIS, Siegfried. **Der aufgeklärte Zensor. Reformversuche der weltlichen und kirchlichen Zensur im 18. Jahrhundert.** In: Neue Zürcher Zeitung, 5.3.2005.

LOKATIS, Siegfried. **Erfolge zentraler Literatursteuerung in der DDR.** In: DERS. **Verantwortliche Redaktion. Zensurwerkstätten der DDR.** Stuttgart: Hauswedell, 2019a, p. 75–102.

LOKATIS, Siegfried. **Giftschränke im Leseland. Die Sperrmagazine der DDR unter besonderer Berücksichtigung der Deutschen Bücherei.** In: DERS. **Verantwortliche Redaktion. Zensurwerkstätten der DDR.** Stuttgart: Hauswedell, 2019b, p. 143–172.

LOKATIS, Siegfried. **Dietz. Probleme der Ideologiewirtschaft im zentralen Parteiverlag der SED.** In: DERS. **Verantwortliche Redaktion. Zensurwerkstätten der DDR.** Stuttgart: Hauswedell, 2019c, p. 325–351.

LOKATIS, Siegfried. **Die Abschaffung der Buchzensur durch Klaus Höpcke. Oder doch nicht? Ein „exemplarisches Model für Umverteilung von Macht“.** In: DERS. **Verantwortliche Redaktion. Zensurwerkstätten der DDR.** Stuttgart: Hauswedell, 2019d, p. 533–539.

LOKATIS, Siegfried. **Der nationalsozialistische Massenbuchmarkt. Zensurpolitische Konflikte mit dem bürgerlichen Buchhandel und die Absatzstrategien von NS-Verlagen.** In: HOCHREIN, Martin (org.). **Flachware 7. Jahrbuch der Leipziger Buchwissenschaft.** Stuttgart: Hauswedell, 2021a, p. 11–54.

LOKATIS, Siegfried. **„Nagruko“, „Grundriß“ und „Geschichtswerk“.** **Zensurmaßstäbe des IML unter Walter Ulbricht.** In: LOKATIS, Siegfried / HOCHREIN, Martin (org.). **Die Argusaugen der Zensur. Begutachtungspraxis im Leseland DDR.** Stuttgart: Hauswedell, 2021b, p. 682–705.

LOKATIS, Siegfried / SONNTAG, Ingrid (org.). **Heimliche Leser. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur in der DDR.** Berlin: Ch. Links, 2008.

MALESHERBES, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de. **Mémoires sur la librairie et sur la liberté de la presse.** Paris, 1809.

LUNKEWITZ, Bernd F. **Der Aufbau-Verlag und die kriminelle Vereinigung in der SED und der Treuhandanstalt.** München: Europa-Verlag, 2021.

MARX, Julius. **Die österreichische Zensur im Vormärz.** München: Oldenbourg, 1959.

PLACHTA, Bodo. **Damnatur – Toleratur – Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert.** Tübingen: Niemeyer, 1994.

RAFETSEDER, Hermann. **Bücherverbrennungen. Die öffentliche Hinrichtung von Schriften im historischen Wandel.** Wien: Böhlau, 1988.

ROßBACH, Nikola. **Zensur Macht Zukunft. Überlegungen zum herrscherlichen Planungswillen in der Frühen Neuzeit.** In: GASSNER, Florian / ROßBACH, Nikola (org.). **Zensur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Begriffe, Diskurse, Praktiken** (= Jahrbuch für Internationale Germanistik R. A, Bd. 136). Frankfurt a.M.: Lang, 2020, p. 85–107.

SASHEGYI, Oskar. *Zensur und Geistesfreiheit unter Joseph II.* Budapest: Akademie, 1958.

SIEMANN, Wolfram. *Von der offenen zur mittelbaren Kontrolle. Der Wandel in der deutschen Preßgesetzgebung und Zensurpraxis des 19. Jahrhunderts.* In: GÖPFERT, Herbert G. / WEYRAUCH, Erdmann (org.). „Unmoralisch an sich ...“. *Zensur im 18. und 19. Jahrhundert.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1988, p. 293–308.

SIEMANN, Wolfram. *Zensur im Übergang zur Moderne: Die Bedeutung des „langen 19. Jahrhunderts“.* In: HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.). *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis.* Göttingen: Wallstein, 2007, p. 357–387.

SOENKE, Jürgen. *Studien über Zeitgenössische Zensursysteme.* Frankfurt a.M.: Diesterweg, 1941.

SPEYER, Wolfgang. *Büchervernichtung und Zensur des Geistes bei Heiden, Juden und Christen.* Stuttgart: Hiersemann, 1981.

SPRECHERT, Kristin. „Um so lauter haben die Kreaturen das Wort.“ Oder: von wem lernt der Zensor das Zensieren? In: HOCHREIN, Martin (org.). *Flachware 7. Jahrbuch der Leipziger Buchwissenschaft.* Stuttgart: Hauswedell, 2021, p. 101–120.

STRUVE, Gustav von. *Aktenstücke der Censur des Großherzoglich-Badischen Regierungsraths von Uria-Sarachaga.* Mannheim: Selbstverlag, 1845.

TACITUS. *Annalen.* Stuttgart: Reclam, 1978.

TALBOT, George. *Censorship in Fascist Italy 1922–1943.* Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan, 2007.

TORTAROLO, Eduardo. *Zensur als Institution und Praxis im Europa der Frühen Neuzeit.* In: ZEDELMAIER, Helmut / MULSOW, Martin (org.). *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit.* Tübingen: Niemeyer, 2001, p. 277–294.

TSIGKANA, Evanthia. *Buchmarkt und Literaturpolitik zur Zeit der Militärdiktatur in Griechenland 1967–1974.* Hamburg: Dr. Kovac, 2015.

VOZZA, Vincenzo. *From indices to The Index (1515–1596). Censorship as claim of power in the jurisdictional conflict between bishops and Roman Congregations.* In: ENGELHARDT, Dietrich von / FRIGO, Gian Franco (org.). *Zensur und Selbstzensur in Wissenschaft, Literatur und Künsten in der Neuzeit bis zur Gegenwart.* Düren: Shaker, 2019, p. 11–22.

WALTHER, Karl Klaus. *Die deutschsprachige Verlagsproduktion von Pierre Marteau/Peter Hammer, Köln. Zur Geschichte eines fingierten Impressums.* Leipzig: Bibliographisches Institut, 1983.

WEBER, Hermann. *Bildpropaganda und Bildfälschung im Stalinismus.* In: HAUS DER GESCHICHTE (org.). *Bilder, die lügen. [Ausstellungskatalog].* Bonn: Bouvier, 1998, p. 82–92.

WICHNER, Ernest / WIESNER, Herbert (org.). „Literaturentwicklungsprozesse“. *Die Zensur der Literatur in der DDR.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.

WÜST, Wolfgang. *Zensur und Konfession in den Stadtrepubliken Oberdeutschlands.* In: HAEFS, Wilhelm / MIX, York-Gothart (org.). *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis.* Göttingen: Wallstein, 2007, p. 275–304.

ZALA, Sacha. ***Geschichte unter der Schere politischer Zensur. Amtliche Aktensammlungen im internationalen Vergleich.*** München: Oldenbourg, 2001.

ZEDELMAIER, Helmut / MULSOW, Martin (org.). ***Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit.*** Tübingen: Niemeyer, 2001.

ZELLER, Bernhard. ***Zensur und Liberalität im Zeitalter der Restauration.*** Stuttgart: Koehler, 1979.

ZIEGLER, Edda. ***Literarische Zensur in Deutschland 1819–1848. Materialien, Kommentare.*** München, Wien: Hanser, 1983.

Fazer escola: sobre a origem e a atualidade da Sociologia da Literatura¹

Christine Magerski²

Resumo: A sociologia da literatura não é uma disciplina, mas sim uma problemática voltada para a relação entre literatura e sociedade. Assim, ela passou por um desenvolvimento descontínuo, que somente ganhou impulso no marco da inter- e transdisciplinaridade. Ela será aqui apresentada como linha de pesquisa orientada por um paradigma, que, por um lado, acompanhou reflexivamente o seu desenvolvimento - desde a superação da imanência da obra, passando pela história social da literatura, até a mudança de perspectiva sob o signo da cultura -, e, por outro lado, desenvolveu uma compreensão genuinamente orientada por problemas da sociologia da literatura, voltada para a modernidade e para a transformação histórica das formas.

Palavras-chave: Entre três e cinco; palavras-chaves; separadas por ponto e vírgula.

Zusammenfassung: Literatursoziologie ist keine Disziplin, sondern eine auf das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft gerichtete Fragestellung. Als solche durchlief sie eine diskontinuierliche, erst im Zeichen der Interund Transdisziplinarität aufsteigende Entwicklung. Exemplarisch durchlaufen und spezifisch geprägt wurde die Literatursoziologie von der Zagreber Schule. Sie wird hier als eine paradigma-gelenkte Forschungsrichtung vorgestellt, welche einerseits die Entwicklung - von der Zurückdrängung der Werkimmanenz über die Sozialgeschichte der Literatur bis zum Perspektivwechsel im Zeichen der Kultur - reflektierend mitvollzog, und andererseits ein genuin problemorientiertes, auf die Moderne und den geschichtlichen Wandel der Formen gerichtetes Verständnis von Literatursoziologie entwickelte.

Schlüsselwörter: Zwischen drei und fünf; Schlüsselwörter; durch Semikolons getrennt.

1. A mudança de paradigma: de uma fundamentação nacional à uma fundamentação baseada nas ciências sociais para os estudos literários.

Em 1977, Jürgen Scharfschwerdt definiu a sociologia da literatura como uma disciplina científica em formação, fazendo um balanço de suas questões e métodos desde o século XVIII até sua atualidade. De acordo com resultado desse balanço, a sociologia da literatura, vinculada desde sua origem à sociedade moderna pluralista e à sua cultura literária diferenciada, vinha perdendo de vista suas próprias premissas e, com isso, seus problemas fundamentais. Diante disso, Scharfschwerdt sugeriu um retorno às problemáticas da sociologia da cultura, do saber e da religião desenvolvidas por volta de 1900. Esse retorno, hoje podemos dizer isso, de fato ocorreu, embora não tenha levado à consolidação da sociologia da literatura como uma disciplina científica

¹ Texto publicado originalmente em 2015 no *Zagreber germanistische Beiträge*, vol. 24, n. 1.

² Pós-Doutora em Sociologia e Literatura pelo Wissenschaftskolleg zu Berlin; Professora Associada no Departamento de Germanística da Universidade de Zagreb. cmagerski@ffzg.hr

autônoma. Em vez disso, temos um espaço discursivo, marcado por uniões interdisciplinares, no qual muitas das problemáticas da sociologia da cultura desenvolvidas por volta de 1900 são abordadas por representantes de diferentes disciplinas. Se nos anos 1970 as palavras de ordem já eram “sociologização da história”, “historicização da sociologia” e também sociologização e re-historicização da ciência literária, então hoje nos encontramos em um campo de pesquisa caracterizado por uma inter- e transdisciplinaridade quase forçada (LEPSIUS, 1972, p. 63)³.

No caso dos estudos literários alemães, essa tendência pode ser definida a partir das teses sobre a história formuladas por Wilhelm Voßkamp em 1990. Segundo elas, a unidade dos estudos literários já não é definida, pelo menos desde os anos 1920, pela predominância de uma única tendência, mas sim pelo confronto entre diversas correntes e pelo diálogo com as disciplinas vizinhas. Se nos anos 1950 se pode falar de uma dualidade entre a continuidade histórica-científica e uma descontinuidade política, então, nos anos 1960, ocorre uma mudança de paradigma: da fundamentação nacional para a fundamentação pelas ciências sociais para os estudos literários. Foi somente com essa aproximação das ciências humanas com as ciências sociais que foram ampliadas as possibilidades de uma redefinição dos estudos literários como ciência da cultura⁴.

Essas teses são ao mesmo tempo apoiadas e relativizadas por formulações da história da ciência mais recentes, como as que se encontram, por exemplo, em Anz (org.): *Handbuch Literaturwissenschaft* (2007). De acordo com Dorit MÜLLER (2007), a radical reestruturação após 1968 pode ser identificada pelos seguintes parâmetros: o abandono do conceito de nação; a democratização e pluralização das formas de abordagem da literatura; a cientificização programática; a conexão com debates teóricos internacionais e a incorporação da cultura de massa e do cotidiano. Ao invés de atribuir essa modernização teórico-conceitual exclusivamente a reformas educacionais e revoltas

³ Esta tendência é também comprovada nos panoramas como os de BARCK: *Literatursoziologie (Band 1: Begriff und Methodik, Band 2: Beiträge zur Praxis)*, LINK/LINK-HEER: *Das literatursoziologische Propädeutikum*; SILBERMANN: *Die Einführung in die Literatursoziologie*; DÖRNER/VOGT: *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur* bem como em HUBER/LAUER: *Nach der Sozialgeschichte*.

⁴ No centro dessa mudança de paradigma, a tese de Voßkamp entra em conflito com a primeira monografia abrangente sobre a história da germanística após 1945: *Kontinuität und Wandel*, de Marcus Gärtner. Tal qual Scharfschwerdt, Gärtner estabelece uma conexão entre história da ciência e pesquisa sobre a modernidade, mas chega, trinta anos depois, à conclusão de que não houve uma abertura substancial em direção à nova literatura e que seria uma simplificação grosseira delinear a transformação estrutural da germanística como uma ruptura ou mudança de paradigma. O resultado de Gärtner se baseia na análise da germanística na Alemanha. Porém, o debate em outras filologias e na chamada germanística estrangeira não é levado em consideração. Do mesmo modo, o desenvolvimento paralelo interdisciplinar é mencionado como algo inegável, mas não é incorporado à investigação.

estudantis, Müller reconhece também a importância da virada da pesquisa literária imanente à obra para uma orientação pelas ciências sociais já nos anos 1950. As palavras-chave são: “Escola de Frankfurt como revalorização da sociologia da cultura” e “transição para a historicidade”. Somente a redescoberta da abordagem histórica possibilitou a ampliação radical da área de pesquisa, e levou à difusão de abordagens sociológicas da literatura, de modo que, em meados dos anos 1960, métodos sociológicos se firmaram como “novo paradigma” na ciência literária da Alemanha Ocidental (MÜLLER, 2007, p. 151)⁵.

Um passo adiante em direção à sociologia da literatura foi dado por Claus-Michael Ort ao falar, no mesmo contexto, de uma virada em direção às ciências sociais, e ao descrever a “história da relação entre os estudos literários e as ciências sociais” como uma história de mudanças nas fronteiras entre seus campos temáticos, bem como como uma história de transferências de temas, teorias e métodos, sobretudo das ciências sociais para a ciência literária. Com a intensificação e a ampliação da importação de teorias a partir dos anos 1960, segundo ORT (2007, p. 470)⁶, o foco deixa de ser a sociedade e para se tornar a teoria sociológica, que então passa a ser o critério definidor da sociologia da literatura.

O que foi até aqui apresentado precisa ser complementado em dois pontos: olhando-se para início da história da sociologia da literatura, torna-se evidente que sua relação com a teoria a acompanha desde os primórdios⁷. O discurso nesse espaço, que foi anteriormente descrito como marcado por uniões interdisciplinares, ocorre, desde a emergência da sociologia da cultura por volta de 1900, no plano teórico. O caminho levou - lembremos, por exemplo, de teóricos como Simmel, Cassirer ou o jovem Lukács - de uma teoria matizada da sociedade moderna para uma teoria igualmente matizada da literatura e da cultura, sendo que - não por acaso se fala em sociologia da cultura

⁵ Assim como Gärtner, Müller constata que, já em meados da década de 1970, se podia observar na germanística da Alemanha Ocidental o fim do período de reformas e uma permanência na tradicional perspectiva centrada no autor e na obra - algo particularmente evidente no currículo. Porém, afirma-se que durante o período de reformas ocorreram “deslocamentos marcantes” que influenciaram de maneira duradoura os rumos dos estudos literários como disciplina (2007, p. 159). Indicam ainda uma mudança de paradigma as seguintes obras: Lämmert, *Das überdachte Labyrinth*; Barner/König (orgs.), *Zeitenwechsel*; Boden/Rosenberg (orgs.), *Deutsche Literaturwissenschaft 1945 - 1965*; Vietta/Kemper (orgs.), *Germanistik der 70er Jahre*; assim como Klausnitzer/Spoerhase (orgs.), *Kontroversen in der Literaturtheorie*.

⁶ “A história da relação entre os estudos literários e as ciências sociais pode ser descrita, desde a diferenciação dessas disciplinas no século XIX, como uma história de redefinições das fronteiras entre seus campos e seus objetos, acompanhada por uma mudança temática, mais tarde, também uma mudança de teorias e de métodos, sobretudo das ciências sociais para os estudos literários” (ORT, 2007, p. 470)

⁷ Sobre as origens da Sociologia da Literatura na Alemanha ver: MAGERSKI, *Die Konstituierung des literarischen Feldes*.

por volta de 1900 - as teorias sociais relevantes para o desenvolvimento da sociologia da literatura partiam da observação da cultura. Além disso, se observarmos o desenvolvimento dos estudos literários em outros países europeus, chamam-nos a atenção os paralelos, sobretudo no que diz respeito à redescoberta da abordagem histórica, à ampliação radical do campo temático e à difusão das abordagens sociológicas da literatura. A sociologia da literatura, como um novo paradigma, não se firmou apenas na ciência literária da Alemanha Ocidental, mas também - e talvez ainda mais - em outros estudos literários que se entendem explicitamente como europeus.

Com isso, chegamos à Escola de Zagreb - uma constelação específica, que pode ser compreendida, dependendo do modelo de observação histórica da ciência, com Thomas Kuhn, como um subgrupo dentro do debate paradigmático conduzido por grupos, ou, com Niklas Luhmann, como um agrupamento programático e grupo de interesse no contexto de importações interdisciplinares. Se aqui ela é definida como uma escola e, portanto, como um grupo de interesse estável, é porque possui um caráter quase institucional e, com isso, uma notável consistência⁸. Como demonstrou de forma convincente Rudolf Stichweh, a ciência não é possível apenas como rede comunicativa de troca de ideias e informações entre pessoas interessadas em questões científicas. “Ela depende de arranjos socioestruturais estáveis, nos quais o interesse pela ciência assume forma institucional” (STICHWEH, 1984, p. 62). A Escola de Zagreb se baseava em arranjos socioestruturais estáveis, cuja análise detalhada foge ao escopo deste artigo. Cabe, porém, apontar para a relativa coesão e coerência da Escola de Zagreb, que, por sua vez, resulta da institucionalização sistemática dos estudos literários modernos na Croácia desde os anos 1950.

Com Davor Dukić, essa evolução rumo a um estudo literário orientada por paradigmas pode ser brevemente traçada: em 1950, foi fundada a Sociedade Croata de Filologia. Apenas dois anos mais tarde, foi criado o Setor de Teoria e Metodologia da História da Literatura. Em 1955, publica-se o primeiro volume coletivo com textos programáticos. Um ano depois, foi criado o curso de Literatura Comparada, e, no ano seguinte, foi publicado o primeiro volume da revista própria da seção, *Umjetnost riječi* (DUKIĆ, 2008, p. 47). Nessa primeira fase, a escola era composta por representantes de diferentes filologias, destacando-se principalmente o germanista Zdenko Škreb, o russista Aleksandar Flaker e o croata Ivo Frangeš. Como mostra Dukić em sua apresentação taxonômica dos princípios iniciais da escola literária de Zagreb, imperava inicialmente

⁸ A designação *Escola de Zagreb* encontra-se, entre outros, em Nell/Kiefer: **Zur Einführung** bem como em Wedel: **Beiträge der “Zagreber Schule” zur Literaturwissenschaft**.

um “imanentismo” (*Id.*, p. 49). Empregando a base teórica alemã contemporânea da interpretação (Wolfgang Kayser, Emil Staiger), e com a redescoberta do formalismo russo em 1950, distanciaram-se o historicismo e o sociologismo, e o centrou-se o texto - para enfatizá-lo como verdadeiro objeto da ciência literária - na categoria de “estilo”, a tal ponto que, nos anos 1960, a Escola de Zagreb chegou a ser chamada de “Escola Estilística de Zagreb”.

O que Dukić acaba por menosprezar em sua exposição com o expressivo título *Cultura - um conceito negligenciado no início da moderna ciência literária croata*, é o potencial sociológico e cultural desse conceito de estilo. Por um lado, o autor destaca o Estilo como a principal categoria da Escola de Zagreb, afirmando, por outro lado, que o conceito de cultura foi inicialmente negligenciado. Nas tendências dominantes da Escola de Zagreb nos anos 1950, haveria pouco espaço para um conceito de cultura entendido como estrutura complexa, capaz de funcionar como contexto explicativo para toda atividade humana em determinado período. Se pensarmos em publicações relevantes, como o volume coletivo publicado em 1986 *Estilo. Histórias e funções de um elemento discursivo das ciências da cultura*, fica evidente que o paradigma literário-sociológico da Escola de Zagreb se concentra em categorias como estilo e forma; categorias que somente hoje voltam a ser reconhecidas como aquilo que já eram desde os primórdios da sociologia da cultura e da literatura: pontes entre o simbólico e o social. Essa leitura já se esboça no panorama histórico da ciência proposto por Dukić, quando ele menciona o conceito de formação estilística (*stilska formacija*) apresentado por Flaker nos anos 1970 e vê nesse conceito a resposta para o principal problema da Escola: a historicidade da literatura.

Como Dukić cautelosamente sugere: se a categoria da historicidade for lida - ou melhor, se o problema da mudança que se oculta por trás dessa categoria for lido - como uma antecipação do conceito de cultura, relativiza-se então o juízo, de acordo com o qual, apesar da inclinação à contextualização social da literatura dentro da primeira fase da Escola de Zagreb, teria sido em vão a busca por uma “fórmula mágica” ou ao menos por um “princípio das relações recíprocas entre literatura e sociedade”. Conforme a fórmula mágica: forma e estilo. É a partir desses conceitos que se inicia o afastamento da orientação imanente à obra. Que esse afastamento tenha ocorrido justamente no ramo germanista da escola não é coincidência. Dukić argumenta que a literatura especializada mais importante para o desenvolvimento de um conceito moderno de cultura - os textos de Dilthey, Simmel, Cassirer e Freud - praticamente não havia sido traduzida, até os anos 1970, para o então chamado espaço linguístico servo-croata, ou seja, na Iugoslávia. Ainda que o alemão fosse, até os anos 1990, a principal língua científica na Faculdade

de Filosofia de Zagreb, os textos fundadores da ciência cultural [*Kulturwissenschaft*] alemã eram acessíveis e familiares sobretudo aos germanistas. De maneira que o retorno às problemáticas da sociologia da cultura formuladas por volta de 1900, tal como sugerido por Scharfschwerdt nos anos 1970, já estava na base da formação da Escola de Zagreb, em especial o problema da correlação entre a sociedade moderna e sua cultura. Como o grupo se compreendia como uma comunidade de pesquisa orientada por problemas, foi possível marginalizar a questão da filiação disciplinar. As fronteiras entre os estudos literários, as ciências sociais e as ciências da cultura foram assim sistematicamente transpostas.

O exposto se deixa ilustrar com o auxílio do esboço histórico-científico sobre a Escola de Zagreb, elaborado por Dubravka Oraić Tolić (2008). Este último descreve a escola como um “empreendimento coletivo”, mas atribui, dentro desse coletivo, um status especial ao germanista Viktor Žmegač, por ter sido o único a percorrer de forma coerente o caminho dos estudos literários à ciência da cultura. “No âmbito da Escola de Zagreb”, diz Oraić Tolić, “Viktor Žmegač trilhou o caminho individual que vai dos estudos literários enquanto disciplina autônoma até a ciência da cultura enquanto matriz transdisciplinar, passando da história da literatura alemã até a história da cultura alemã” (ORAÍĆ TOLIĆ, p. 82)⁹. Essa construção de pontes é aqui baseada na orientação pelos problemas ou, dito de outro modo, na maneira como a ciência compreende a si mesma: uma instância voltada à resolução de problemas, principalmente a relação entre literatura e sociedade. As reflexões de Oraić Tolić deixam isso implícito quando mencionam as quatro relações características da obra de Žmegač como um todo: 1) a relação entre literatura e sociedade; 2) a relação entre literatura e realidade; 3) a relação entre literatura e teoria literária; e 4) relação entre literatura e os outros âmbitos da cultura (*Id.*).

A concentração em relações e interações é relevante, em dois sentidos, tanto para a inserção disciplinar quanto para a abertura da Escola de Zagreb. Primeiramente, no que tange às relações, ela se coloca numa tradição - a da primeira sociologia da cultura, em torno de Simmel e Lukács. Em segundo lugar, as quatro relações apontam para as ciências da cultura, sendo que a conexão entre estudos literários e a ciência da cultura se dá através da sociologia da literatura - compreendida como uma problemática

⁹ O itinerário divide-se em duas fases: uma fase literária, que se estende dos anos 1960 até o final da década de 1980; e uma fase culturológica, a partir da década de 1990. Enquanto a primeira fase pertencem publicações de grande impacto e ampla circulação no campo dos estudos literários, como o *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik e Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, a segunda é representada pela longa monografia *Od Bacha do Bauhaua. Povijest njemačke kulture* (De Bach ao Bauhaus. História da cultura alemã).

transdisciplinar. Oraić Tolić sintetiza essa conexão de maneira precisa, quando afirma que a sociologia da literatura do jovem Žmegač representa “uma forma latente de culturologia ainda em estado nascente [verborgenen Kulturologie *in nuce*]” (*Id.*, p. 83). Apenas o adjetivo “latente” parece inadequado, pois desde seus primeiros escritos, Žmegač não apenas se volta de forma explícita à cultura e à teoria, como se insere de enfaticamente na tradição da sociologia da literatura e da cultura em seus primórdios. É a tese formulada por Lukács em 1911 sobre a imanência social da forma, que Žmegač retoma e tenta exemplificar rigorosamente por meio da cultura europeia dos séculos XIX e XX. A tese da forma como verdadeira categoria social lhe permite manter a noção de autonomia da arte e, ainda assim, afirmar uma relação entre literatura e sociedade. Assim, o foco não recai sobre o produtor, o receptor ou a circulação, mas sobre a transformação das formas simbólicas na modernidade.

2. Literatursoziologie als problemorientiertes Denken und Beitrag zur Moderneforschung

Ao contrário das formas pré-modernas de organização do saber, como Stichweh conseguiu demonstrar, o sistema moderno das disciplinas científicas institucionaliza uma inter-relação dinâmica entre as disciplinas. Uma condição para isso é que, no desenvolvimento no princípio de cada disciplina, a concretude da relação com o objeto vai sendo gradualmente substituída por “problemáticas constitutivas da disciplina” (STICHWEH, 1984, p. 49). Uma vez formuladas, essas problemáticas podem ser aplicadas de forma expansiva a novos objetos, o que, por sua vez, significa que uma disciplina desenvolve sua própria identidade sempre em relação com a imagem que ela tem das outras disciplinas. Com Jürgen Mittelstraß, essa inter-relação dinâmica e especificamente moderna entre disciplinas pode ser compreendida também como um fenômeno da transdisciplinaridade, e esta, por sua vez, pode ser definida como uma “forma de pesquisa orientada por problemas” (MITTELSTRAß, 2000, p. 140). Segundo Mittelstraß, a transdisciplinaridade é um “conceito integrador, mas não holístico”, sendo, antes de tudo, um “princípio de pesquisa” e, apenas depois, um “princípio teórico” (*Id.*, 142). Como esse entendimento já estava presente, ao menos em seus contornos iniciais, nos debates de reforma dos anos 1960 e 1970, Mittelstraß recomenda, no ano 2000, que os estudiosos da literatura sejam prudentes na retomada das ideias de reforma daquela época (*Id.*).

É justamente uma tal forma de pesquisa, transdisciplinar, orientada por problemas, que a Escola de Zagreb realiza. A relação com o objeto (o texto), originalmente definidor

da disciplina, foi substituída por problemáticas, que, por um lado, permitiram o surgimento de uma inter-relação dinâmica com outras disciplinas (a sociologia e a história); por outro, levaram à formação de uma identidade disciplinar própria em oposição a essas outras disciplinas. Isso pode ser ilustrado por meio de dois eixos temáticos, interligados, elaborados pela Escola de Zagreb: o eixo temático da relação entre literatura/arte e realidade e o eixo temático da relação entre arte e sociedade. O primeiro foi inaugurado por Žmegač, em 1969, com o livro *Arte e Realidade* [*Kunst und Wirklichkeit*]. Lançando mão das teorias de Brecht, Lukács e Broch, a problemática foi inicialmente delineada e contextualizada historicamente, formulando a seguir suas próprias reflexões no contexto histórico dessa problemática. Essas reflexões são compreendidas como uma contribuição para uma história crítica da poética e da teoria literária alemã (ou de língua alemã), a partir do Naturalismo, destacando-se que são os contrastes e contradições entre as concepções poetológicas que tornam possível, em primeiro lugar, a formulação de uma ideia da modernidade artística, inclusive de sua relação problemática com a realidade. Em outras palavras: são as tendências contraditórias da arte e da teoria da arte dos anos 1920 e 1930, compreendidas como uma época que é “passada e presente, histórica e atual ao mesmo tempo” que servem de ponto de partida para a atualização do problema *Arte e Realidade*. Particularmente atual e relevante se mostrou, nesse contexto, o debate entre Brecht e Lukács, ou seja, a controvérsia em que se discutia o realismo e, com isso, o caráter mimético da arte.

A própria transposição para controvérsias teórico-literárias - e, entre estas, as da modernidade na literatura - é característica da abordagem da Escola de Zagreb. As questões da modernidade artística - segundo o pressuposto fundamental - foram colocadas, mas continuam em aberto, e retornam nos anos 1960 com nova urgência, diante do surgimento provocador da nova vanguarda e também de uma politização ruidosa da arte e da ciência. Enquanto esse processo de reconfiguração da problemática dos estudos literários na Alemanha - ao menos na germanística, duramente criticada - teve início de forma hesitante e pontual, em Zagreb ele passou, desde os anos 1960, a formar uma verdadeira escola. A própria autoimagem dos estudos literários em Zagreb assumiu uma forma distinta, como se pode perceber na relação com Lukács. Porque, enquanto os estudos literários alemães, durante sua reformulação, se referiam em grande parte ao Lukács marxista, em Zagreb focava-se o nos escritos do jovem Lukács - pré-

marxista, influenciado pelo sociólogo da cultura Simmel -, que eram lidos como guias para a compreensão das transformações das formas literárias¹⁰.

A compreensão dessas transformações era o objetivo do jovem Lukács - e essa é a também o objeto de pesquisa que a Escola de Zagreb retoma e atualiza. Somente a mudança formal - que não se pode ignorar - coloca de modo provocativo, para os estudos literários, a questão da representação que relaciona literatura e realidade, ou literatura e sociedade. Se a literatura for interpretada como simples espelho de uma sociedade, perde-se sua reivindicação de autonomia estética; por outro lado, se a arte for completamente autônoma, todas as questões sociológicas que lhe são dirigidas se tornam irrelevantes. E autônoma, pelo menos em sua prática, a arte parece ser. O debate sobre o realismo, como observa Žmegač, “não foi resolvido na teoria, mas na prática”(ŽMEGAČ, 1969, 40). Provocativamente, se poderia dizer que a prática da arte conseguiu escapar da teoria. Contemporaneamente, o realismo é apenas mais um estilo entre outros, e, justamente por isso, sai de cena o confronto entre princípios e convicções, e entra em foco o conceito de estilo - que já havia sido destacado por sua importância para a forma de pesquisa da Escola de Zagreb. Com a formulação de Žmegač: o debate sobre o realismo não foi uma mera disputa retórica. Tratava-se da própria questão em jogo - e, com ela, do “futuro de uma concepção artística” (*id.*). Se a seriedade dessa questão se perdeu para a arte, isso não ocorreu para a ciência da arte. De todo modo, para a Escola de Zagreb, a partir dos anos 1960, o “problema da relação entre elemento estilístico e estilo dominante” (*ibid.*) se coloca novamente - e de forma ainda mais aguda.

Adotando o conceito de estilo, a Escola de Zagreb se inscreve na tradição da sociologia da cultura nos anos 1900, mas também se vincula - se se pensar em sociólogos da cultura mais recentes, como Pierre Bourdieu ou Niklas Luhmann - àqueles ambiciosos programas de pesquisa em que as problemáticas transdisciplinares se tornaram princípios teóricos. Também aqui, no exemplo de Luhmann, vale um olhar mais atento: sua reconstrução da evolução do sistema da arte começa no século XIX e se concentra no momento em que a arte opta pela auto-legislação. A arte, enquanto explicitamente moderna, deparou-se com a questão: “*autorreferência ou heterorreferência?*”. E respondeu com uma diferenciação: distribuiu essas duas opções entre dois estilos distintos,

¹⁰ A confrontação crítica com Lukács atravessa toda a obra de Žmegač. Já no *Kunst und Wirklichkeit*, é afirmado que Lukács adota um procedimento excessivamente normativo, concentrando-se demasiadamente na prática artística do século XIX e que seu percurso conduz quase inevitavelmente do conceito de orgânico ao de totalidade (*Id.*, p. 29). O Lukács tardio - disso Žmegač não deixa dúvida - não oferece uma solução para o problema da apreensão teórica e, portanto, da possibilidade de uma exposição histórico-sistemática da modernidade artística. “*As formas da revolução literária e artística, por outro lado, continuavam a parecer suspeitas ao revolucionário.*” (*ibid.*, p. 31)

neutralizando assim a tensão do sistema. A vertente esteticista da arte representa o primado da autorreferência e a ênfase nas decisões formais, enquanto o realismo, com intenção afirmativa ou crítica, aposta na heterorreferência - um contraste que se tornou um verdadeiro programa. Essa diferenciação foi desenvolvida no interior da própria arte, ou seja, ela foi testada de forma estilística e, “justamente por meio dessa forma de escolha de estilo (das quais, de todo modo, há muitas), mantida dentro do sistema” (LUHMANN, 1995, p. 481). Sinteticamente: Luhmann define o conceito de estilo de maneira funcional, é dizer, “em relação ao problema de como se pode estabelecer uma conexão entre diferentes obras de arte - e, assim, a arte como sistema” (LUHMANN, 1995, p. 338).

O contexto é tradicionalmente estabelecido através de uma historicização da autodescrição do sistema da arte, a qual, por sua vez, exige uma periodização da história da arte. O conceito de estilo é, assim, colocado no tempo. E, com o reconhecimento dos diversos estilos, ele perde sua possibilidade de ser diretamente associado a camadas sociais. Ao invés disso, o estilo - e aqui Luhmann se aproxima especialmente das reflexões sobre forma da Escola de Zagreb - é compreendido como uma orientação formal. É apenas com a compreensão do conceito de estilo enquanto conceito de diferença - e, portanto, de forma - que a sociologia orientada por problemas das formas culturais se transfere por completo para o plano simbólico, concentrando-se no espaço onde ocorre a operação específica da arte, entendida como configuração formal desprovida de finalidade, a obra de arte nomeadamente (LUHMANN, 1995, p. 337 - 340).

O que une, portanto, a sociologia das formas literárias e artísticas - começando em Simmel e Lukács e chegando à Escola de Zagreb e à teoria dos sistemas - é uma compreensão da arte enquanto desafio científico [*wissenschaftliche Herausforderung*], na medida em que a arte, em sua forma moderna - ou seja, autônoma - poderia se dissolver inteiramente em formas divergentes e, mesmo assim, apresentar ordens formais ou estilos. Que a ciência chegue a essa compreensão se fundamenta em uma decisão teórico-metodológica anterior: compreender a obra de arte enquanto forma, e não a arte prioritariamente a partir de suas características institucionais. A seleção do objeto corresponde à abordagem orientada pelos problemas de pesquisa; a discussão do conceito de forma se dá levando em conta a determinação formal específica da arte de vanguarda. A consideração analítica da determinação formal da obra de arte remete, de certo modo, à vanguarda como aquela forma de arte que estabeleceu a congruência entre obra de arte e forma - e radicalizou essa relação de modo desconcertante para a teoria da literatura e da arte. A concepção de sociologia da literatura e da cultura que aqui se apresenta assumiu - e continua assumindo - essa provocação na medida em que

compreende cada obra de arte como resultado da decisão formal tomada com ela, é dizer, como uma decisão que poderia ter sido diferente.

As obras de arte devem ser pensadas como independentes ou há uma “programação da programação” (algo que conduziria a uma arte regida por regras)? É essa a questão que inevitavelmente surge no contexto desta problemática e que guia a sociologia da forma, por um lado, de volta à obra de arte autônoma e, por outro, à história. Também neste ponto, o da historicidade (que será detalhado no próximo capítulo) revelam-se a proximidade e a capacidade de articulação da Escola de Zagreb com os programas teóricos e de pesquisa da sociologia da cultura contemporânea. A “programação da programação” é, em Luhmann, assumida pela própria história. Somente a partir dela é que a autolegislação ou a legalidade própria da obra de arte - entendida como o “dar forma a si mesma” - ainda pode se orientar. Com Bourdieu, essa aproximação aos focos de pesquisa da Escola de Zagreb se intensifica, pois ele não apenas transfere a historicidade das formas para os gêneros literários, mas também condensa as formas literárias em hierarquias móveis. O que é aqui decisivo é que, com Bourdieu e Luhmann, a história retorna à sociologia da forma - uma tendência que a Escola de Zagreb já reivindicava ativamente nos anos 1970. A “anti-historicidade [Antigeschichlichkeit] consciente da pesquisa ocidental” (ŠKREB, 1970, p. 28) foi expressamente criticada pelos estudos literários de Zagreb, sendo associada a uma falta de compromisso metodológico. E ambas - a anti-historicidade e a indefinição metodológica - estão intrinsecamente ligadas na crítica científica formulada pela Escola de Zagreb.

Na análise da crítica científica formulada pela Escola de Zagreb, pode-se notar que a mudança de paradigma por ela almejada dentro dos estudos literários compartilhou a crítica à estrutura científica, mas não a intensidade ideológica da virada nas humanidades ocorrida na Alemanha. Do “choque” que se abateu sobre o campo acadêmico na Alemanha - quando este se viu, pela primeira vez, amplamente confrontado com a “pressão da modernização social” (BAASNER, 1996, p. 90) - Zagreb, também por questões geográficas, já estava muito distante. De modo mais pacífico, buscou-se dessa maneira por possibilidades de articulação teórica, examinou-se o panorama metodológico da ciência literária e fez-se um balanço crítico. Esses levantamentos e balanços merecem, por sua extensão e profundidade, uma análise mais detida; eles constituem o fundamento onde se elaboraram obras de fôlego, como a *História da Literatura Alemã* em três volumes - do século XVIII à atualidade (1978-1984).

Coletivamente, empreendeu-se a busca de teorias e categorias conceituais, ao mesmo tempo em que se exercitava a crítica à metodologia dos estudos literários (ŠKREB

& ŽMEGAČ, 1973). Incentivou-se a “revisão de todo o inventário conceitual” (*Id.*, p. 7) e a criação de um sistema coordenado comum de conceitos, de modo que a posição relativa e a ordenação das obras analisadas pudessem ser reconhecíveis e verificáveis¹¹. O ponto de partida foi a coletânea *Métodos da ciência literária alemã. Uma documentação*, publicada em 1971 pela editora Fischer Athenäum, de Frankfurt. Ali são documentadas as linhas de desenvolvimento dos estudos literários alemães - desde Scherer, Schmidt, Nadler, Walzel e Spitzer, passando por Unger, Hirsch, Muschg, Müller, Staiger e Viëtor, até Curtius, Kuhn, Greiner, Köhler, Weinrich e Weiman. A própria documentação se compreende como um estágio preliminar da crítica, já que - segundo o editor - a seleção busca mostrar que, após cerca de cem anos de reflexão metodológica sobre a essência, a forma e a função da literatura, não há motivo para celebrar um jubileu autocondescendente (ŽMEGAČ, 1971, p. 7). Muito mais do que isso, o olhar que se lançou sobre o percurso já trilhado deve servir para incentivar uma crítica séria - uma verdadeira “metacrítica”, no sentido de uma “teoria que reflete sobre a teoria” (*Id.*)¹². Também valia a ideia - e com isso se tomava, de forma marcante e confiante, certa distância em relação à chamada germanística - de tornar visível um desenvolvimento próprio, nitidamente delineado na Alemanha em diversas fases, e corrigir o equívoco de que germanística e estudos literários alemães seriam termos praticamente idênticos (ŽMEGAČ, 1971, p. 9)¹³.

Um passo significativo para a consolidação da formação de uma escola própria e definição de um perfil foi dado em 1972 com a publicação do volume *Crítica Literária Marxista*, também editado pela Athenäum. A antologia compilou textos de Pereverzev, Lukács, Goldmann, Škreb, Weimann, assim como de Mehring, Caudwell, Kott, Kraus, Mayer, Konrad, Flaker e Fischer. O texto que fecha o volume, o *acaso literário, o possível e a necessidade*, de Erich Köhler, foi publicado ali pela primeira vez - um sinal inequívoco para o fato de que a introdução planejada pelo organizador à historiografia literária de orientação materialista histórica se baseava em uma noção ampliada de materialismo histórico (ŽMEGAČ, 1970, p. 18). De maneira explícita, a coletânea se posicionava contra

¹¹ Essas obras devem ser analisadas no contexto das coleções publicadas na Alemanha desde o início da década de 1970, especialmente: ALBERT et al. (orgs.), *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* (a partir de 1971); BUCK et al. (orgs.), *Literaturwissenschaft - Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen* (a partir de 1973); assim como os volumes dedicados ao debate metodológico e teórico, notadamente: FÜGEN (org.), *Wege der Literatursoziologie* (1968); SCHMIDT (org.), *Grundfragen der Literaturwissenschaft* (1970); HAUFF et al. (orgs.), *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*, 2 vols. (1971/1972); e BOGDAL et al. (orgs.), *Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie. Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung* (1975).

¹² Para análises mais recentes com um panorama metateórico de referência para a análise de controvérsias científicas, ver MÜLLER (2007, p. 181): *Die Lebendigen und die Untoten*.

¹³ De fato, a germanística de Zagreb se abriu de forma notável à romanística alemã.

os “clichês populares” acerca da suposta limitação estrita do materialismo histórico no âmbito dos estudos literários e afirmava que as observações ocasionais de Marx e Engels sobre temas literários não constituem uma teoria sistemática, tampouco uma base sólida sobre a qual se poderia construir um “sistema doutrinário” (ŽMEGAČ, 1970, p. 8). Em vez de procurar ensinamentos doutrinários nesses escritos, seria necessário - e de fato se deveria - tratar “as questões levantadas nos textos como problemas reais” e expandi-los: as questões suscitadas pela crítica literária marxista não se detêm diante dos chamados problemas intraliterários [*Innerliterarischen*], mas, ao contrário, conduzem diretamente a eles (*Id.*).

A discussão acerca da crítica literária marxista demonstra que a sociologia da literatura, ao estilo da Escola de Zagreb, é ambiciosa, pois mira no núcleo tradicional dos estudos literários: o “ofício da interpretação estilística, da história dos gêneros e da valoração estética” (*Id.*, p. 10). Para não deixar esse ofício nas mãos de uma crítica não materialista, buscam-se as soluções nas disciplinas vizinhas - sobretudo na sociologia e na história. Žmegač é categórico ao afirmar que, por um lado, “a sociologia não deve fechar as portas para a estética - ao contrário, deve escancarar-lhe essas portas” (*Id.*), e, por outro lado, que a estética deveria abandonar sua distância em relação à sociologia. Se é para que uma análise formal e histórica, assim como uma crítica da forma, sejam realmente possíveis, então as ciências da sociedade e da literatura precisam se reaproximar - como fizeram durante a fase de sua emergência no sistema científico, por volta de 1900. Com coerência, Žmegač cita nesse contexto as palavras do jovem Lukács em *História do desenvolvimento do drama moderno*, segundo as quais o maior erro da abordagem sociológica da arte consiste em querer traçar uma linha nítida entre os conteúdos e a sociedade, quando o verdadeiramente social na literatura é a forma. O conceito de forma como a única categoria ao mesmo tempo social e estética da literatura constitui o ponto de partida problemático - e, ao mesmo tempo, construtivo - da nova proposta literário-sociológica da Escola de Zagreb. Com esse conceito, toca-se naquele complexo problemático de forma, estrutura e efeito em torno do qual a sociologia das formas gira desde seus primórdios.

É significativo que apenas um ano depois da *introdução à historiografia literária de orientação materialista histórica* tenha-se publicado mais um volume coletivo, intitulado *Literatura e Sociedade. Documentação sobre a história social da literatura alemã desde a virada do século* - um panorama de textos programáticos e críticos que se dedicam à problemática da relação entre literatura e sociedade, escritos entre a década de 1880 e a década de 1970. Indo de nomes como Conrad, Alberti, Fontane e Lienhard até Rubiner, Ehrenstein, Sternheim, Hausmann, Huelsenbeck, Piscator, Herzfelde, Roth e Benn,

até chegar a Enzensberger, Weiss, Grass, Wallraff e Scharang, são numerosas as análises sociológicas e as tomadas de posição sociopolíticas, apenas para citar algumas. Não é de todo exagerado ver nessa documentação um esboço preliminar do projeto da história social da literatura alemã moderna; uma história cujo ponto de partida histórico é o *naturalismo* e, com ele, um período de intensas divisões sociais e culturais, e que se concentra de maneira quase integral nas chamadas formas funcionais ou utilitárias da literatura, como discursos, ensaios, artigos de jornal, panfletos, manifestos e programa. Lembre-se aqui novamente d'*As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário* (1999), de Bourdieu, que chama a atenção para o caráter orientador de uma documentação para a história social da literatura moderna¹⁴.

Mais importante que a atualidade das estratégias desenvolvidas em Zagreb para resolver os problemas constitutivos da disciplina é, no entanto, o fato de que se atribuiu para a própria pesquisa uma história de sua problemática. Da forma apresentada por Stichweh, essa história é importante não somente pela prevenção de equívocos, mas também porque só uma história própria dos problemas de investigação garante a “manutenção da consciência da contingência de toda solução de problemas” e, com isso, assegura a “obrigação de abstração” (STICHWEH, 1984, p. 99) dela decorrente. Ao se inserir em uma história da problemática - ou seja, ao escolher consciente e deliberadamente uma questão a partir do conjunto de possíveis questões da teoria literária - a Escola de Zagreb demonstrou estar ciente da possibilidade de uma outra escolha e, portanto, também de uma outra solução. Tomando distância em relação ao seu próprio objeto e método, ela foi justamente por isso - como claramente demonstram suas publicações - obrigada a refletir sobre suas escolhas de conteúdo e forma e a justificá-

¹⁴ Um ponto importante, mas mencionado apenas superficialmente neste artigo, é a sociologização das ciências históricas, que precedeu o projeto da história social da literatura. Devem-se considerar aqui, sobretudo, as seguintes obras: WEHLER, *Geschichte als historische Sozialwissenschaft* (1973); LUDZ (org.), *Soziologie und Sozialgeschichte. Aspekte und Probleme* (1973); bem como WEHLER, *Modernisierungstheorie und Geschichte* (1975). A escrita da história da literatura foi, nesse contexto, transformada em uma história estrutural e social da literatura; a re-historicização da germanística ocorreu paralelamente ao movimento da historiografia social na Alemanha Ocidental. Esse desenvolvimento pode ser especialmente observado em *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910* (1970), de RUDOLF SCHENDA, assim como nos grandes projetos de história social, cujos fundamentos foram lançados nos anos 1970: BEUTIN et al., *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band* (1979); ŽMEGAČ, *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (desde 1979); HANSER: *Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (desde 1980); e GLASER, *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* (desde 1980). Nesse contexto, é necessário mencionar ao menos as coleções criadas na década de 1970, como *Literatur im historischen Prozess* (desde 1973); *Studien zur Literatur- und Sozialgeschichte Spaniens und Lateinamerikas* (desde 1975); e o *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur – IASL* (desde 1976).

las em um nível abstrato. A sua justificação, como se deve mostrar na conclusão, passa pelo caráter formal e pela historicidade da literatura.

3. Sociologia da Literatura como Sociologia das Formas e como disciplina histórica

A maneira literário-sociológica como a Escola de Zagreb compreende a si própria pode ser depreendida das palavras introdutórias do volume coletivo publicado em 1973: *Formalismo, estruturalismo e história. Sobre teoria literária e metodologia na União Soviética, Tchecoslováquia, Polônia e Iugoslávia* (FLAKER & ŽMEGAČ, 1974)¹⁵. Os pesquisadores literários da Universidade de Zagreb, na não-alinhada Iugoslávia, também tomaram posições teóricas e culturais para além dessas oposições tradicionais. Ao mesmo tempo, o exemplo da Escola de Zagreb mostra particularmente íntima interligação, ressaltada em recentes abordagens da história das ciências, entre os processos de produção de conhecimento científico, os ambientes culturais e as experiências do mundo vivido, pois trata-se de uma comunidade de comunicação que atravessa gerações, com especial coerência cognitiva e social (BÜSCHENFELD, 2001, p. 8; KLAUSNITZER, 2005, p. 37). Dessa maneira, ela esboçou em 1973, após 25 anos de pesquisa conjunta sobre a modernidade, um primeiro balanço e registrou, no prefácio do referido volume coletivo, que os estímulos iniciais vieram de diversas fontes. Lukács foi lido com a mesma atenção e espírito crítico que os formalistas russos, Staiger ou os New Critics. O que caracterizava o “círculo” em torno da revista de teoria literária geral *Umjetnost riječi*, publicada em Zagreb desde 1957, era apenas um forte interesse por questões teóricas e metodológicas da literatura, além da convicção de que a literatura é uma forma específica de atividade humana socialmente relevante, cuja lógica e estética particulares exigem um inventário conceitual de pesquisa à altura (FLAKER & ŽMEGAČ, 1974, p. 21). Justamente enquanto arte, a literatura é determinada historicamente, porque o caráter artístico específico de certos textos depende tanto do horizonte cultural de uma época quanto de formas de comunicação específicas de determinado contexto social (*Id.*).

Que, após um período de discussões aprofundadas sobre métodos, problemas e princípios de solução, tenha-se chegado a uma concepção comum, formulada

¹⁵ Neste ponto, é importante enfatizar mais uma vez que o presente texto analisa a Escola de Zagreb sob uma perspectiva histórico-teórica. Uma investigação dos contextos histórico-sociais e das influências políticas sobre o desenvolvimento da disciplina extrapola os limites deste estudo e precisaria ser realizada separadamente. Dentro de uma investigação desse tipo, seria especialmente necessário examinar a questão de se, e em que medida, o momento político-ideológico - tal como moldou o debate alemão sobre a sociologia da literatura e, por fim, o desenvolvimento de duas correntes distintas de estudos literários (uma na RFA, outra na RDA) - influenciou a discussão metodológica na Iugoslávia não alinhada.

programaticamente, pode ser compreendido com Kuhn como uma transição de um período anterior ao paradigma para uma pesquisa guiada por paradigma (KUHN, 1976, p. 62). De acordo com Kuhn, a adoção de um paradigma liberta a comunidade científica da obrigação de revisar continuamente seus princípios fundamentais. Isso pode ser aplicado à Escola de Zagreb (*Id.*, p. 175). Ela adotou o paradigma sociológico-literário, assumindo como próprias as questões relacionadas à explicação da relação entre literatura (ou arte) e sociedade. Também isso deve ser plenamente destacado no sentido de Kuhn, porque os problemas que surgiam com a adoção do paradigma sociológico-literário eram compreendidos como enigmas para os quais deveriam existir soluções. Isso é particularmente válido para o problema da transformação das formas simbólicas e sua correlação com as mudanças histórico-sociais; um problema cujo tratamento pela Escola de Zagreb, ao ser analisado mais de perto, se revela não apenas como uma “atividade de resolução de enigmas”, mas também como uma “empreitada altamente cumulativa” (*Id.*, p. 65). Mas de que maneira? Nos termos da Escola de Zagreb, pode-se dizer que os questionamentos formulados por volta de 1900 pelos pioneiros da sociologia da cultura, não por acaso, à luz da “promessa de desempenho” exigida das filologias nas décadas de 1960 e 1970, foram redescobertos, reconhecidos como não resolvidos e atualizados¹⁶. A Sociologia da forma e do estilo, como sublinha mais uma vez a citação a seguir, constitui a base para a definição da própria direção de pesquisa:

99

“Além daquelas áreas cuja relevância sociológica é incontestável (como a sociologia da mídia e do público), a sociologia da forma e do estilo deverá ocupar um espaço ampliado: com a tarefa de investigar o significado histórico-social dos recursos artísticos, normas e convenções literárias - e, com isso, obter conhecimentos que abram à análise estrutural “ imanente” o horizonte histórico necessário” (ŽMEGAČ, 1973, p. 264)¹⁷.

Tal formulação se deu numa época percebida pelos integrantes da Escola de Zagreb como contraditória e, justamente por isso, foi considerada provocadora do ponto de vista da sociologia das formas. Por um lado, categorias como o trágico, o idílico ou o humorístico pareciam, já nos anos 1970, ter perdido sua adequação à realidade da vida, passando a representar apenas “estereótipos literários”, por outro lado, eram justamente esses estereótipos - desvinculados de seu contexto original de surgimento - que continuavam a

¹⁶ Para uma análise da promessa do sucesso das filologias nas décadas de 1960 e 1970, ver: KLAUSNITZER, *Koexistenz und Konkurrenz* (2007, p. 19).

¹⁷ Faz-se referência a Barthes, Williams, Bourdieu e Habermas para indicar a quais tendências da teoria cultural mais recente é necessário recorrer a fim de construir a sociologia da literatura como uma disciplina histórica.

moldar formas de pensamento e a influenciar comportamentos (ŽMEGAČ, 1973, p. 282). Diante disso, uma sociologia da literatura compreendida como investigação da interação entre formas simbólicas e formas sociais mostrava-se relevante e via a si mesma como uma contribuição para uma história social geral.

Justamente no que diz respeito à própria autocompreensão como disciplina histórica, adotou-se em Zagreb, desde cedo, uma postura bastante decidida. “Em termos fundamentais”, afirmou Žmegač em 1973, “é necessário construir a sociologia da literatura como uma disciplina histórica, na qual a relação entre sincronia e diacronia, longe de qualquer oposição rígida, corresponda ao movimento próprio do objeto” (ŽMEGAČ, 1973, p. 263). E, de fato, a contribuição específica da Escola de Zagreb à sociologia da cultura da sociedade moderna reside em sua articulação entre “sociologia da forma” e história. Os conceitos literários, segundo esse argumento, não bastam para compreender a vida e a sobrevivência dos gêneros. Instituições formais - ou seja, os gêneros - só poderiam ser descritas de maneira adequada por meio de categorias imanentes à literatura. Mas ao se perguntar pelo prestígio social e pela duração da validade de um gênero, adentra-se “o domínio da história, no qual os critérios da sistemática já não bastam como fundamento” (ŽMEGAČ, 1993, p. 95). Por isso, segundo a concepção da Escola de Zagreb, os estudos literários necessitam, de forma imprescindível, de uma abordagem histórica. Na história reside o seu “brilho”, e isso é ainda mais verdadeiro considerando-se temas centrais da pesquisa como a modernidade e a vanguarda - uma história que se apresenta como um desafio, na medida em que se torna cada vez mais difícil de ser enquadrada no modelo diacrônico tradicional (*Id.*, p. 117).

O resultado do emprego de uma sociologia da literatura assim compreendida é a história da literatura alemã do século XVIII até o presente, desenvolvida pela Escola de Zagreb. Ela foi publicada a partir de 1979, em vários volumes e numerosas edições, tornando-se, de fato, formadora de escola para estudantes e docentes de literatura alemã. Nesse sentido, ela é um exemplo proeminente daqueles grandes projetos de história social cuja pedra fundamental foi lançada na década de 1970¹⁸. O próprio projeto da história social da literatura passou, pouco tempo depois, a ser considerado encerrado. Jürgen Fohrmann data o “abandono do paradigma” da história social da literatura para a primeira metade da década de 1980, “ou seja, exatamente no momento

¹⁸ Necessário mencionar aqui as seguintes obras: *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band* (1979), de Beutin; *Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (a partir de 1980), publicada pela Hanser; e ainda *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* (a partir de 1980), de Glaser.

em que os projetos em vários volumes de uma história social da literatura começaram a ser concebidos e, muito lentamente, a ser publicados” (FOHRMANN, 2000, p. 110). Esse “abandono do paradigma” esteve ligado a uma “mudança de nomenclatura”, que Fohrmann descreve como um movimento da dedução para a relação, sendo esse movimento diretamente associado ao surgimento de um novo paradigma - o das ciências da cultura.

O foco característico das ciências da cultura nas relações entre cultura e sociedade já estava presente, como se pode pelo menos sugerir neste texto, na sociologia da cultura e na ciência da cultura em suas fases iniciais. Inevitavelmente, vêm à mente Simmel, mas também Cassirer e Adorno, quando, por exemplo, Voßkamp afirma que permanece como tarefa futura para uma historiografia literária orientada pelas ciências da cultura “analisar a literatura simultaneamente como sistema simbólico e como sistema social” (VOßKAMP, 1995, p. 37). Talvez as ciências da cultura, que passaram a se destacar cada vez mais na segunda metade da década de 1980, possam ser compreendidas também como um reconhecimento tardio e um desenvolvimento posterior de uma vertente específica dentro da sociologia da cultura e da literatura, centrada no conceito de forma¹⁹.

Por outro lado, parece certo que, como observou Lorenz Krüger, é somente a perspectiva da história das ciências que revela que a pesquisa interdisciplinar é o trabalho com problemas que sua disciplina ainda não encontrou. Isso se aplica de modo especial à questão interdisciplinar, tal como aqui se entende a sociologia da literatura. Nesse sentido, uma observação mais atenta de seu desenvolvimento confirma, por um lado, de modo geral, a validade da “ideia da contingência histórica das fronteiras disciplinares” (KRÜGER, 1987, p. 117). Por outro lado, ela revela a persistência de determinadas problemáticas. Surgidas num momento em que ainda não se tematizava a contingência histórica das fronteiras disciplinares, mas já se reconhecia a contingência histórica das formações sociais e culturais, elas são hoje atualizadas, em tempos de crescente consciência da contingência. Um exemplo dessa atualização da problemática

¹⁹ São exemplos, entre outros: Lichtblau, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kulturosoziologie in Deutschland* (1996); Ludes, *Sozialwissenschaften als Kunst* (1997); bem como a redescoberta de conceitos-chave da sociologia da cultura e da literatura em sua fase inicial, como os de forma e estilo (especialmente os escritos de Georg Simmel) e os respectivos textos secundários relevantes, entre os quais: Dörr, *Die Kunst als Gegenstand der Kulturanalyse im Werk Georg Simmels* (1993); além de formas de saber e estilos de pensamento (especialmente os escritos de Karl Mannheim) e os respectivos textos secundários, entre os quais: Jung, *Die Seinsgebundenheit des Denkens. Karl Mannheim und die Grundlegung einer Denksoziologie* (2007) e Borboza, *Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims* (2005).

literaturo-sociológica diante da ascensão das ciências da cultura é a seguinte pergunta formulada por Fotis Jannidis:

Se a literatura é determinada pela sociedade na qual ela surge, é transmitida e é recebida, e também exerce efeitos sobre essa sociedade e como se pode conceituar “sociedade”, “literatura” e sua relação de condicionamento mútuo de modo que a compreensão de ambas seja de fato aprofundada e não se acabe apenas por trivializar a sociedade, a literatura ou sua relação de condicionamento mútuo? (JANNIDIS, 2000, p. 336)

A solução da Escola de Zagreb, o tanto quanto possa ter ficado claro, defende a articulação entre a sociologia da forma e a historiografia cultural.

Para compreender melhor a articulação entre elementos da sociologia da forma e da história cultural, vale a pena examinar um ensaio mais extenso de Žmegač, intitulado *Categorias e orientações da sociologia da literatura*, publicado em 1989. O ensaio trata diretamente do problema da “disciplinarização conceitual de pontos de vista em parte contraditórios” no campo da pesquisa em sociologia da literatura. Ainda persiste uma oposição entre uma orientação alinhada às exigências e métodos da pesquisa empírica em ciências sociais e uma posição próxima à história literária tradicional, que busca articular análise textual e história social (ŽMEGAČ, 1989, p. 95). No entanto, começa a delinear-se um consenso, na medida em que, de ambos os lados, ganha força a concepção, de que a sociologia da literatura pode encontrar seu fundamento metodológico na “orientação pelo sistema de comunicação literária”, o que desloca o foco comum para a análise das interações entre as instâncias autor, obra, meio (ou instituição seletiva) e público (*Id.*). Pouco antes do surgimento de propostas teóricas fortemente orientadas pelo sistema de comunicação literária, como a do campo ou a do sistema, Žmegač faz um balanço crítico das posições no campo dos estudos literários, que - desde a segunda metade do século XVIII - representam uma “visão histórica da imbricação entre literatura e sociedade (*Id.*, p. 96).

Nesse contexto, são diagnósticos histórico-sociais como o da modernidade de Hermann Bahr que servem de ponto decisivo para a formulação de uma concepção da literatura como sistema de comunicação. Eles representam tentativas iniciais de compreender e conceitualizar como a ruptura da tradição - que, desde o final do século XVIII, se legitima como estética do individualismo artístico - não apenas deu origem a novas categorias da arte (originalidade e inovação) mas também a novas condições no trato com a arte (o mercado literário e as estratégias de captação da atenção) e, por fim, a novas formas artísticas (estética da negatividade, do feio e da perturbação). Nesse sentido, Žmegač acompanha as linhas que, por um lado, vão de Bahr a Benjamin e

culminam na estética moderna dos meios e da recepção, e, por outro lado, do jovem Lukács a Goldmann, Köhler e Schlaffer, até chegar a uma estilística de base histórico-social.

Como exemplo representativo da aplicação dessa última abordagem — e, ao mesmo tempo, como resposta à pergunta formulada por Jannidis — pode-se considerar a História do romance europeu, de Žmegač. Mesmo que isso não seja explicitamente destacado pelo autor, *O romance europeu. História de sua poética* pode ser lido como uma continuação do projeto de histórias cultural-sociológicas dos gêneros ou das formas, iniciado com a *História da evolução do drama moderno*, de Lukács. Nos projetos, tudo começa pelo fato incontornável da transformação histórica - primeiro como o declínio de uma forma literária, contextualizado historicamente dentro da hierarquia dos gêneros, mas também como o fascinante surgimento de uma forma que, a princípio, parecia completamente impossível:

O presente livro propõe-se a reconstituir a história de um gênero literário que, para inúmeros leitores em todo o mundo, é a própria personificação da literatura. Se isso sempre tivesse sido assim, a exposição teria perdido um de seus motivos centrais. O que torna o romance particular é, entre outras coisas, o fato de que sua trajetória, em quase nenhuma de suas fases, foi marcada por uma aceitação óbvia ou incontestada. Isso o torna um dos objetos mais fascinantes para a reflexão histórica (ŽMEGAČ, 1993, p. 23).

103

Para mostrar como algo que não era reconhecido como forma ou era uma forma indefinida tornou-se a própria personificação da literatura, Žmegač escreve não apenas uma história do romance, mas também uma história de sua teoria. Como não ocorrem deslocamentos radicais dentro do campo das formas simbólicas sem uma base programática, a trajetória da grande forma narrativa em prosa é apresentada principalmente a partir de escritos poetológicos, críticos e interpretações - todos eles “testemunhos da reflexão sobre as possibilidades do romance” (*Id.*, p. XI).

O estudo dos testemunhos da reflexão sobre as possibilidades do romance conduz, por sua vez, aos próprios constituintes da literatura e da disciplina que a estuda. Esse aprofundamento da autorreflexão literária e da complexidade metodológica torna-se particularmente evidente ao se observar a coletânea de ensaios *Tradição e inovação. Estudos sobre a literatura de língua alemã desde a virada do século*, cujo título já sinaliza a tensão entre continuidade e ruptura. Organizada por Žmegač em 1993, ela reúne majoritariamente ensaios escritos desde meados da década de 1980. Todos eles se

dedicam a um fenômeno que se poderia descrever como uma tradição da inovação. Não por acaso, o foco do “livro da virada do século” recai sobre a modernidade vienense, ou seja, sobre o surgimento de uma arte do estilo com a qual a artificialidade estética mencionada anteriormente, por um lado, afirmava de modo enfático seu direito próprio, e, por outro - como farão em seguida as vanguardas - realizava, graças à sua autonomia, os primeiros ensaios convincentes de transgressão para além do campo da arte (ŽMEGAČ, 1993, p. 7). Para melhor compreender essas estratégias crescentemente paralelas de delimitação e abertura, Žmegač recorre não apenas ao período em torno de 1800, mas também investiga os efeitos persistentes de motivos centrais de pensamento do século XIX na contemporaneidade. Para isso, articula investigações sobre poética dos gêneros com questões explicitamente europeias e com perspectivas da história cultural, da mentalidade e dos meios de comunicação, abordando temas como *Arte e ideologia na poética dos gêneros na virada do século*, *Tabus linguísticos e normas literárias*, ou ainda *Sobre as relações entre teoria do drama e teoria do cinema no início do cinema* (Id., p. 8).

Tal rede é sistematizada ainda nos anos 1990 como um “sistema de comunicação literária”, que se caracteriza pela tensão entre tradição e inovação e que - sobretudo com o debate sobre a pós-modernidade - se estende até a contemporaneidade²⁰. Não por acaso, é justamente a questão da distinção entre modernidade e pós-modernidade que desperta o interesse da Escola de Zagreb, especializada em pesquisas sobre vanguarda e modernidade. Tal questão é extrapolada numa obra de referência ligada à escola, o *Manual da literatura moderna em conceitos fundamentais* (1991). Na entrada redigida por Žmegač sobre os conceitos de “modernidade”, “modernismo” e “pós-modernidade”, contesta-se a leitura segundo a qual a pós-modernidade seria uma continuação radicalizada e/ou transgressora da modernidade, e argumenta-se isso da seguinte maneira: se a pós-modernidade for interpretada como uma continuação da modernidade, absolutiza-se um fenômeno secundário da modernidade - o pluralismo - e oculta-se o fenômeno primário - sua dinâmica progressiva por meio da inovação constante -, embora esse pluralismo seja, na verdade, uma consequência da tendência à inovação característica da modernidade. A salvação do fenômeno secundário pela eliminação do

²⁰ “O princípio da inovação e, com ele, a competição estética não deixaram de atuar. Para o amante da arte, a ligação com a virada do século passado é evidente; para o historiador, além disso, a raiz da nossa época está fincada no final do século XVIII. Mesmo a chamada pós-modernidade do nosso tempo - se não nos deixarmos distrair por fenômenos superficiais - é uma continuação da modernidade por outros meios. O princípio fundamental da surpresa estética, ainda que com retomadas de elementos há muito passados, continua sendo determinante” (Žmegač, 1993, p. 21).

primário leva a uma “revalorização radical do fenômeno da repetição, ao retorno dos estilos” e, com isso, ao epigonismo²¹.

A questão sobre se hoje lidamos predominantemente com o princípio do epigonismo ou se ainda operamos sob o princípio da inovação move a autocompreensão da sociedade contemporânea. O mesmo se aplica à estetização e, portanto, à conformação da sociedade. Trata-se de uma questão relevante que ocupa uma ciência especializada na relação entre arte ou cultura e sociedade. Uma contribuição significativa para sua resposta é o conceito de “mimesis invertida”, cunhado por Žmegač, entendido como “uma formulação paradoxal que contribui para uma teoria das tradições mentais e como um diagnóstico das formas de vida” nas quais a concepção da arte ocupa um lugar primário. O conceito dirige-se diretamente à relação entre arte e realidade, remonta à literatura e à arte do *fin de siècle*, e compreende - em diálogo com o esteticismo - a ideia de que não é a arte que imita a realidade, mas a realidade que imita a arte. Fixado como “prioridade estética”, Žmegač adota de forma consequente a posição da arte - uma posição que, na virada do século XX para o XXI, ganha plausibilidade.

A figura de pensamento da virada do século, “a realidade imita a arte”, não apenas se manteve, mas revela apenas agora, diante da crescente evidência da construção da realidade, todo o seu potencial (ŽMEGAČ, 1993, p. 45). É de se chamar a atenção, nesse contexto, para as obras que sintetizaram as reflexões sobre arte e sociedade: *A força da arte* (2013), de Christoph Menke, ou *A invenção da criatividade. Sobre o processo de estetização social* (2012), de Andreas Reckwitz, que comprovam de maneira convincente a força de atuação social da arte e, com isso, da mimesis invertida (ŽMEGAČ, 1990, p. 284; 1993, p. 28). O esteticismo europeu, que segundo Žmegač era ainda “quase” uma ideia orientadora nos anos 1990, revela-se hoje plenamente como tal, apenas com a ressalva de que a “história da *artificiosidade*”, exigida pelo principal representante da Escola de Zagreb, ainda não foi escrita. Mas essa tarefa deveria ser levada adiante e ninguém melhor para isso, como poderia ser de outra forma, que a área de pesquisa aqui apresentada.

²¹ Um exemplo conhecido da tese da continuidade ou radicalização é o *Invenção da criatividade*, de Andreas Reckwitz. Reckwitz segue o caminho inverso: ao afirmar que o fenômeno primário da modernidade, a inovação permanente, continua válido também para a pós-modernidade, ele descarta o fenômeno primário da pós-modernidade, ou seja, o pluralismo, e reinterpreta o fenômeno da inovação como criatividade (RECKWITZ, 2012, p. 291).

Referências

BAASNER, Rainer, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 1996.

BARNER, Wilfried / KÖNIG, Christoph (org.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt a.M., Fischer, 1996.

BODEN, Petra / ROSENBERG, Rainer (org.), *Deutsche Literaturwissenschaft 1945–1965. Fallstudien zu Institutionen, Debatten, Personen*, Tübingen, Niemeyer, 1997.

BORCHMEYER, Dieter / ŽMEGAČ, Viktor, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen, Niemeyer, 1991.

BÜSCHENFELD, Jürgen (org.), *Wissenschaftsgeschichte heute. Festschrift für Peter Lundgreen*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2001.

DUKIĆ, Davor, *Kultur – Ein vernachlässigter Begriff am Anfang der modernen kroatischen Literaturwissenschaft*, In: KULCSÁR SZABÓ, Ernő / ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (org.), *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften*, Wien, Braumüller, 2008, p. 47–57.

FLAKER, Aleksander / ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, ČSSR, Polen und Jugoslawien*, Kronberg, Scriptor, 1974.

FOHRMANN, Jürgen, *Das Versprechen der Sozialgeschichte (der Literatur)*, In: HUBER, Martin / LAUER, Gerhard (org.), *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte einer Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 105–112.

GÄRTNER, Marcus, *Kontinuität und Wandel in der neueren deutschen Literaturwissenschaft nach 1945*, Bielefeld, Aisthesis, 1997.

HUBER, Martin / LAUER, Gerhard (org.), *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorien*, Tübingen, Niemeyer, 2000.

JANNIDIS, Fotis, *Literarisches Wissen und Cultural Studies*, In: HUBER, Martin / LAUER, Gerhard (org.), *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte einer Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 335–357.

KLAUSNITZER, Ralf, *Wissenschaftliche Schule*, In: DANNEBERG, Lutz / KLAUSNITZER, Ralf (org.), *Stil, Schule, Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion (I)*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2005, p. 31–64.

KLAUSNITZER, Ralf, *Koexistenz und Konkurrenz. Theoretische Umgangsformen mit Literatur im Widerstreit*, In: KLAUSNITZER, Ralf / SPOERHASE, Carlos (org.), *Kontroversen in der Literaturtheorie. Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 15–48.

KRÜGER, Lorenz, *Einheit der Welt – Vielheit der Wissenschaft*, In: KOCKA, Jürgen (org.), *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, s.d., p. 106–128.

- KUHN, Thomas, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolution*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.
- LÄMMERT, Eberhard, *Das überdachte Labyrinth. Ortsbestimmung der Literaturwissenschaft 1960–1990*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- LEPSIUS, Rainer M., *Bemerkungen zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Soziologie*, In: CONZE, Werner (org.), *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*, Stuttgart, Klett, 1972, p. 55–67.
- LICHTBLAU, Klaus, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996.
- LUKÁCS, Georg, *Zur Theorie der Literaturgeschichte (1910)*, In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.), *Georg Lukács, Text + Kritik* 39/40, 1973, p. 24–51.
- MAGERSKI, Christine, *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*, Tübingen, Niemeyer, 2004.
- MITTELSTRASS, Jürgen, *Wissenschaftsreform als Universitätsreform*, In: VIETTA, Silvio / KEMPER, Dirk (org.), *Germanistik der 70er Jahre. Zwischen Innovation und Ideologie*, München, Fink, 2000, p. 129–145.
- MITTELSTRASS, Jürgen, *Die Stunde der Interdisziplinarität*, In: KOCKA, Jürgen (org.), *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, s.d., p. 152–158.
- MITTELSTRASS, Jürgen, *Einheit und Transdisziplinarität: Eine Einleitung*, In: MITTELSTRASS, Jürgen (org.), *Einheit der Wissenschaften. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bonn 25.–27. Juni 1990*, Berlin / New York, s.d., p. 12–21.
- MÜLLER, Dorit, *Literaturwissenschaft nach 1968*, In: ANZ, Thomas (org.), *Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 3*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2007, p. 147–190.
- MÜLLER, Hans Harald, *Die Lebendigen und die Untoten. Lassen sich Auseinandersetzungen zwischen Wissenschaftskonzeptionen als ›Kontroversen‹ rekonstruieren? Am Beispiel von Positivismus und Geistesgeschichte*, In: KLAUSNITZER, Ralf / SPOERHASE, Carlos (org.), *Kontroversen in der Literaturtheorie. Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern, Lang, 2007, p. 171–182.
- NELL, Werner / KIEFER, Bernd, *Zur Einführung. Tradition und Aktualität der Komparatistik im Zeitalter der Medien*, In: NELL, Werner / KIEFER, Bernd (org.), *Das Gedächtnis der Schrift*, Wiesbaden, DUV, s.d., p. 1–6.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, *Viktor Žmegač und die Zagreber Schule: Von Immanentismus bis zur Kulturologie*, In: KULCSÁR-SZABÓ, Ernő / ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (org.), *Kultur in Reflektion*, Wien, Braumüller, 2008, p. 75–91.
- ORT, Claus-Michael, *Sozialwissenschaften*, In: ANZ, Thomas (org.), *Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 2*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2007, p. 470–478.
- PINKERNEIL, Beate / PINKERNEIL, Dietrich / ŽMEGAČ, Viktor, *Literatur und Gesellschaft. Zur Sozialgeschichte der Literatur seit der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M., Fischer Athenäum, 1973.

RECKWITZ, Andreas, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2012.

SCHARFSCHWERDT, Jürgen, *Grundprobleme der Literatursoziologie. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Überblick*, Stuttgart, Kohlhammer, 1977.

ŠKREB, Zdenko / ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1973.

ŠKREB, Zdenko, *Die Wissenschaftlichkeit der Literaturforschung*, In: ŠKREB, Zdenko / ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1973, p. 9–50.

ŠKREB, Zdenko / SEKULIĆ, Ljerka / ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Kleine Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1981.

STICHWEH, Rudolf, *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984.

VIETTA, Silvio / KEMPER, Dirk (org.), *Germanistik der 70er Jahre. Zwischen Innovation und Ideologie*, München, Fink, 2000.

WEDEL, Erwin, *Beiträge der »Zagreber Schule« zur Literaturwissenschaft*, In: *Sprachen und Literaturen Jugoslawiens*, 1985, p. 191–198.

VOBKAMP, Wilhelm, *Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft. Thesen zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg*, In: PRINZ, Wolfgang / WEINGART, Peter (org.), *Die sog. Geisteswissenschaften. Innenansichten*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990, p. 240–247.

VOBKAMP, Wilhelm, *Einheit in der Differenz. Zur Situation der Literaturwissenschaft in wissenschaftshistorischer Perspektive*, In: JÄGER, Ludwig (org.), *Germanistik. Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*, Weinheim, Beltz Athenäum, 1995, p. 29–45.

ŽMEGAČ, Viktor, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch*, Bad Homburg / Berlin / Zürich, Gehlen, 1969.

ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Marxistische Literaturkritik*, Bad Homburg, Athenäum, 1970.

ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1971.

ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1971.

ŽMEGAČ, Viktor, *Probleme der Literatursoziologie*, In: ŠKREB, Zdenko / ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, Frankfurt a.M., Fischer Athenäum, 1973, p. 253–282.

ŽMEGAČ, Viktor (org.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 3 Bde., Königstein / Frankfurt a.M., Athenäum, 1978–1984.

ŽMEGAČ, Viktor, *Kategorien und Orientierungen der Literatursoziologie*, In: FALK, Walter / ŽMEGAČ, Viktor / BRUDE-FIRNAU, Gisela (org.), *Literaturwissenschaftliche Betrachtungsweisen II*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1989, p. 95–149.

ŽMEGAČ, Viktor, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, Niemeyer, 1990.

ŽMEGAČ, Viktor, *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Wien, Böhlau, 1993.

ŽMEGAČ, Viktor, *Od Bacha do Bauhauza. Povijest njemačke kulture*, Zagreb, Matica hrvatska, 2006.

Zwischen Zensur und Gendergerechtigkeit: Das Genderverbot in Bayern

Maren Dehler¹

Resumo: O artigo analisa a proibição da linguagem sensível ao gênero introduzida na Baviera em 1º de abril de 2024 como um possível caso de censura. A questão central é saber se — e em que medida — essa regulamentação representa uma interferência na liberdade de expressão linguística e no direito fundamental à liberdade de opinião. A análise baseia-se tanto em considerações jurídicas quanto em perspectivas teóricas da sociologia e dos estudos de gênero. Na parte teórica, o artigo apoia-se no conceito de poder discursivo de Michel Foucault e na teoria da linguagem performativa de Judith Butler. Ambos os enfoques mostram que a linguagem não é neutra, mas contribui ativamente para a constituição da realidade social. A proibição da linguagem de gênero é interpretada, nesse contexto, como uma tentativa de estabilizar relações de poder existentes por meio da linguagem e de excluir formas alternativas de visibilidade de gênero. Na análise da prática social, a proibição é examinada no contexto de escolas, universidades e repartições públicas. Observa-se um quadro heterogêneo: enquanto escolas e repartições implementam a medida de forma estrita, as universidades mostram-se mais ambivalentes. Estudantes ainda podem empregar linguagem sensível ao gênero em trabalhos acadêmicos, enquanto a administração universitária enfrenta restrições claras. Essa aplicação seletiva evidencia a dimensão política da proibição e aponta para tensões entre regulamentação estatal e liberdade individual. A discussão revela que a proibição da linguagem de gênero conduz menos à uniformidade linguística do que à polarização social. Ela provoca debates jurídicos e éticos sobre os limites da intervenção estatal na linguagem, bem como sobre o significado da inclusão e da visibilidade de grupos marginalizados. O artigo conclui que a proibição apresenta, sob diversos aspectos, características de censura e interfere profundamente em processos fundamentais de negociação social. A linguagem torna-se, assim, palco de relações de poder político e de lutas culturais por reconhecimento.

Palavras-chave: Censura; Proibição de linguagem sensível ao gênero; Políticas linguísticas.

Zusammenfassung: Der Artikel untersucht das am 1. April 2024 in Bayern eingeführte Verbot geschlechtersensibler Sprache als möglichen Fall von Zensur. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob und inwiefern die Regelung einen Eingriff in die sprachliche Ausdrucksfreiheit und das Grundrecht auf Meinungsfreiheit darstellt. Grundlage der Analyse sind sowohl rechtliche Überlegungen als auch theoretische Perspektiven aus der Soziologie und Genderforschung. Im theoretischen Teil stützt sich der Artikel auf Michel Foucaults Konzept der Diskursmacht und Judith Butlers Theorie der performativen Sprache. Beide Ansätze zeigen, dass Sprache nicht neutral ist, sondern gesellschaftliche Wirklichkeit mitgestaltet. Das Genderverbot wird in diesem Zusammenhang als Versuch interpretiert, bestehende Machtverhältnisse sprachlich zu stabilisieren und alternative Formen geschlechtlicher Sichtbarkeit auszuschließen. In der Analyse der gesellschaftlichen Praxis wird das Verbot im Kontext von Schulen, Hochschulen und Behörden betrachtet. Dabei zeigt sich ein uneinheitliches Bild: Während Schulen und Behörden eine strikte Umsetzung verfolgen, zeigen sich Hochschulen ambivalenter. Studierende dürfen dort weiterhin gendergerechte Sprache in wissenschaftlichen Arbeiten verwenden, während die Verwaltung klare

¹ M.A., Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Hochschule für den öffentlichen Dienst in Bayern.

Einschränkungen erfährt. Diese selektive Anwendung unterstreicht die politische Dimension des Verbots und verweist auf Spannungen zwischen staatlicher Regelung und individueller Freiheit. In der Diskussion wird deutlich, dass das Genderverbot weniger zu sprachlicher Einheitlichkeit führt als vielmehr zur gesellschaftlichen Polarisierung. Es provoziert rechtliche und ethische Debatten über die Grenzen staatlicher Einflussnahme auf Sprache sowie über die Bedeutung von Inklusion und Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen. Der Artikel kommt zu dem Schluss, dass das Verbot in mehrfacher Hinsicht Merkmale von Zensur aufweist und tief in grundlegende gesellschaftliche Aushandlungsprozesse eingreift. Sprache wird so zum Schauplatz politischer Machtverhältnisse und kultureller Kämpfe um Anerkennung.

Schlüsselwörter: Zensur; Genderverbot; Sprachpolitik

Einführung

Das am 1. April 2024 in Bayern eingeführte Verbot der geschlechtersensiblen Sprache hat landesweit eine hitzige Debatte entfacht, die tief in die Gesellschaft hineinwirkt. Die Verordnung, welche in staatlichen Einrichtungen, einschließlich Schulen und Hochschulen, die Verwendung von Gendersternchen, Gender-Gap, Doppelpunkten und ähnlichen Zeichen untersagt, wirft grundlegende Fragen zum Spannungsverhältnis zwischen Sprachpolitik, Gleichberechtigung und staatlicher Regulierung auf. Die bayerische Staatsregierung, angeführt von der CSU, begründet diese Maßnahme mit dem Ziel, die deutsche Sprache vor ideologischen Veränderungen zu schützen und eine klare, verständliche Kommunikation zu gewährleisten. Während einige die Maßnahme als notwendig erachten, um eine übermäßige Sprachreglementierung und die damit verbundene soziale Spaltung zu verhindern, sehen andere darin einen Angriff auf die Bemühungen um Geschlechtergerechtigkeit und Inklusion. Besonders im Bildungswesen, aber auch in anderen öffentlichen Sphären, führt das Verbot zu Spannungen und Unsicherheiten, da es Lehrkräfte und staatliche Angestellte vor die Herausforderung stellt, den neuen Vorgaben zu entsprechen, ohne gleichzeitig ihre eigenen Überzeugungen zu verraten oder Schüler*innen zu benachteiligen.

111

Begriffliche und gesetzliche Grundlagen

Das Genderverbot in Bayern stellt eine spezifische Form der Regulierung von Sprache dar, die darauf abzielt, die Verwendung geschlechtersensibler Sprachformen in öffentlichen Institutionen des Freistaats zu unterbinden. Dieses Verbot betrifft insbesondere den Einsatz von sogenannten Wortbinnenzeichen, welche verwendet werden, um eine geschlechtergerechte Ansprache zu gewährleisten. Die bayerische Staatsregierung hat im März 2024 eine entsprechende Änderung der Allgemeinen Geschäftsordnung (AGO) für die Behörden des Freistaats Bayern beschlossen, die nunmehr explizit die Verwendung dieser Schreibweisen untersagt (BAYERISCHES STAATSMINISTERIUM DES INNEREN, FÜR SPORT UND INTEGRATION, 2024). Die Staatsregierung begründet das Genderverbot mit

dem Ziel, die Verständlichkeit und Klarheit der Sprache zu wahren. Staatskanzleichef Florian Herrmann (CSU) betonte, dass Sprache klar und verständlich sein müsse und dass eine ideologisch geprägte Sprache, wie sie durch das Gendern zum Ausdruck komme, eine exkludierende Wirkung habe (STERN, 2024). Dies steht im Kontext einer breiteren Diskussion über die Rolle von Sprache in der Gesellschaft und den Spannungsfeldern zwischen sprachlicher Inklusion und Verständlichkeit.

Rechtlich basiert das Verbot auf der amtlichen Regelung der deutschen Rechtschreibung, welche an bayerischen Schulen, Hochschulen und in Behörden verbindlich ist. Der Rat für deutsche Rechtschreibung, auf dessen Empfehlung sich das Verbot beruft, hat zuletzt im Dezember 2023 von der Verwendung von Sonderzeichen im Wortinneren abgeraten, da diese die Verständlichkeit von Texten beeinträchtigen könnten (WENZEL, 2024). Vor dem Hintergrund dieser Empfehlungen wurde die Entscheidung der bayerischen Regierung getroffen, das Genderverbot festzuschreiben. Dabei betonte der Staatskanzleichef, dass die Regelung unabhängig von zukünftigen Entscheidungen des Rats gelten solle. Die praktische Umsetzung erfolgt durch Verwaltungsanweisungen und Richtlinien, welche von staatlichen Behörden erlassen wurden. Diese Anweisungen haben keine Gesetzeskraft im Sinne eines vom Parlament verabschiedeten Gesetzes, sondern sind Verwaltungsvorschriften der Exekutive, die für die staatlichen Einrichtungen verbindlich sind. Diese Vorschriften stützen sich auf das allgemeine Verwaltungsrecht und zielen darauf ab, eine einheitliche Sprache in der Verwaltung zu gewährleisten.

Das Genderverbot wirft jedoch mehrere rechtliche Fragestellungen auf. Zentral ist die Frage, ob das Verbot gegen das Grundrecht der Meinungsfreiheit nach Artikel 5 des Grundgesetzes verstößt. Zwar gibt es kein explizites Recht auf die Verwendung bestimmter sprachlicher Formen, jedoch könnte das Verbot als unverhältnismäßige Einschränkung der individuellen Ausdrucksfreiheit interpretiert werden. Die Bayerische Staatskanzlei unter der Leitung von Florian Herrmann rechtfertigt das Verbot jedoch mit dem Argument, Diskursräume in einer liberalen Gesellschaft offenzuhalten. Herrmann betonte, dass ideologisch geprägte Sprache, wie etwa das Gendern, eine ausschließende Wirkung haben könne und es daher notwendig sei, die Meinungsfreiheit durch den Verzicht auf solche sprachlichen Formen zu schützen (DEUTSCHLANDRADIO, 2024). Diese Argumentation wirft jedoch die Frage auf, ob eine solche Maßnahme nicht im Widerspruch zu Antidiskriminierungsgesetzen steht, die eine Gleichbehandlung der Geschlechter fordern.

Im weiteren Zusammenhang ist der Begriff der Zensur von Bedeutung, der die systematische Kontrolle und gegebenenfalls Unterdrückung öffentlicher Äußerungen und Publikationen durch autoritäre Instanzen, zumeist staatliche Institutionen, bezeichnet. Diese

Kontrolle kann in verschiedenen Kontexten und aus unterschiedlichen Motiven heraus erfolgen, darunter politische, moralische, soziale oder religiöse Gründe. Ziel der Zensur ist es, die Verbreitung von Inhalten zu regulieren, die als potenziell gefährlich, anstößig oder subversiv betrachtet werden (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2024). Im modernen Diskurs wird Zensur häufig als eine durch den Staat oder andere autoritäre Institutionen ausgeübte Überprüfung und Kontrolle von Publikationen und öffentlichen Äußerungen definiert. Diese Überprüfung erfolgt mit dem Ziel, die Übereinstimmung der Inhalte mit den geltenden rechtlichen, politischen, moralischen, sozialen oder religiösen Normen sicherzustellen. Im Ergebnis führt die Zensur entweder zur Genehmigung oder zur Unterdrückung der entsprechenden Inhalte. Zensur kann somit in präventiver oder repressiver Form ausgeübt werden (PRISCHING, 2020, 9). Der Umgang mit Zensur ist in demokratischen Rechtsordnungen von zentraler Bedeutung. In Deutschland steht das Zensurverbot unter dem besonderen Schutz des Grundgesetzes. Artikel 5 der Verfassung garantiert die Freiheit von Zensur und hebt dieses Grundrecht auf eine zentrale Stellung innerhalb der staatlichen Ordnung. Diese Regelung unterscheidet sich deutlich von der Weimarer Verfassung, in der die Meinungs- und Pressefreiheit noch nachrangig behandelt wurden. Die im Grundgesetz verankerte Zensurfreiheit gehört zu den fundamentalen Rechten, die jedem Bürger und jeder Bürgerin gegenüber der staatlichen Gewalt zustehen (LORENZ, 2009, 9).

Aktuelle Perspektiven

Die Debatte um Gender und Sprache ist untrennbar mit Zensurfragen verbunden, da bestimmte sprachliche Praktiken in ihrer Ausführung oder Verbreitung eingeschränkt werden, um gesellschaftliche Normen zu schützen. Ein Beispiel hierfür ist das generische Maskulinum, welches als Standardform für alle Geschlechter gilt, jedoch nachweislich nicht neutral wahrgenommen wird. Empirische Studien zeigen, dass maskuline Formen überwiegend männliche Assoziationen hervorrufen und dadurch die unsichtbare Diskriminierung von Frauen verstärkt (KOTTHOFF/NÜBLING, 2018, 91 ff.). Zudem kann die Unterdrückung der Diskussion um geschlechtergerechte Sprache in linguistischen und öffentlichen Debatten als eine Form von Zensur betrachtet werden, da sie die gesellschaftliche Sichtbarkeit von Frauen und nicht-binären Personen einschränkt (DIEWALD, 2018, 284 ff.). Ein weiterer zentraler Punkt ist die Frage, ob das generische Maskulinum jemals als geschlechtsneutral betrachtet wurde. Historisch gesehen war es für lange Zeit üblich, dass in öffentlichen Räumen fast ausschließlich Männer angesprochen wurden. Erst mit dem zunehmenden Eintritt von Frauen in gesellschaftliche und berufliche Rollen wurde die Notwendigkeit erkannt, Frauen explizit zu benennen (ebd., 3 ff.). Die

Staatliche Regulierung von geschlechtergerechter Sprache wird somit als Form von Zensur betrachtet, die den Fortschritt in Richtung Gleichberechtigung verhindert.

Die Relevanz dieser Diskussion liegt nicht nur in der sprachlichen Präzision, sondern auch in der gesellschaftlichen Sichtbarkeit der Geschlechter. Befürworter*innen der gendergerechten Sprache argumentieren, dass durch die explizite Nennung von Frauen und Männern oder durch neutrale Formulierungen, wie „Lehrkraft“ oder „Kollegium“, alle Geschlechter sichtbar gemacht und sprachliche Diskriminierung reduziert werden können. Kritiker*innen hingegen befürchten, dass der damit verbundene Eingriff in die Sprache zu einer Verkomplizierung und einer politisch motivierten Überkorrektheit führt (PAYR, 2022, 4 ff.).

Empirische Untersuchungen belegen, dass die explizite Nennung von Frauen, beispielsweise durch gendergerechte Formulierungen wie „Schülerinnen und Schüler“ oder die Verwendung von Gendersternchen, den Anteil der kognitiv mitgedachten Frauen signifikant erhöht. Neutralisierungen wie „die Studierenden“ erzielen zwar ebenfalls bessere Ergebnisse als das generische Maskulinum, bleiben jedoch hinter expliziten Nennungen zurück. Das generische Maskulinum hingegen erzielt die schlechtesten Ergebnisse, was darauf hinweist, dass es in der Praxis kaum als geschlechtsneutral wahrgenommen wird (NÜBLING, 2020, 16 ff.).

Kalmbach, Kleinau und Völker argumentieren etwa in ihrem Sammelband, dass Sprache ein zentrales Instrument im Kampf um soziale Gerechtigkeit und gegen die Marginalisierung von Frauen und queeren Personen darstellt. Die Zensur gendergerechter Sprache beeinträchtigt dabei nicht nur den sprachlichen Wandel, sondern auch den gesellschaftlichen Diskurs über Geschlechterrollen und soziale Gleichheit. Diese Einschränkungen in der Sprache werden als Form politischer Zensur angesehen, die bestehende Machtstrukturen unterstützt und die Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen unterdrückt (KALMBACH/ KLEINAU/VÖLKER, 2020, 1 ff.).

Sprache hat sich zudem historisch kontinuierlich weiterentwickelt und der Widerstand gegen geschlechtergerechte Sprache verkennt die Dynamik dieses Wandels. Als lebendiger Prozess wird Sprache durch die Praxis der Sprechenden geformt und die Forderungen nach einer gendergerechten Ausdrucksweise spiegeln tiefgreifende gesellschaftliche Transformationsprozesse wider. Der Versuch, diese Veränderungen durch die Verteidigung des generischen Maskulinums zu blockieren, kann somit als Zensur eines notwendigen Wandels interpretiert werden (MÜLLER-SPITZER, 2021, 7 ff.).

Soziologische Theorien

Aus soziologischer Perspektive kann zunächst die Debatte um Gender und Zensur mit dem Machtbegriff von Michel Foucault betrachtet werden. Sein Konzept der Diskursmacht verdeutlicht, dass Sprache nicht nur ein neutraler Ausdruck von Gedanken ist, sondern ein Mittel, durch welches Macht ausgeübt und gesellschaftliche Strukturen stabilisiert oder transformiert werden. Nach Foucault sind Diskurse nicht bloße Äußerungen individueller Meinungen, sondern unterliegen spezifischen Regulierungsmechanismen, die festlegen, welche Aussagen als zulässig gelten und welche ausgeschlossen werden. Diese Mechanismen tragen wesentlich zur Reproduktion sozialer Normen und hierarchischer Strukturen bei. Michel Foucault geht außerdem davon aus, dass Macht nicht nur repressiv, sondern auch produktiv ist. Das bedeutet, dass Macht nicht nur unterdrückt, sondern auch Subjekte und gesellschaftliche Realitäten schafft. Dies zeigt sich besonders in der sprachlichen Regulation. Die Normen, die Sprache festlegt, formen das Denken und Handeln der Menschen (vgl. EL MAKHLOUFI, 2004, 1 f.). Diese produktive Funktion von Macht wird durch die Kontrolle über den Diskurs erreicht, indem bestimmte Ausdrucksformen bevorzugt oder verboten werden.

Ein Beispiel für die Anwendung von Foucaults Machtbegriff ist das Genderverbot in Bayern, welches den Gebrauch gendergerechter Sprache einschränkt. Dieses Verbot ist nicht nur eine sprachliche Regulierung, sondern ein Versuch, Macht auszuüben, indem es den Diskurs über Geschlechterrollen einschränkt. Durch die Festlegung von Normen, welche Geschlechteridentitäten sprachlich sichtbar gemacht werden dürfen, wird die Wahrnehmung von Geschlechterrollen beeinflusst. Foucault betont, dass solche Diskursregulierungen Teil größerer Machtstrukturen sind, die darauf abzielen, soziale Ordnungen zu stabilisieren und bestehende Hierarchien zu erhalten. In diesem Sinne kann das Genderverbot in Bayern als Versuch interpretiert werden, traditionelle Geschlechterrollen zu bewahren und den gesellschaftlichen Wandel hin zu einer inklusiveren Sprache zu unterdrücken. Durch das Verbot wird nicht nur eine bestimmte Sprachpraxis reguliert, sondern auch das Denken der Menschen beeinflusst, indem die Sichtbarkeit nicht-binärer und weiblicher Identitäten in der Sprache eingeschränkt wird. Dies zeigt die produktive Funktion von Macht, welche durch Diskursregulierungen ausgeübt wird und gesellschaftliche Normen festigt (vgl. THOMAS, 2009, 58 ff.; KLINGOVSKYI/PFRUENDER, 2021, 59 ff.).

Ein weiterer theoretischer Ansatz, der auf diese Debatte angewendet werden kann, ist Judith Butlers Konzept der performativen Sprache. Butler argumentiert, dass Sprache Geschlecht nicht nur beschreibt, sondern aktiv erzeugt. Basierend auf der Unterscheidung von „sex“ (biologischem Geschlecht) und „gender“ (sozialem Geschlecht), betont das

Konzept der Geschlechteridentität, dass Geschlecht nicht einfach biologisch gegeben ist, sondern durch gesellschaftliche und sprachliche Praktiken konstruiert wird. Während „sex“ traditionell als eine naturgegebene Tatsache angesehen wurde, stellte die feministische Theorie der 1970er Jahre zunehmend in Frage, ob biologische Unterschiede tatsächlich die Grundlage für soziale Geschlechterrollen bilden sollten. Butler argumentiert, dass sowohl „sex“ als auch „gender“ durch Performativität erzeugt werden, das heißt, Geschlecht wird durch wiederholte soziale und sprachliche Handlungen hervorgebracht, nicht bloß beschrieben. Sie hebt zudem hervor, dass die binäre Trennung von „sex“ und „gender“ problematisch ist, da sie weiterhin auf der traditionellen, heteronormativen Annahme beruht, dass es nur zwei Geschlechter gibt. Diese binäre Opposition halte die gesellschaftliche Ordnung aufrecht, indem sie abweichende Geschlechtsidentitäten marginalisiert oder unsichtbar macht. Ihre Kritik richtet sich somit nicht nur gegen die biologische Determinierung von Geschlecht, sondern auch gegen die gesellschaftliche Normierung von „gender“, die andere Formen der Identität ausschließt. Diese performative Sichtweise wird in der Debatte um geschlechtergerechte Sprache besonders deutlich. Sprachliche Ausdrucksweisen können nicht nur Geschlecht repräsentieren, sondern auch aktiv erzeugen und damit soziale Realitäten formen. Das Genderverbot in Bayern kann in diesem Kontext als ein Eingriff in die Praxis der Gender-Performativität verstanden werden, indem es alternative sprachliche Formen unterdrückt und somit die Möglichkeit einschränkt, Geschlecht auf vielfältige Weise zu performen. Diese Maßnahme kann als repressive Form der Zensur betrachtet werden, die nicht nur die Sprache, sondern auch die Freiheit der Selbstbestimmung von Individuen einschränkt. Letztlich zielt Butlers Ansatz darauf ab, den Dualismus von Natur und Kultur zu hinterfragen. Sie zeigt, dass die Vorstellung eines natürlichen Geschlechts nur eine weitere soziale Konstruktion ist, welche durch sprachliche und performative Handlungen aufrechterhalten wird. Dies bedeutet, dass selbst das scheinbar Natürliche – wie der Körper oder das biologische Geschlecht – in Wirklichkeit durch soziale Normen geformt wird (vgl. PRITSCH, 2008, 301 ff.; VOLBERS, 2014, 37 ff.).

Gesellschaftliche Praxis des Genderverbots in Bayern

Das Genderverbot hat insbesondere für den schulischen Bereich weitreichende Auswirkungen. Mit der Änderung der AGO des Freistaats Bayern ist es Lehrer*innen seit dem 1. April 2024 untersagt, Genderzeichen zu verwenden. Dies betrifft sowohl offizielle Schreiben wie Elternbriefe als auch Schulmaterialien, die im Unterricht verwendet werden (JERABEK, 2024). In der Praxis bedeutet dies, dass Lehrer*innen im schriftlichen Bereich die traditionellen binären Geschlechtsformen, wie „Schülerinnen und Schüler“, verwenden

müssen. Sollte eine Lehrkraft dennoch Genderzeichen nutzen, drohen dienstrechtliche Konsequenzen. Dabei betont die bayerische Staatsregierung, dass sich disziplinarische Maßnahmen stets nach dem Einzelfall richten würden, wobei das Kultusministerium zunächst auf das Gespräch mit den betroffenen Lehrkräften setzen möchte (JERABEK, 2024; ANTIDISKRIMINIERUNGSSTELLE DES BUNDES, 2024). Für Schüler*innen gilt das Verbot ebenfalls, allerdings in einer abgeschwächten Form. Zwar werden Genderzeichen in ihren schriftlichen Arbeiten als „nicht korrekt“ angestrichen, sie werden jedoch nicht als formale Fehler gewertet (ebd.). Kritiker*innen des Verbots, darunter der Bayerische Lehrer- und Lehrerinnenverband (BLLV), argumentieren, dass ein solches Verbot die gesellschaftliche Entwicklung in Richtung Inklusion und Diversität behindert. Simone Fleischmann, Präsidentin des BLLV, betonte, dass viele Jugendliche eine geschlechtergerechte Sprache als Ausdruck von Offenheit und Aufgeschlossenheit sehen und dass diese Bedürfnisse im schulischen Kontext berücksichtigt werden sollten. Insgesamt steht das Genderverbot an bayerischen Schulen somit in einem Spannungsfeld zwischen der Forderung nach sprachlicher Klarheit und Verständlichkeit einerseits und dem gesellschaftlichen Anspruch auf Inklusion und Diversität andererseits (JERABEK, 2024).

An bayerischen Hochschulen ist die Situation etwas differenzierter. Universitäten haben sich zwar einerseits an das Genderverbot in offiziellen Dokumenten und der Verwaltung zu richten. Andererseits darf in wissenschaftlichen Arbeiten und Lehrveranstaltungen weiterhin geschlechtergerechte Sprache verwendet werden (WENZEL, 2024). Am Beispiel der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) lässt sich dies anhand der „Handreichung zu den Auswirkungen der Änderung der Allgemeinen Geschäftsordnung für die Behörden des Freistaates Bayern mit Wirkung zum 1. April 2024“ vom 8. Mai 2024 genauer erläutern. Diese beinhaltet eine spezifische Regelung zur Verwendung von Genderzeichen, welche differenzierte Auswirkungen auf verschiedene Gruppen innerhalb der Institution hat. Diese Regelung zielt darauf ab, einheitliche Standards für die Darstellung geschlechtergerechter Sprache in offiziellen Kontexten zu gewährleisten, während gleichzeitig den individuellen Bedürfnissen und Freiheiten Rechnung getragen wird (FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT, 2024). Die Änderung der AGO hat für die Studierenden der FAU folgende Auswirkungen: Es wird ihnen gestattet, in ihren Präsentationen, Klausuren, Hausarbeiten und Publikationen Genderzeichen nach eigenem Ermessen zu verwenden. Diese Form der geschlechtergerechten Sprache hat keine Auswirkungen auf die Bewertung ihrer akademischen Leistungen, einschließlich Abschlussarbeiten und Dissertationen. Diese Praxis reflektiert die Bemühungen der Universität, den Studierenden die Freiheit zu gewähren, ihre genderbezogene Sprachwahl selbst zu bestimmen, ohne dass dies zu

Benachteiligungen bei der Leistungsbewertung führt (ebd.). Die Regelungen für wissenschaftliche Mitarbeitende der FAU sind differenzierter gestaltet. Diese sind in ihrer individuellen wissenschaftlichen Tätigkeit, insbesondere bei der Erstellung von Publikationen, im schriftlichen Austausch und bei der Ausarbeitung von Präsentationsmaterialien, grundsätzlich nicht an das Verbot der Genderzeichen gebunden. Auch interne Kommunikationskanäle unter den Mitgliedern der FAU sind von diesen Beschränkungen ausgenommen. Im Gegensatz dazu müssen bei der externen Kommunikation im Namen der FAU, etwa bei der Korrespondenz mit dem Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, Genderzeichen vermieden werden. Diese Unterscheidung dient dem Ziel, die Einheitlichkeit und Kohärenz der offiziellen Kommunikation der Universität zu wahren und gleichzeitig den wissenschaftlichen Freiraum, besonders unter Berücksichtigung des Artikels 5 Absatz 3 des Grundgesetz, zu respektieren (ebd.). Für das Verwaltungspersonal der FAU, insbesondere für das wissenschaftsstützende Personal und die Beschäftigten der Zentralen Universitätsverwaltung, gelten strikte Richtlinien. Die AGO verpflichtet diese Personengruppen dazu, bei der externen Kommunikation, einschließlich amtlicher Veröffentlichungen, Verträge und Öffentlichkeitsarbeit, auf die Verwendung von Genderzeichen zu verzichten. Diese Vorschrift erstreckt sich auch auf Websites, Flyer und Plakate. Dokumente, die vor Inkrafttreten der Regelung erstellt und veröffentlicht wurden und Genderzeichen enthalten, dürfen bis zu ihrer Überarbeitung weiterhin verwendet werden. Im Bereich der Körperschaftsangelegenheiten, die ausschließlich Körperschaftsvermögen betreffen, ist die Einhaltung der AGO nicht zwingend erforderlich, sondern lediglich empfohlen. Interne E-Mail-Korrespondenzen und Abstimmungen sind von diesen Beschränkungen ausgenommen. Schließlich regelt die Handreichung auch die Konsequenzen bei Verstößen gegen das Verbot der Genderzeichen. Grundsätzlich sind alle Beschäftigten verpflichtet, die AGO zu beachten. Verstöße gegen die Regelungen können je nach Einzelfall arbeits- oder disziplinarrechtliche Konsequenzen nach sich ziehen, wobei stets der Grundsatz der Verhältnismäßigkeit zu wahren ist (ebd.). Somit zeigt die Praxis des Genderverbots an der FAU Erlangen-Nürnberg, wie Universitäten versuchen, die Balance zwischen administrativen Anforderungen und der individuellen sprachlichen Freiheit ihrer Mitglieder zu wahren, während gleichzeitig rechtliche Herausforderungen im Raum stehen, wie sie von Verfassungsrechtsexperten dargelegt werden.

Bayerische Behörden sind dahingegen sehr restriktiv an die beschlossene Änderung der AGO gebunden. Für diese gilt ein explizites Verbot für die Verwendung geschlechtergerechter Sprache durch Wortbinnenzeichen im amtlichen Schriftverkehr. Diese Regelung wurde vom bayerischen Ministerrat am 19. März 2024 beschlossen und als Präzisierung der AGO für die Behörden des Freistaates Bayern aufgenommen. Damit

unterscheidet sich Bayern von der Praxis vieler anderer Bundesländer und der Bundesverwaltung, bei denen bisher kein allgemeines Verbot geschlechtergerechter Sprache vorherrscht. Während im Bund das Regelwerk zur deutschen Rechtschreibung maßgeblich ist und geschlechtergerechte Schreibweisen wie „Bürger/-innen“ als zulässig gelten, geht Bayern mit einem dezidierten Verbot deutlich weiter. Diese Entscheidung bedeutet, dass in allen offiziellen Schriftstücken, sowohl innerhalb der Verwaltung als auch im Kontakt mit Bürger*innen, die Verwendung von Sonderzeichen zur Geschlechterkennzeichnung nicht mehr gestattet ist (JERABEK, 2024). Das Genderverbot zielt darauf ab, die Verwendung geschlechtergerechter Sprache zu regulieren und soll laut bayerischer Staatsregierung zur „Klarheit“ und „Einheitlichkeit“ in der Verwaltungssprache beitragen. Kritiker*innen sehen darin jedoch eine Rückwärtsbewegung in gesellschaftlichen Fragen der Gleichstellung. Während andere Bundesländer, wie Bremen und das Saarland, geschlechtergerechte Sprache sogar empfehlen, schränkt Bayern bewusst die Freiheit im Sprachgebrauch ein (ANTIDIKRIMINIERUNGSSTELLE, 2024). Für Behördenmitarbeitende bedeutet dies eine strikte Einhaltung der neuen Sprachregeln. In offiziellen Dokumenten und im Schriftverkehr dürfen keine Genderzeichen verwendet werden und Verstöße gegen diese Vorschriften können disziplinarische Konsequenzen nach sich ziehen. Im Gegensatz dazu gibt es auf Bundesebene keine derartige Regelung. Hier orientiert sich der Sprachgebrauch an den Empfehlungen des Rats für deutsche Rechtschreibung, der jedoch Sonderzeichen wie den Genderstern weder in das Regelwerk aufgenommen noch gänzlich ausgeschlossen hat. Der Rat betont, dass geschlechtergerechte Schreibung aufgrund gesellschaftlicher Entwicklungen „noch im Fluss“ sei (JERABEK, 2024). Insgesamt zeigt das bayerische Genderverbot in Behörden eine klare Abkehr von der liberaleren Praxis in anderen Teilen Deutschlands. Es verdeutlicht die unterschiedlichen Ansätze, die Bundesländer in der Frage der geschlechtergerechten Sprache verfolgen und steht im Zentrum kontroverser gesellschaftlicher Diskussionen über Sprache, Gleichstellung und administrative Kontrolle.

119

Diskussion

Das Genderverbot wurde eingeführt, um eine „eindeutige“ und „verständliche“ Sprache in der öffentlichen Kommunikation zu gewährleisten. Die Effektivität des Verbots kann jedoch infrage gestellt werden. Während das Verbot in der Verwaltung und in Schulen eine gewisse Klarheit in der Sprache bewirken kann, zeigt die Praxis, dass es auch zu Missverständnissen und Widerständen führen kann. So hat das Verbot in manchen Fällen nicht zu einer Vereinheitlichung der Sprache, sondern zu einer Polarisierung der Gesellschaft geführt. Es scheint, dass das Verbot die ursprüngliche Absicht, die

Verständlichkeit der Sprache zu fördern, nicht vollständig erreicht, da es gleichzeitig die Akzeptanz der Regeln untergräbt.

Die Legitimität des Genderverbots ist ein zentraler Punkt der Diskussion. Befürworter*innen argumentieren, dass der Staat das Recht hat, Regelungen für eine einheitliche Sprache in der öffentlichen Verwaltung zu erlassen. Gegner*innen hingegen sehen in dem Verbot einen Eingriff in die Meinungs- und individuelle Ausdrucksfreiheit. Die Frage der Legitimität ist besonders brisant, wenn das Verbot im Kontext der Grundrechte betrachtet wird. Die Vorgaben zur sprachlichen Ausdrucksweise könnten im Hinblick auf das Grundgesetz problematisch sein, insbesondere im Kontext von Artikel 5, der die Meinungsfreiheit schützt. Sollte das Genderverbot in Bayern rechtlich angefochten werden, könnte dies zu einem grundsätzlichen Urteil führen, welches klärt, inwieweit der Staat in die sprachliche Ausdrucksfreiheit seiner Bürger*innen eingreifen darf. Eine solche rechtliche Auseinandersetzung könnte auch die Legitimität des Verbots grundsätzlich infrage stellen, insbesondere wenn das Gericht zu dem Schluss kommt, dass das Verbot unverhältnismäßig in die Freiheitsrechte eingreift. Eine Einschränkung der sprachlichen Freiheit könnte als unverhältnismäßig angesehen werden, insbesondere wenn sie das Ziel der Geschlechtergerechtigkeit beeinträchtigt. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob es Aufgabe des Staates ist, derartige Sprachregelungen zu erzwingen, oder ob dies nicht vielmehr einer gesellschaftlichen Selbstregulierung überlassen werden sollte.

120

Des Weiteren hat das Genderverbot auch weitreichende gesellschaftliche Folgen. Es hat nicht nur eine kontroverse Debatte über die Rolle der Sprache in der Geschlechtergerechtigkeit ausgelöst, sondern auch die Polarisierung in der Gesellschaft verstärkt. Befürworter*innen genderneutraler Sprache sehen das Verbot als Rückschritt in der Gleichstellungspolitik und als Versuch, den Fortschritt der letzten Jahrzehnte rückgängig zu machen. Auf der anderen Seite betrachten Kritiker*innen des Genders das Verbot als notwendigen Schutz der deutschen Sprache vor übermäßiger Politisierung. Diese Kontroversen haben dazu geführt, dass die Gesellschaft in der Frage der sprachlichen Gleichstellung gespalten ist, was langfristige Auswirkungen auf das gesellschaftliche Klima in Bayern und darüber hinaus haben könnte.

Die Zukunft der Geschlechterdebatte in Bayern und Deutschland ist ungewiss, aber einige Entwicklungen lassen sich bereits jetzt absehen. Es ist wahrscheinlich, dass die Kontroversen um das Genderverbot und die damit verbundenen Fragen der sprachlichen und gesellschaftlichen Gleichstellung weiterhin an Bedeutung gewinnen werden. Mögliche Entwicklungen könnten eine zunehmende Fragmentierung der gesellschaftlichen Diskurse sein, wobei eine Gruppe an traditionellen Werten festhält, während eine andere progressive Veränderungen fordert. Langfristig könnte es zu einer Neuausrichtung der

Sprachpolitik kommen, entweder durch eine Lockerung der Vorschriften oder durch eine verstärkte Durchsetzung. Die politische und gesellschaftliche Entwicklung in Bayern wird dabei maßgeblich davon abhängen, wie die Bevölkerung auf diese Themen reagiert und welche Rolle die Medien und Bildungseinrichtungen in der Debatte spielen. Es bleibt abzuwarten, ob das Genderverbot Bestand haben wird oder ob es zu einer Anpassung der Vorschriften kommt, die den gesellschaftlichen Wandel und die Forderungen nach mehr Geschlechtergerechtigkeit besser widerspiegeln.

Fazit

Das Genderverbot in Bayern kann in mehrfacher Hinsicht als Form von Zensur verstanden werden. Es greift tief in den gesellschaftlichen Diskurs um Sprachpolitik und Geschlechtergerechtigkeit ein, indem es bestimmte Ausdrucksformen unterdrückt und alternative Geschlechteridentitäten marginalisiert. Unter Rückgriff auf theoretische Konzepte wie Foucaults Diskursmacht und Butlers Performativität wird deutlich, dass Sprache nicht nur kommuniziert, sondern auch Wirklichkeit schafft – ein Umstand, den das Verbot fundamental berührt. Die Analyse der praktischen Umsetzung offenbart eine inkonsistente Anwendung des Genderverbots. Während in Behörden und Schulen verbindliche Vorgaben bestehen, zeigt sich in Hochschulen eine deutlich offenere Praxis. Auch rechtlich ist das Verbot nicht unproblematisch. Es tangiert die in Artikel 5 des Grundgesetzes verankerten Freiheitsrechte, insbesondere die Meinungs- und Wissenschaftsfreiheit. Zwar besteht kein Anspruch auf bestimmte Sprachformen, doch kann das Verbot als unverhältnismäßiger Eingriff in die sprachliche Selbstbestimmung gewertet werden. Insgesamt wird deutlich: Das Genderverbot verfehlt sein Ziel der sprachlichen Vereinheitlichung und befeuert stattdessen die gesellschaftliche Polarisierung. Es ist Ausdruck einer Machtpolitik, die Sprache regulieren will und damit letztlich Teil jener Auseinandersetzung, in der Sprachpolitik immer auch soziale Gerechtigkeit verhandelt.

121

Quelle

ANTIDISKRIMINIERUNGSSTELLE DES BUNDES. **Rechtliche Einschätzung staatlicher „Genderverbote“**. Verfügbar unter

https://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/Standpunkte/05_genderverbot.pdf?__blob=publicationFile&v=4, zuletzt geprüft am 31.08.2024. 2024.

BAYERISCHES STAATSMINISTERIUM DES INNEREN, FÜR SPORT UND INTEGRATION. **Herrmann: Bayern beschließt Verbot der Gendersprache**. München. Online verfügbar unter

<https://www.innenministerium.bayern.de/med/pressemitteilungen/pressearchiv/2024/87/index.php>, zuletzt geprüft am 29.08.2024. 2024.

DEUTSCHLANDRADIO. **Bayerns Staatsregierung führt Genderverbot ein.** Online verfügbar unter <https://www.deutschlandfunkkultur.de/genderverbot-bayern-100.html#:~:text=Der%20Chef%20der%20Bayerischen%20Staatskanzlei,habe%20ind es%20eine%20ausschlie%C3%9Fende%20Wirkung,zuletzt%20gepr%C3%BCft%20am%2031.08.2024.2024.>

DIEWALD, Gabriele. **Zur Diskussion: Geschlechtergerechte Sprache als Thema der germanistischen Linguistik – exemplarisch exerziert am Streit um das sogenannte generische Maskulinum.** In: Zeitschrift für germanistische Linguistik 46 (2), S. 283–299. DOI: 10.1515/zgl-2018-0016, 2018.

EL MAKHLOUFI, Franziska. **Der Wille zum Wissen als Wille zur Macht. Foucaults „strategisch-produktiver“ Machtbegriff,** Leipzig. Online verfügbar unter <https://home.uni-leipzig.de/fix/Lehre/LehreSS04/LehreSS04HandoutFoucaultsMachtbegriff.pdf>, zuletzt geprüft am 06.09.2024. 2004.

FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT. **Handreichung zu den Auswirkungen der Änderung der Allgemeinen Geschäftsordnung für die Behörden des Freistaates Bayern mit Wirkung zum 1. April 2024.** Online verfügbar unter https://www.gender-und-diversity.fau.de/files/2024/05/FAU_Handreichung_AGO.pdf, zuletzt geprüft am 31.08.2024. 2024.

JERABEK, Petr. **Bayern beschließt Verbot von Gendersprache.** Online verfügbar unter <https://www.br.de/nachrichten/bayern/bayern-beschliesst-verbot-von-gendersprache,U7T9VzC>, zuletzt geprüft am 31.08.2024. 2024.

Kalmbach, Karolin; Kleinau, Elke; Völker, Susanne (Hg.) (2020): **Eribon revisited – Perspektiven der Gender und Queer Studies.** Springer Fachmedien Wiesbaden. 1. Auflage 2021. Wiesbaden: Springer VS (Revisited - Perspektiven der Gender und Queer Studies / Karolin Kalmbach, Elke Kleinau, Susanne Völker (Hrsg.)).

KLINGOVSKYI, Ulla; PFRUENDER, Georges. **Die Kunst der Störung. Critical Diversity Literacy als Analyseverfahren und Entwicklungsgrammatik.** In: Serena Owosua Dankwa, Sarah-Mee Filep, Ulla Klingovsky und Georges Pfründer (Hg.): Bildung. Macht. Diversität. Critical Diversity Literacy im Hochschulraum. Bielefeld: transcript (Kultur und soziale Praxis), S. 59–78, 2021.

KOTTHOFF, Helga; NÜBLING, Damaris. **Genderlinguistik. Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht.** Unter Mitarbeit von Claudia Schmidt. Tübingen: Narr Francke Attempto (Narr Studienbücher). Online verfügbar unter <http://www.narr-shop.de/genderlinguistik.html>. 2018.

LORENZ, Matthias. **Literatur und Zensur in der Demokratie. Die Bundesrepublik und die Freiheit der Kunst.** Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (UTB Literaturwissenschaft, 3266), 2009.

MÜLLER-SPITZER, Caroline. **Geschlechtergerechte Sprache: Zumutung, Herausforderung, Notwendigkeit?** DOI: 10.14618/sr-2-2021-muel. 2021.

NÜBLING, Damaris. **Genus und Geschlecht. Zum Zusammenhang von grammatischer, biologischer und sozialer Kategorisierung.** Mainz, Stuttgart: Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Franz Steiner Verlag (Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 2020, Nr. 1), 2020.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. **Censorship.** Online verfügbar unter <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095558166>, zuletzt geprüft am 03.09.2024. 2024.

PAYR, Fabian. **Von Menschen und Mensch*innen. 20 gute Gründe, mit dem Gendern aufzuhören.** 2. Auflage. Wiesbaden: Springer, 2022.

PRISCHING, Manfred. **Die Verbotsgesellschaft: Zeitdiagnostische Befunde zur Zensur.** DOI: 10.25364/07.13:2020.16.1. 2020.

PRITSCH, Sylvia. **Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen.** Zugl.: Bremen, Univ., Diss., 2008. Bielefeld: Transcript-Verl, 2008.

STERN. **"Genderverbot" in Kraft – Bayerische Staatsregierung macht Sprachvorschriften.** Online verfügbar unter <https://www.stern.de/politik/deutschland/-genderverbot--in-bayern--so-sehen-die-neuen-vorschriften-aus-34558148.html>, zuletzt geprüft am 28.08.2024. 2024.

THOMAS, Tanja. **Michel Foucault: Diskurs, Macht und Subjekt.** In: Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Tanja Thomas (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss (Medien, Kultur, Kommunikation), S. 58–71, 2009.

VOLBERS, Jörg. **Performative Kultur. Eine Einführung.** Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. Online verfügbar unter <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=1592233>. 2014.

WENZEL, Tina. **Genderverbot: Studierende in Nürnberg und München protestieren.** Online verfügbar unter <https://www.br.de/nachrichten/bayern/genderverbot-studierende-in-nuernberg-und-muenchen-protestieren,UCrkjJg>, zuletzt geprüft am 28.08.2024. 2024.

Der Zensurbegriff der AfD: Zwischen Zensurvorfällen und zensorischem Habitus einer rechten Partei

Jörn Helwig¹

Zusammenfassung: Ziel des Beitrags ist es, darzustellen, wie die deutsche Partei AfD in politischen und medialen Debatten den Begriff der Zensur verwendet, um sich selbst als Opfer vermeintlicher Meinungsunterdrückung zu inszenieren – gleichzeitig jedoch selbst bereit ist, zensorisch zu handeln. Am Beispiel von Social-Media-Einschränkungen und Vorwürfen gegenüber dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk beschreibt die Partei sich als durch ein „links-grünes Establishment“ systematisch ausgegrenzt. Dem gegenüber stehen Fälle, in denen die AfD gezielt den Zugang von JournalistInnen einschränkt, gegnerische Wahlkampfveranstaltungen unterbindet oder gendergerechte Sprache in öffentlichen Einrichtungen verbieten will. Die Analyse dieses Beitrags macht deutlich, dass die AfD einen widersprüchlichen Zensurbegriff verwendet: Während sie sich auf der einen Seite als Partei inszeniert, die für Meinungsfreiheit eintritt, tritt sie auf der anderen Seite selbst als Zensursubjekt auf – besonders dort, wo sie institutionellen Einfluss hat oder anstrebt. Der Beitrag offenbart, dass der Zensurbegriff der AfD informell und polemisch ist und dazu genutzt wird, um politische Gegner zu delegitimieren und die eigene Agenda zu stützen.

Schlüsselwörter: Zensurvorwurf; Meinungsfreiheit; AfD; Opferinszenierung.

Abstract: The aim of this article is to show how the German AfD party uses the concept of censorship in political and media debates in order to present itself as a victim of supposed suppression of opinion – but at the same time is itself prepared to act in a censorious manner. Using the example of social media restrictions and accusations against public broadcasting, the party describes itself as systematically marginalized by a “left-green establishment”. This contrasts with cases in which the AfD deliberately restricts access to journalists, prevents opposing campaign events or wants to ban gender-appropriate language in public institutions. The analysis in this article makes it clear that the AfD uses a contradictory concept of censorship: While on the one hand it presents itself as a party that advocates freedom of expression, on the other hand it acts as a subject of censorship itself – especially where it has or seeks institutional influence. The article reveals that the AfD's concept of censorship is informal and polemical and is used to delegitimize political opponents and support its own agenda.

Keywords: accusation of censorship; freedom of expression; AfD; victimization.

¹ Student des Masterstudiengangs Germanistik, an der Universität Kassel.
joernhelwig27@student.uni-kassel.de

1 Hinführung und Fragestellung des wissenschaftlichen Artikels

„Die AfD positioniert sich klar gegen Zensur.“

Stephan Brandner, MdB für die AfD (BRANDNER, 2023)

So äußert sich das für die Partei *Alternative für Deutschland* (AfD) im Deutschen Bundestag sitzende Mitglied Stephan Brandner auf der Internetplattform Abgeordnetenwatch auf die Frage, ob die AfD im Gamingbereich zensorisch eingreifen, also beispielsweise bestimmte Videospiele auf einen Index setzen würde. Brandner nutzt die Frage, um den grundsätzlichen Standpunkt seiner Partei darzulegen: „Die AfD positioniert sich klar gegen Zensur.“ (BRANDNER, 2023).

In diesem wissenschaftlichen Artikel wird diese inhaltliche Aussage der Partei näher beleuchtet und untersucht, welcher Zensurbegriff den Aussagen und Ansichten der *Alternative für Deutschland* (AfD) zugrunde liegt. Um dies zu analysieren, ist zunächst ein Einblick in die Zensurtypen nötig, welcher sich an Nikola Roßbachs Handbuch zur *Zensur* (2024) orientiert. Zudem werden Vorabklärungen über die zu untersuchende Partei getroffen. Im anschließenden Analyseteil werden ausgewählte Äußerungen, die von der AfD bzw. ihren Mitgliedern zum Thema *Zensur* getätigt wurden, näher betrachtet. Dabei werden sowohl Aussagen der Bundestags- oder Landtagsfraktionen als auch von einzelnen PolitikerInnen sowie von anderen AkteurInnen des politischen Diskurses verwendet. Diese Äußerungen sollen feststellbar machen, ob es eine Dichotomie zwischen dem nach außen getätigten Zensurvorwurf und der eigenen Positionierung als klare Zensurgegner gibt. Schließlich sollen die in der Analyse erworbenen Kenntnisse Auskunft darüber geben, welcher Zensurbegriff bei der AfD zugrunde liegt, wenn sie dieses frequent genutzte Schlagwort verwendet. Aufgrund eben dieser häufigen Nutzung des Wortes *Zensur* und der gesellschaftlichen Bedeutung, die die AfD spätestens seit ihrem Einzug in den Bundestag 2017 erlangt hat, kann ein Blick auf deren zensorische Vorwürfe sowie mögliches zensorisches Handeln von zunehmender Relevanz für die Wissenschaft und die Gesellschaft sein.

2 Vorabklärungen

2.1 Was ist Zensur?

Auf den ersten Blick scheint die Frage „Was ist Zensur?“ äußerst banal zu sein. Der Duden definiert die Frage eindeutig. Im dortigen Artikel *Zensur* wird diese als „von zuständiger, besonders staatlicher Stelle vorgenommene Kontrolle, Überprüfung von Briefen, Druckwerken, Filmen o. Ä., besonders auf politische, gesetzliche, sittliche oder religiöse Konformität“ (DUDEN) beschrieben. Allerdings untersagt das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland solche Eingriffe. In Artikel 5, Absatz 1, in dem die Pressefreiheit und Meinungsfreiheit gesichert werden, steht geschrieben: „Eine Zensur findet nicht statt.“ (DEUTSCHER BUNDESTAG, 2025). Somit ließe sich nun hinterfragen, inwieweit eine Notwendigkeit bestehe, den Zensurbegriff der AfD zu untersuchen, wo es doch in Deutschland gar keine Zensur gibt. Allerdings ist der Zensurbegriff deutlich vielschichtiger und lässt sich neben einem engen und einem weiten in einen formellen und informellen Zensurbegriff untergliedern (ROßBACH, 2024, S. 9). Die Beispiele, was als Zensur aufgefasst wird, sind zahlreich. Neben der im Duden beschriebenen staatlichen Zensur können auch Selektion und Ausschlusspraktiken als Zensur empfunden werden (ebd., S. 11). Dazu lässt sich die Sprache als Beispiel heranziehen. So wie in der Wissenschaft eine nur in Fachkreisen verständliche Sprache verwendet wird, verhält es sich ebenso bei jugendsprachlichen Varianten oder anderen exklusiven Gruppen (ebd.). Dies kann ebenso als zensorisch wahrgenommen werden wie ein äußerer Druck, der mögliche ProduzentInnen durch Selbstzensur einschränkt (ebd.).

Blickt man auf den Ursprung des Wortes Zensur aus dem Lateinischen, so zeigt die Definition des Wortes *censura* bereits Ähnlichkeiten zur heutigen Definition im Duden (ebd., S. 13–14). Im Rom der Antike war ein sogenannter *censor* für eine Prüfung bzw. Beurteilung (*census*) von unter anderem materiellen Werten zuständig (KANZOG/MASSER, 2019, S. 998). Das Bild eines „Sittenrichter und Tadler“ steht dabei häufig im Zusammenhang mit dem Zensor Marcus Porcius Cato (234–149 v. Chr.) (ebd.). Im deutschsprachigen Raum wird ab dem 17. Jahrhundert im Zuge der Überwachung des Buchdrucks von Zensur gesprochen (ebd.). Mit dem *Censor librorum*, also dem Zensor, wird durch J. H. Zedler ein „Aufseher, der ein Buch oder Schrifft, so gedruckt werden soll, zuvor durchlieset und approbieret, damit nichts der Religion und dem Staat nachtheiliges darinne gelassen werde“ beschrieben (ebd., S. 998–999). Der Akt der *Censur* ist im deutschsprachigen Raum als Beurteilung bzw. „vorsichtige Durchlesung“ dieser Bücher und Schriften durch den Zensor markiert (KANZOG/MASSER, 2019, S. 999). Im englischen Sprachraum wird der Zensur

aber zusätzlich das Merkmal der „Unterdrückung von Büchern, Handlungen oder Dingen durch eine höherstehende Person bzw. Autorität“ zugesprochen (ROßBACH, 2024, S. 14).

Unterschieden wird Zensur beispielsweise in Bezug auf den Zeitpunkt, zu dem ein zensorischer Akt ausgeführt wird. Bei der Präventivzensur wird bereits vor dem Erscheinen eine Prüfung etwaiger Schriften und Bücher durchgeführt (ebd. S. 18). Die Prohibitivzensur überprüft bereits erschienene Bücher, die häufig aufgrund einer Anzeige erneut begutachtet werden (ebd.). Somit lässt sich der Unterschied der Präventivzensur als Vorzensur gegenüber der Prohibitivzensur als Nachzensur feststellen (ebd.). Eine erneute Überprüfung eines Werks oder die Beurteilung einer Neuauflage wird als Rezensur bezeichnet (ebd.).

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird Zensur mit Kontrolle und Überwachung sowie der Unterdrückung von Kommunikation in Verbindung gebracht (ebd., S. 15). Dies lässt allerdings außer Acht, dass zensorische Handlungen nicht einzig als destruktiv gelten müssen, sondern die Eingeschränktheit auch Produktivität fördern konnte, wie z.B. dadurch, diese Zensur umgehen zu können (ebd.). Als Beispiel für die produktive Kraft der Zensur lassen sich regimekritische Lieder aus der DDR heranziehen, die ihre Kritik zwischen den Zeilen verpacken mussten (TERRA X HISTORY, 2021).

127

2.2 Formelle und informelle Zensur

Es existiert keine allgemeingültige Aussage, wie Zensur zu definieren ist, allerdings lassen sich Aussagen darüber treffen, wie weit der Zensurbegriff zu fassen ist (ROßBACH, 2024, S. 17). Dabei ist vor allem die Unterscheidung zwischen einem formellen und einem informellen Zensurbegriff hilfreich (ebd.). Bei der formellen Zensur übt eine staatliche oder sonstige übergeordnete institutionelle Macht Kontrolle über getätigte Meinungsäußerungen aus (ebd.). Bei dieser Kontrolle handelt es sich um institutionell festgehaltene Vorschriften und Maßnahmen (ebd.). Im Falle informeller Zensur erfolgt diese nicht durch systemisch verankerte Mittel zur Unterbindung institutionskritischer Äußerungen, „sondern beispielsweise durch psychologischen, ökonomischen und politischen Druck“ (ebd.). Während die formelle Zensur tatsächlich unter strafrechtlichem Hintergrund abläuft, führt die nicht-institutionalisierte informelle Zensur durch den äußeren Druck zu einem Verschweigen oder Verändern öffentlicher Aussagen (ebd., S. 18).

Wenn im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland nun geschrieben steht, dass eine Zensur nicht stattfindet, bezieht sich dies auf eine Vorzensur innerhalb des formellen Zensurbegriffs (ebd., S. 19). Laut Bundesverfassungsgericht würde eine Präventivzensur die schöpferische geistige Kraft negativ beeinflussen (ebd.). Unter formeller Zensur ist im digitalen Zeitalter allerdings längst nicht nur ein staatlicher Zensurbegriff zu verstehen,

sondern viele Meinungsveröffentlichungen stammen aus dem Internet (ebd.). Gerade die großen Social-Media-Plattformen haben neben ihrer immensen Marktmacht auch eine Kontrolle darüber, welche Meinungen auf den Plattformen kundgetan werden dürfen (ebd.). Zudem können sie durch Filterblasen und Algorithmen steuern, wen sie womit erreichen (ebd., S. 23). Somit lässt sich sagen, dass Zensur im digitalen Bereich nicht auf staatliche Akteure, sondern auf den Einfluss der privatwirtschaftlichen Unternehmen zurückzuführen ist (ebd., S. 19). Umso fraglicher ist es, ob Artikel 5 des Grundgesetzes ebenso für diese Unternehmen gilt (ebd.). Entgegen politischer Bemühungen, zensorische Maßnahmen auf den Social-Media-Plattformen zu verhindern, steht allerdings die Problematik, dass Recht und Gesetz ebenso im Internet durchgesetzt werden müssen (ebd.). Zu diesem Zweck wurde das *Gesetz zur Verbesserung der Rechtsdurchsetzung in sozialen Netzwerken* verabschiedet (ROßBACH, 2024, S. 19). Dieses Gesetz führt im digitalen Raum Kontrollen getätigter Aussagen seitens der Internetprovider verpflichtend ein (ebd.). Ein Dilemma für den Gesetzgeber, bei dem die so häufig auftretende Dialektik zwischen Freiheit und Sicherheit ausgehandelt werden muss.

Der in der Rechtswissenschaft verankerte „materielle“ Zensurbegriff beschreibt, wie staatliche oder aber private Instanzen Einfluss auf die öffentliche Meinung nehmen, indem sie eine Einschränkung bestimmter Äußerungen vornehmen (ebd.). Innerhalb dieses Zensurbegriffs wird somit keine Unterscheidung zwischen dem Staat und einem privatwirtschaftlichen Unternehmen vorgenommen.

Ein Sonderfall zensorischer Eingriffe ist die bereits angesprochene Selbstzensur, bei der äußerer Druck, wie durch mögliche Sanktionen, Änderungen der eigenen Gedanken, Äußerungen und Handlungen zur Folge hat (ebd., S. 21). Die Gründe, um Selbstzensur zu betreiben, reichen von Angst vor einem Arbeitsverbot bis zu einer Gefährdung für Leib und Leben, sowohl für sich selbst als auch für andere Personen (ebd.). In der bereits beispielhaft erwähnten DDR herrschte keine formelle Zensur seitens des SED-Regimes, sondern fand in den Köpfen aus Angst vor Repressalien statt (ebd.). Gedanken und Äußerungen sollten sich so auf einer Linie mit denen aus der DDR-Führung bewegen (ebd.). Aber auch in demokratischen Rechtsstaaten findet Selbstzensur statt: Beispiele wären Verlage, die es vermeiden, provokative Bücher zu publizieren, um hohe Gerichtskosten zu umgehen, oder eine Selbstzensur aus Imagegründen, z.B. auf Social Media (ebd.). Selbstzensur kann durch unveröffentlichte Texte oder Reden offengelegt werden, allerdings findet sie teilweise nur in den eigenen Gedanken statt und wird nicht niedergeschrieben (ebd., S. 21–22). Schaut man aus einer *New-Censorship*-Perspektive auf die Selbstzensur, ließe sich die intrinsische Auswahl eines bestimmten Wortes, welches den Vorzug gegenüber einem anderen, nicht gewählten Wort erhalten hat, als Selbstzensur

definieren (ebd., S. 22). Allerdings verläuft diese Selbstzensur, wenn man sie so bezeichnen möchte, freiwillig und entstammt keiner Angst vor Repressalien (vgl. ROßBACH, 2024, S. 22). Ähnlich verhält es sich z.B. beim Verwenden diskriminierungsfreier Ausdrücke wie gendersensibler Sprache, die nicht als Zeichen einer für notwendig erachteten Selbstzensur, sondern als Ausdruck von selbstständigem politischen Denken gesehen werden müssen (ebd.).

Da der **eine** Zensurbegriff aufgrund der Vielfältigkeit der begrifflichen Nutzung nicht auszumachen ist, werden im Folgenden Systematisierungen Nikola Roßbachs aus dem Handbuch *Zensur* (2024) vorgestellt, um eine Kategorisierung zu erleichtern. Die *Zensursubjekte* sind diejenigen Instanzen, die die Zensur ausüben (ebd., S. 24). Neben dem Staat, der Kirche oder aber anderen gesellschaftlichen Institutionen/Gruppierungen sowie politischen Bewegungen kann es sich im Fall der Selbstzensur auch um die eigene Person handeln (ebd.). Bei den *Zensurobjekten* handelt es sich um die konkreten Äußerungen (oral, literal, akustisch, visuell) oder aber Personen, Institutionen, Medien und Gegenstände, die von der Zensur betroffen sind (ebd.). Die *Zensurmittel* sind jegliche Methoden und Techniken, die angewendet werden, um Zensur durchführen zu können (ebd.). Dazu können beispielsweise gesetzmäßig festgehaltene Verbote und Verordnungen innerhalb eines formellen Zensurbegriffes gezählt werden (ebd.). „Im Rahmen eines weiten Zensurbegriffs werden auch ökonomische Schädigungen, Boykotte, Berufsverbote und diverse andere Mittel der Diskurskontrolle und -restriktion zu Zensurmitteln gezählt“ (ebd.). Des Weiteren sind die *Funktionsorte der Zensur* zu differenzieren (ebd.). So kann sich Zensur bereits gegen den Autor während der Produktion richten oder während der Distribution eine Verbreitung von Äußerungen verhindern oder aber auf die Rezeption beziehen, indem z.B. die Lektüre sanktioniert wird oder bereits getätigte Äußerungen diffamiert werden (ebd.). Als letzte Kategorisierung werden die *Zensurmotive* benannt. Diese können zum einen durch die Zensursubjekte transparent gemacht werden, zum anderen aber auch durch deren Handlungen erschlossen werden (ebd.). Zentrale Motive der Zensur seien neben dem Jugendschutz religiöse, moralische sowie politische Gründe (ebd., S. 25).

Nicht außer Acht zu lassen ist eine gerade in rechtspopulistischen Milieus zunehmend auftretende Zensurpolemik, bei der keine tatsächliche Zensur vorliegt (ROßBACH, 2024, S. 26). Dieses unter anderem in Politik und Medien frequent genutzte Schlagwort wird für die Diskurs-hoheit über (angebliche) Grenzen des Sagbaren genutzt (vgl. ebd.). Die Nutzung dieses polemischen Zensurbegriffs wird vor allem in der politischen Rechten zur eigenen Viktimisierung genutzt (ebd.). Ein inflationäres Verwenden des Wortes Zensur könnte zu einer Abschwächung der Bedeutung führen und dazu führen, dass Zensur sich zu einem Plastikwort entwickelt (ebd.).

2.3 Die AfD: Eine rechte Partei zwischen Populismus und Extremismus

Die Alternative für Deutschland (AfD) ist eine 2013 gegründete politische Partei des rechten Parteienspektrums (DECKER, 2022). Die AfD ist die erste flächendeckend erfolgreiche rechte Partei in der Geschichte der Bundesrepublik (ebd.). Vor dem Erfolg der AfD erzielten rechte Parteien nur gute Ergebnisse im regionalen oder kommunalen Bereich, auf Bundesebene konnte die NPD 1969 mit 4,3 % das erfolgreichste Ergebnis bis zur AfD-Gründung einfahren (ebd.). Die AfD ist während ihrer Gründungszeit vor allem als eurokritische Partei aufgetreten (ebd.). In ihrem Vorsitz saßen mit Bernd Lucke und Alexander Gauland unter anderem zwei ehemalige Mitglieder der CDU (ebd.). Bei ihrer ersten Bundestagswahl 2013 scheiterte die AfD knapp an der Fünf-Prozent-Hürde, konnte allerdings ein Jahr später bei den Europawahlen und den Landtagswahlen in Ostdeutschland sehr gute Ergebnisse erzielen (ebd.). Der daraus resultierende Rechtsruck führte zu einem Bruch in der Partei, bei dem Frauke Petry Bernd Lucke als Parteivorsitzenden ersetzte (ebd.). Aufgrund der 2015 einsetzenden Flüchtlingskrise erlitt die Partei durch den Bruch keinen Schaden, sondern fuhr Rekordergebnisse ein, die dazu führten, dass die AfD 2017 erstmals in den Bundestag eingezogen ist (DECKER, 2022). Die Zeit nach der Bundestagswahl ist gekennzeichnet durch innerparteiliche Machtkämpfe, die zum Teil durch die Unterwanderung seitens rechtsextremer Kräfte ausgelöst wurden (ebd.). Besonders der vom Verfassungsschutz als gesichert rechtsextrem eingestufte Landesverband in Thüringen um den Vorsitzenden Björn Höcke sorgte dafür, dass mit Jörg Meuthen die letzte Brandmauer zum Extremismus die Partei verlassen hat (ebd.). Seit 2022 ist ersichtlich, dass der völkisch-nationalistische „Flügel“ der AfD tonangebend für die Ausrichtung der Partei ist (SCHROEDER/WEßELS, 2023, S. 1).

Die AfD ist in den neuen Bundesländern am erfolgreichsten, wird zu 2/3 von Männern gewählt und zeichnet sich durch einen hohen Anteil unzufriedener WählerInnen aus (DECKER, 2022). Das wichtigste Thema der AfD ist die Asyl- und Zuwanderungspolitik (ebd.). Sie sieht sich selbst als Partei, welche den „wahren“ Willen des Volkes abbildet (ebd.). Die weiteren Positionen, wie in der Familien- und Gesellschaftspolitik, gelten als stark konservativ (ebd.). Außerdem ist die AfD selbst nach dem Angriffskrieg Russlands auf die Ukraine als russlandfreundliche Partei aufgetreten (ebd.). Die AfD hat eine gut ausgeprägte Organisationsstruktur, die weniger auf viele Mitglieder als auf die Finanzkraft und das Erreichen von WählerInnen in den Sozialen Medien zurückzuführen ist (ebd.). Die These, nach der die AfD lediglich als Protestpartei gewählt werde, ist aufgrund der konstant hohen Stimmanteile auf Bundes- und Landesebene nicht haltbar

(SCHROEDER/WEBELS, 2023, S. 2). Vielmehr ist davon auszugehen, dass AfD-WählerInnen ihre Stimme bewusst einer in Teilen rechtsextremen Partei geben (ebd.).

3 „Das darf man nicht mehr sagen“ – sagen sie: Der Zensurvorwurf der AfD

Im Folgenden werden Zensurvorwürfe, die die AfD adressiert, analysiert sowie gemäß Nikola Roßbachs zentralen Komponenten der Zensurphänomenologie systematisiert. Dabei handelt es sich zum einen um Vorwürfe gesamtgesellschaftlicher Zensur, zum anderen um die Frage, inwiefern die Partei sich selbst als Zensurobjekt begreift.

3.1 Wo die AfD die Meinungsfreiheit in der Gesellschaft zensiert sieht

„Meinungsfreiheit in Deutschland auf dem absteigenden Ast“, so titulierte die AfD einen Beitrag über den *Roland Rechtsreport 2022* (AFD, 2022a). Der Report beschreibt, dass 76 % der AfD-AnhängerInnen sich in ihrer Meinungsfreiheit eingeschränkt fühlen, da sie „in aktuellen Debatten vorsichtig sein“ müssten (ebd.). In Opposition dazu werden Meinungen von Grünen-AnhängerInnen herausgehoben, die sich in ihrer Meinungsfreiheit nicht als beschnitten betrachten (ebd.). Stephan Brandner, einer der stellvertretenden BundessprecherInnen der AfD, macht an diesem Beispiel die „gefühlte Meinungsfreiheit“ aus, welche die Spaltung der Gesellschaft widerspiegele (ebd.). Indem Brandner in dem Beitrag von einer „gefühlten“ Meinungsfreiheit spricht, eröffnet er eine nicht genauer erwähnte Opposition. In Brandners Weltbild scheint es sich bei der Meinungsfreiheit in Deutschland nicht um eine tatsächliche, sondern lediglich um eine gefühlte Meinungsfreiheit zu handeln. Sieht man dies nun in Verbindung zu den 65 % Grünen-AnhängerInnen, die sich in ihrer Meinungsfreiheit nicht eingeschränkt fühlen, ließe sich postulieren, dass nur BürgerInnen, welche sich mit den Idealen der Grünen identifizieren, frei ihre Meinung äußern können. Bekräftigt wird dies durch ein wörtliches Zitat Brandners, das die Angst beschreibt, „der sogenannten politischen Korrektheit zum Opfer zu fallen“ (ebd.).

Um dieses allgemeine Gefühl der AfD, einer generellen Meinungszensur in der Gesellschaft, zu analysieren, kann eine Kategorisierung des Falls von Vorteil sein. Innerhalb dieses Vorwurfs werden explizit die Grünen-AnhängerInnen und implizit jegliche Gruppierungen und politischen Bewegungen, die bezogen auf das Thema Meinungsfreiheit gleicher Meinung wie die Grünen sind, als Zensursubjekte benannt. Zensurobjekte sind explizit die AfD-AnhängerInnen, deren Meinungsfreiheit beschränkt sei, sowie implizit laut der AfD ein Großteil der deutschen Bevölkerung, denn „[w]eniger als die Hälfte der Befragten sähen sich in ihrer Meinungsfreiheit unbeschränkt“ (AFD, 2022a). Die

vermeintlichen Zensurmittel sind aufgrund dieses stark generalisierten Beispiels schwer auszumachen, zumal die AfD Deutschland nicht explizit die Meinungsfreiheit abspricht, sondern davon spricht, dass diese nur gefühlt sei. Umso klarer werden somit allerdings die Funktionsorte der Zensur. Aufgrund der Angst, die eigene Meinung frei zu äußern, wird bei diesem generalisierten Zensurvorwurf der AfD die Produktion der eigenen Gedanken zensiert, die sogenannte „Schere im Kopf“. Die AfD schürt durch den Vorwurf der „politischen Korrektheit zum Opfer zu fallen“ Angst vor Repressalien, sofern man seine Meinung äußert, und denen man nur durch Selbstzensur entgehen kann (ebd.). Da es sich um einen Vorwurf der Zensur handelt, lassen sich etwaige Zensurmotive nur mutmaßen, allerdings sind politische Gründe, wie ein Verschieben des Diskurses in das links-grüne politische Spektrum, wahrscheinliche Motive, welche die AfD für ihren Vorwurf heranzieht.

Anschließend an den Generalvorwurf fehlender Meinungsfreiheit werden Beispiele geäußert, die angeblich durch die Meinungsfreiheit nicht mehr gedeckt seien (ebd.). „Wenn es zum Skandal wird, wenn man einen Mann als Mann bezeichnet, wenn Kinderbücher umgeschrieben werden und Schnitzelgerichte neu benannt werden müssen, sieht man, wie irre und intolerant unsere Gesellschaft geworden ist.“ (ebd.). All diese Aussagen werfen vor, dass Zensur ausgeübt wird. Das erstgenannte Beispiel zeugt von den stark konservativen Ansichten, die die Partei vertritt. Brandner unterscheidet nicht zwischen dem biologischen und dem sozialen Geschlecht und stellt diejenigen, die es ihm gleichtun, in eine Opferrolle (ebd.).

Das zweite Beispiel von Brandner um umgeschriebene Kinderbücher spielt auf Änderungen von rassistischen Wörtern in Kinderbüchern an. Als Beispiele solcher vermeintlicher „Kulturbarbarei“ werden durch die AfD Baden-Württemberg Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf*, Karl Mays *Winnetou* und Michael Endes *Jim Knopf* angeführt (AFD BADEN-WÜRTTEMBERG, 2024). Bei letzterem macht Rainer Balzer der AfD Baden-Württemberg deutlich, dass er sich an der Ersetzung des N-Wortes im Buch stört, und wirft Verlagen vor, sie würden „rasend schnell zu woken Vorfeldinstitutionen von Linken und Grünen mutieren“ (ebd.). Im weiteren Verlauf des Beitrags verwendet Balzer inflationär das N-Wort (ebd.). Mit einem nicht näher erläuterten Vergleich hinterfragt er, weshalb das Wort „N****kuss“ aus dem Sprachgebrauch verschwinden musste, während man vermeintlich immer häufiger schwarze Menschen in der Werbung sieht (ebd.). Solcherlei Namensänderungen tut Balzer als „Absurditäten“ ab und wirft dem Thienemann-Verlag, der die Neuauflage *Jim Knopfs* publizierte, „literarische Leichenflederei“ vor (ebd.). Anzumerken sei hierbei, dass diese Bücher z.B. im Antiquariat oder auf dem Flohmarkt weiterhin zu finden, also nicht verboten, sind.

Ein ähnliches Beispiel ist die Zensurbehauptung seitens der AfD Berlin bezüglich einer Textzeile aus Udo Lindbergs 1980er-Jahre-Hit *Sonderzug nach Pankow* (AFD BERLIN, 2024). Bei diesem wirft die AfD dem Humboldt Forum vor, das Wort „Oberindianer“, welches eine Persiflage auf Erich Honecker darstellt, zu zensieren (ebd.). Über dem Beitrag ist ein offensichtlich KI-generiertes Bild zu finden, welches Ähnlichkeiten zu Udo Lindenberg mit Kopfschmuck nordamerikanischer UreinwohnerInnen hat (ebd.). Darüber wurde ein Stempelabdruck in der Signalfarbe Rot mit der Schrift „ZENSIERT“ abgebildet (ebd.). Weitergehend lässt die AfD Berlin nur verlauten, dass ein Verbot der Originalfassung seitens des Humboldt Forums vorliegt (ebd.). Allerdings entspricht dies nicht der Realität, denn tatsächlich durfte das Lied beim Chorfestival „Vielstimmig 2024“ im Humboldt Forum in der Ursprungsversion gesungen werden (ROLLING STONE, 2024).

Das bereits genannte Beispiel des N****kusses passt zu Brandners letztem angesprochenem Skandal der Meinungsfreiheit. Neben der auch als Schaumkuss bekannten Süßspeise spricht Brandner mit den Schnitzelgerichten ein weiteres Beispiel aus der Kulinarik an (AFD, 2022a). In dem Mitgliedermagazin AfD Kompakt wird, bezogen auf eine Namensänderung der zum Schnitzel dazugehörigen sogenannten „Zigeunersauce“ beim Hersteller Knorr, auf die „Auslöschung unserer gemeinsamen Geschichte“ hingewiesen (AFD KOMPAKT, 2020). Unklar bleibt dabei, welche gemeinsame Geschichte die AfD-Mitglieder mit dieser Sauce verbindet. Während anerkannt wird, dass die Sauce ihren Ursprung in Ungarn und bei den Sinti und Roma hat, postulieren die AfD-Mitglieder, dass die Bezeichnung „Zigeuner“ keinen negativen Effekt hatte, sondern sind der Ansicht: „Die leckere Sauce hat vermutlich zu einem guten Teil zu einem positiven Image beigetragen.“ (ebd.). Solche sprachlichen Feindbilder entgegen der „Political Correctness“ lehnen die menschliche Eigenbezeichnung ab, sondern beharren auf den rassistischen Fremdbezeichnungen (GIEßELMANN, 2020, S. 63). Wie beim bereits erwähnten N****kuss sowie seinem ebenso pejorativen Synonym „Mohrenkopf“ wird das sogenannte „linksgrüne Establishment“ verantwortlich für die vermeintliche Zensur gemacht (AFD KOMPAKT, 2020). Durch Aussagen wie „linksgrüne Verbote“ und einen Hyperlink mit dem AfD-eigenen Titel „Verboten: Bei Knorr gibt's keine Zigeuner-Sauce mehr“ zu einer Internetseite von „t-online.de“ wird der Zensurvorwurf eindeutig (ebd.). Auf der verlinkten Internetseite, die dort den Titel „Knorr ändert umstrittenen Produktnamen“ trägt, wird das bei AfD Kompakt eingesetzte Wort „Verboten“ oder auch „Verbot“ nicht ein einziges Mal eingesetzt (DPA, 2020). Stephan Brandner behauptet in Bezug auf Fälle dieser Art, dass Menschen, die andere Meinungen vertreten, „als Rechtsextreme[...] diffamiert und aus dem gesellschaftlichen Leben herausgedrängt“ würden (AFD, 2022a). Es handele sich laut

Brandner um abweichende Meinungen, die dem Einzelnen nicht zwingend gefallen müssen (ebd.).

Als weiteres Beispiel zensorischer Eingriffe benennt die AfD Bayern die Löschung des YouTube-Kanals *Ein Prozent* seitens des Unternehmens Google aufgrund von „Hassrede“ (AFD BAYERN, 2022). Das als „De-Platforming“ markierte Löschen des Kanals sieht Christoph Maier, MdL, als Beispiel für zunehmende politische Einflussnahme gegen „konservativ-patriotische Meinungen“ (ebd.). Dieses De-Platforming wird nicht nur von der AfD kritisch gesehen, da beispielsweise das Sperren von prominenten Rechtsextremen zum Ausweichen auf andere Kanäle führt, wo die Radikalisierung jenseits des Mainstreams fortgeführt wird (LORENZ, 2024, S. 548). Als Grund für die Löschung des Kanals sieht Maier „linksradikele“ Kräfte der Amadeu-Antonio-Stiftung, welche einen „Shitstorm“ gegen *Ein Prozent* auslösten (AFD BAYERN, 2022). Die beiläufige Erwähnung, dass deren damalige Vorsitzende Anetta Kahane zuvor Inoffizielle Mitarbeiterin des DDR-Ministeriums für Staatssicherheit (Stasi) war, schafft dem Zensurvorwurf noch einen geschichtlichen Hintergrund (ebd.). Maier ist der Ansicht, „Linksradikele“ seien im Gegensatz zu rechten Medien sowohl im digitalen Raum als auch auf der Straße in ihrer Meinungsfreiheit unbeschnitten (ebd.). Dieser Zensurvorwurf sieht Google und deren Tochterunternehmen YouTube als Zensursubjekte. Aber auch die politische Einflussnahme von „linksradikele Kräfte“, die der Amadeu-Antonio-Stiftung nahestehen, sei Zensursubjekt des Kanals *Ein Prozent*. Das Zensurobjekt ist genau dieser YouTube-Kanal inklusive seiner bereits hochgeladenen Videos. Als Zensurmittel wird die Löschung des Kanals und seiner Inhalte seitens der Plattform aufgeführt. Die Funktions-orte von Zensur sind in diesem Fall vielfältig, da mit der Löschung sowohl eine weitere Verbreitung verhindert wird, aber auch die Produktion neuer Inhalte – zumindest auf diesem Kanal – nicht mehr möglich ist. Als Zensurmotiv kann von politischen Gründen ausgegangen werden, da Christoph Maier den Vorwurf eines linken „Shitstorms“ gegenüber dem rechten YouTube-Kanal erhebt. Die Plattform selbst begründet die Löschung aufgrund von „Hassrede“.

3.2 Wo die AfD sich selbst zensiert sieht

Neben Zensurvorwürfen in der Gesellschaft sieht die AfD aber auch die eigene Partei als Opfer von Zensur. In einem Beitrag über angebliche „politische Filter“, die MitarbeiterInnen des NDR laut Stephan Brandner einzuhalten hätten, wirft er dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk eine dauerhafte Nutzung politischer Filter vor (AFD, 2022b). ARD und ZDF würden diese Filter stets bei Berichterstattungen über die AfD einsetzen (ebd.). Brandners Vorwurf lautet, dass „beispielsweise [sic!] keine AfD-Politiker

mehr in Talkshows ein[geladen werden]“. Die Kritik am öffentlich-rechtlichen Rundfunk und das Gefühl, die eigene Meinung werde zensiert, sind bei der AfD tief verwurzelt. So unterstellt die AfD Mecklenburg-Vorpommern, die ARD hätte in ihrer Sendung *Die 100 – was Deutschland bewegt* LaiendarstellerInnen eingesetzt, die die AfD als gefährliche Partei eingeschätzt haben (AFD MECKLENBURG-VORPOMMERN, 2024). In einer Stellungnahme beteuert die Partei ihre Sicht, dass es sich um einen unausgewogenen und einseitig berichtenden Rundfunk handelt (ebd.).

Auch auf Social Media fühlt sich die Partei bezüglich der Meinungsfreiheit in ihren Rechten beschnitten. Gerade in den sozialen Netzwerken ist die Reichweite der AfD-Accounts immens (VÖLKNER, 2022). Dort habe die AfD mit über 400 000 fast doppelt so viele Follower wie die anderen Parteien zusammen. Der Spitzenkandidat der AfD für die Europawahl 2024, Maximilian Krah, wurde von TikTok für eine Verbreitung seiner Inhalte über den sogenannten „Für-Dich-Feed“ ausgeschlossen (ebd.). Dieser Feed ist entscheidend, um eine möglichst große Reichweite auf TikTok erzielen zu können (ebd.). Maximilian Krah benennt seine Accounteinschränkung als Zensur und behauptet, TikTok wurde „in Brüssel von rot-grünen Politikern gezwungen“, solche Einschränkungen durchzuführen (ebd.). TikTok nannte keine konkreten Gründe, weshalb Krah's Videos nicht mehr im „Für-Dich-Feed“ sichtbar sind, doch der AfD-Politiker bestätigte selbst, dass der Grund für die Entfernung von fünf seiner Videos Hassrede gewesen sein soll (VÖLKNER, 2022). Dieser Zensurvorwurf Maximilian Krah's sieht die Plattform TikTok als Zensursubjekt, die jedoch im Namen linker und grün eingestellter PolitikerInnen der Europäischen Union handelt. Indem Krah mit „Brüssel“ den Sitz des Europäischen Rates und der EU-Kommission erwähnte, spiegelt sich die starke EU-Skepsis in der AfD wider. Dadurch, dass Krah's Videos weiterhin über seinen Account oder die Suchfunktion zu finden sind, lässt sich allerdings nicht von Zensur sprechen. Aufgrund des Vorwurfes der Zensur ist fortan von „vermeintlicher“ Zensur die Rede. Das vermeintliche Zensurobjekt ist Maximilian Krah bzw. seine für die Plattform TikTok produzierten Videos. Das Zensurmittel ist eine weitere Distribution seiner Videos auf dem „Für-Dich-Feed“, was gleichermaßen auch den Funktionsort der Zensur beschreibt, da eine reichweitenstarke Verbreitung damit unterbunden wird. Ähnlich wie bei den Löschungen von fünf Videos von Krah könnte auch hier Hassrede das entscheidende Zensurmotiv sein.

4 Wie die AfD selbst Zensur ausübt und wo sie es planen würde

„Die AfD positioniert sich klar gegen Zensur“, behauptet der stellvertretende Bundessprecher Stephan Brandner (BRANDNER, 2023). In den bisher gezeigten Beispielen

zeichnet die AfD von sich ein Bild als Partei, die jeglicher Zensur den Kampf angesagt hat. Allerdings zeigt sich beim Verhalten der AfD Thüringen gegenüber JournalistInnen sowie in den darauffolgenden Beispielen eine gänzlich andere Seite. 150 JournalistInnen hatten im Zuge der Thüringer Landtagswahl 2024 einen Zugang zur Wahlparty der AfD beantragt (TAGESSCHAU, 2024). Da die Partei aber ebenso 150 eigene Gäste eingeladen hatte, war es ihr nach eigenen Angaben nicht möglich, alle 150 JournalistInnen auf der Wahlparty unterzubringen (ebd.). Somit entschied die AfD Thüringen sich dafür, 50 ausgewählten JournalistInnen Zugang zur Wahlparty zu gewähren (ebd.). Nachdem das Landgericht Erfurt aufgrund einer Gemeinschaftsklage der Medienkonzerne von *Spiegel*, *Bild*, *Welt* und *taz* entschied, dass die AfD bei der Wahl der anwesenden MedienvertreterInnen nicht selektieren dürfe und alle JournalistInnen Zugang erhalten müssten, entschied man sich, sämtliche JournalistInnen von der Wahlparty auszuladen (TAGESSCHAU, 2024). Somit war eine journalistische Einordnung über den Wahltag bei der AfD nur im Gebäude des Thüringer Landtags möglich (ebd.).

Mit ihrem Vorstoß, bestimmte PressevertreterInnen nicht zu ihrer Wahlparty einzuladen, greift die AfD in die Presse- und Informationsfreiheit ein. Auch wenn ihre geplante Medienselektion durch das Erfurter Landgericht gestoppt wurde, zeigt die AfD, dass man – sofern es zum Wohl der eigenen Partei ist – nicht nur als Objekt vermeintlicher Zensur, sondern auch als Zensursubjekt agieren kann. Das Zensurobjekt sind in diesem Fall die nicht eingeladenen MedienvertreterInnen sowie deren Verlagshäuser. Zensurmittel ist der (geplante) Ausschluss von 2/3 der interessierten JournalistInnen. Der Funktionsort dieser Zensur ist das Verhindern von (kritischer) Berichterstattung auf der AfD-Wahlparty, bevor sie durchgeführt wird. Das offizielle Zensurmotiv sind laut AfD Thüringen Platzgründe in der Lokalität der Wahlparty, aber es kann gemutmaßt werden, dass politische Gründe ausschlaggebend waren.

In Bergen auf Rügen klagt die Direktkandidatin von Bündnis 90/Die Grünen, Claudia Müller, Zensur an, da der AfD-Stadtpräsident Thomas Naulin bei einer Wahlkampfveranstaltung der Grünen ohne jegliche rechtliche Grundlage die Polizei rief (GRÜNE MECKLENBURG-VORPOMMERN, 2025). Daraufhin mussten die Wahlkämpfenden den Platz räumen (ebd.). Laut Claudia Müller missbrauchen AfD-PolitikerInnen ihre politischen Ämter, um die Meinungsfreiheit einzuschränken (ebd.).

Die sich selbst so gerne zu Opfern erklärende AfD zeigt ihr verqueres Verständnis von Meinungsfreiheit. Sie schreien lautstark ‚Zensur‘, sobald sie auf durch Meinungsfreiheit legitimierte Kritik oder Widerspruch stoßen, doch genau diese Zensur wollen sie selbst ausüben – am liebsten mit Hilfe staatlicher Institutionen, sobald sie auch nur den geringsten Zugriff darauf haben (GRÜNE MECKLENBURG-VORPOMMERN, 2025).

Dieser Vorwurf, staatliche Institutionen für die eigene Zensuragenda zu nutzen, wird zudem dadurch verstärkt, dass es sich bei dem AfD-Stadtpräsidenten Naulin um einen ehemaligen Polizisten handelt (GRÜNE MECKLENBURG-VORPOMMERN, 2025). Dadurch, dass die AfD in Bergen auf Rügen eine Wahlkampfveranstaltung einer anderen Partei aufgelöst hat, lässt sich ihr Verhalten nicht nur als konträr zu Artikel 5 des Grundgesetzes, sondern auch zu ihrem eigenen Wahlprogramm für die Bundestagswahl 2025 benennen (AFD, 2025). Dort heißt es: „Jede Zensur von Meinungsäußerungen stellt einen Angriff auf das Grundrecht der Meinungsfreiheit dar.“ (ebd.).

Neben der Zensur anderer politischer Ansichten ist auch die Sprache ein Thema, das die AfD gerne für ihre Zwecke nutzt. Sollte die AfD in politische Verantwortung kommen, würde eine gendergerechte Sprache in öffentlichen Einrichtungen verboten werden. In ihrem Wahlprogramm äußert sich die Partei folgendermaßen: „Ideologische Verrenkungen wie die angeblich gendergerechte Sprache haben [...] in Deutschland nichts verloren; ihr Gebrauch soll in öffentlichen Einrichtungen und staatlichen Stellen zur Wahrung einer ideologiefreien Verständigung untersagt werden“ (ebd.). Dies würde einen zensorischen Akt darstellen. Im Gegensatz zum vorigen Beispiel, bei dem die Meinungen des politischen Gegners aus der Öffentlichkeit entfernt wurden, möchte die AfD hier die freie Kommunikation innerhalb staatlicher Behörden verbieten. Ein Verbot gendergerechter Sprache ist eine Einschränkung der Redefreiheit und lässt sich als Zensur von Wort und Schrift sehen. In ihrem Grundsatzprogramm, in dem die AfD vor zunehmenden Einflüssen der englischen Sprache sowie dem Gendern warnt, schreibt sie: „Politisch ‚korrekte‘ Sprachvorgaben lehnen wir entschieden ab.“ (AFD, 2016). Des Weiteren sieht die AfD einen auf „Political Correctness“ zurückzuführenden Zusammenhang zwischen sozialem Geschlecht, Gleichberechtigung und gendergerechter Sprache (GIEBELMANN, 2020, S. 63). Dabei lässt sich feststellen, dass die Partei diesbezüglich häufig keine Unterscheidung vornimmt.

Die im Grundsatzprogramm geschilderte Agenda gegen vermeintlich politisch motivierte Sprachvorgaben scheint sich nicht auf Vorgaben zu beziehen, die die AfD selbst gerne verwirklichen würde. Durch ihr Ziel, in Regierungsverantwortung als Zensursubjekt der Sprache aufzutreten, bildet sich ein Verhältnis, bei dem die Partei mit zweierlei Maß misst. Alle Personen, die sich durch eine gendergerechte Sprache ausdrücken, würden zu den Zensurobjekten. Das Zensurmittel wäre ein Verbot der Nutzung von gegenderten Formen. Diese Form der Zensur findet sich beispielsweise schon in staatlichen Einrichtungen Bayerns (AFD, 2024b). Ein Umstand, den die AfD sich bundesweit für alle Behörden erhofft (ebd.). Die Zensur würde sich gegen die AutorInnen bei der Produktion gendergerechten

Schreibens richten und hätte laut AfD das Zensurmotiv, einen „ideologisch motivierte[n] Eingriff in unsere Sprache und Kultur“ zu verhindern (ebd.). Einordnend lässt sich feststellen, dass in einigen Bundesländern bereits Regelungen bezüglich eines Genderverbots in Schule und Verwaltung existieren, es jedoch umgekehrt auf „Landes- und Bundesebene [...] keine Gesetze zu einer Gender-Pflicht“ gibt (LANDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG BADEN-WÜRTTEMBERG, 2024).

5 Der Zensurbegriff der AfD

Die vorigen Beispiele zeugen von einem sehr variablen Zensurbegriff der AfD. Informelle Zensur findet sich bei der AfD in ihren Vorwürfen einer Zensur gegen die gesamte Gesellschaft. In diesem macht die Partei implizit die Grünen und deren AnhängerInnen für die vermeintliche Zensur verantwortlich, also wird ein nicht-institutionalisierter politischer Druck ausgeübt. Den erwähnten gesellschaftlichen Debatten, wie Veränderungen diskriminierender Sprache in Kinderbüchern, Lebensmitteln oder Liedern, liegen keinerlei institutionell festgelegte Verbote oder Vorschriften zugrunde. Im Fall der Löschung des YouTube-Kanals lassen sich die Grenzen zwischen formellem und informellem Zensurbegriff weniger leicht ziehen. Auf formeller Seite agiert die Internetplattform YouTube sowie ihr Mutterkonzern Google als Institution, die im digitalen Raum geltende Regeln und Vorschriften durchsetzt. Bei dem gelöschten Kanal „Ein Prozent“ war „Hassrede“ das benannte Motiv. Weitergehend wirft die AfD aber auch informelle Zensur vor, indem sie vermeintlich „linksradikale Kräfte“, die der Amadeu-Antonio-Stiftung nahestehen, des Ausübens von politischem Druck bezichtigt.

Ähnlich gestaltet sich das in Bezug auf den Vorwurf, die eigene Partei würde zensiert werden. Die Einschränkung von Maximilian Krahs TikTok-Account ist formell aufgrund der vorgenommenen Einschränkung durch die Institution des digitalen Raums TikTok aufgrund von Hassrede. Aber auch hier wird hinter den Entscheidungen des Unternehmens informelle Zensur ausgemacht, durch welche die formelle Zensur überhaupt erst zum Tragen kommt. Maximilian Krah macht „rot-grüne Politiker“ der EU für seine Accounteinschränkung verantwortlich. Diese Verwicklung, hinter institutionell festgelegten Normen und Gesetzmäßigkeiten einen informellen Zensor zu vermuten – der dazu anleite, dass jene Vorschriften auch durchgesetzt werden –, zeugt nicht nur von der tiefen Verwurzelung eines Feindbilds gegen ein sogenanntes „links-grünes Establishment“, sondern macht ein verschwörungstheoretisches Gedankengut sichtbar. Ebenso informell beschnitten fühlt sich die AfD durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk und wirft aufgrund der angeblichen politischen Filter Zensur vor.

Die verwendeten Beispiele zeigen allerdings, dass die AfD auch selbst zensorische Maßnahmen einsetzt oder sie einsetzen würde, wenn sie in Regierungsverantwortung wäre. Die Zensur gendergerechter Sprache lässt sich ebenso als formelle Zensur beschreiben wie der Einsatz der Polizei als staatliche Institution, um Wahlkampfveranstaltungen zu verhindern. Die Verhinderung, sämtliche JournalistInnen auf der Wahlparty in Empfang zu nehmen, lässt sich hingegen als politisch motiviert und nicht institutionell festgeschrieben und somit als informelle Zensur charakterisieren. Auffällig ist, dass die AfD, sofern sie die Entscheidungsgewalt hat, besonders auf formeller Ebene zensieren würde. Dies zeigt sich durch den ehemaligen Polizisten, der für die AfD seine Kontakte nutzte, um den Wahlkampf des politischen Gegners zu verhindern, genauso wie durch ein Verbot, gegenderte Sprache systemisch zu verankern. Die hier vorgestellten Zensurvorfälle der AfD sind allerdings mit Ausnahme der Einschränkung bzw. Löschung von Accounts seitens der Internetkonzerne allesamt informeller Art. Diese haben durch Hassrede gegen die Unternehmensrichtlinien verstoßen und wurden entsprechend geahndet (YOUTUBE; TIKTOK, 2024). Laut Peter Bander mann kann ein Löschen von diskriminierenden und volksverhetzenden Äußerungen nicht mit Zensur gleichgesetzt werden, sondern es dient zum Schutz vor Hass und Verunglimpfungen (BANDERMANN, 2019, S. 9).

6 Abschließende Betrachtung: Die AfD zwischen Opferinszenierung und zensorischem Handeln

Die AfD inszeniert sich gern als Partei, die sich dem Kampf gegen die Zensur und für die Freiheit der Rede verschrieben hat. In der Gesellschaft versucht die Partei durch vermeintliche Zensur Aufschreie zu erregen und schafft ein Narrativ, das auf einem inkonsistenten Zensurbegriff basiert. Diese Zensurvorfälle werden unter dem Deckmantel des Schutzes der kulturellen Identität Deutschlands auf den medialen Plattformen der AfD verbreitet. Die AfD sieht sich und ihre AnhängerInnen in der Meinungsfreiheit zensiert und behauptet, ein „links-grünes Establishment“ würde bestimmen, was man noch sagen dürfe. Während ein stellvertretender Bundessprecher wie Stephan Brandner auf der Internetseite der AfD darüber spricht, welche Worte nicht mehr sagbar seien, sind sie seit dem 22.02.2022 für jeden zu lesen. Allein die Existenz eines frei zugänglichen Beitrags über die nicht vorhandene Meinungsfreiheit erscheint paradox, da eine tatsächlich nicht vorhandene Meinungsfreiheit die Produktion, Distribution und/oder Rezeption eines solchen Beitrags gar nicht erst tolerieren würde.

Für ihre informellen Zensurvorfälle gegenüber „links-grüner Politik“ gibt die AfD keine konkreten Belege. In ihren Vorwürfen nutzt die AfD eine Viktimisierungsstrategie, in der sie die vermeintliche Einschränkung der Meinungsfreiheit als politisch motiviert

betrachtet. Die Beispiele, die die AfD für eine eingeschränkte Meinungsfreiheit heranzieht – gendergerechte Sprache, Veränderung diskriminierender Sprache, Einschränkungen durch digitale Plattformen – sind für die Partei Entwicklungen, die auf eine Zensur von links zurückzuführen sind.

Während die AfD den Zensurbegriff frequent zum Anprangern des politischen Gegners nutzt, zeigt sich das ambivalente Verhältnis zur Meinungsfreiheit, welches sich durch den Ausschluss von JournalistInnen von der Wahlparty ebenso offenbart wie durch das Verbot gendergerechter Sprache in öffentlichen Einrichtungen. Eine dermaßen selektive Nutzung des Zensurbegriffs lässt Fragen aufkommen, wie ehrlich die AfD es tatsächlich mit dem Schutz der Meinungsfreiheit meint und ob der Zensurbegriff nur polemisch zur Durchsetzung der eigenen politischen Ideologie genutzt wird. Durch dieses zweischneidige Verhältnis schafft die AfD es, sich als Opfer zu inszenieren, während sie selbst immer mehr als Zensursubjekt agiert.

Literaturverzeichnis

AFD (2016): *Programm für Deutschland. Das Grundsatzprogramm der Alternative für Deutschland*. Stuttgart. Online verfügbar unter <https://www.afd.de/wp-content/uploads/2023/05/Programm_AfD_Online_.pdf>, zuletzt geprüft am 07.04.2025.

AFD (2022a): *Stephan Brandner: Meinungsfreiheit in Deutschland auf dem absteigenden Ast*. Berlin. Online verfügbar unter <<https://www.afd.de/stephan-brandner-meinungsfreiheit-in-deutschland-auf-dem-absteigenden-ast/>>, zuletzt geprüft am 27.03.2025.

AFD (2022b): *Stephan Brandner: Skandalöse „Politische Filter“ beeinflussen NDR-Berichterstattung*. Berlin. Online verfügbar unter <<https://www.afd.de/stephan-brandner-skandaloesepolitische-filter-beeinflussen-ndr-berichterstattung/>>, zuletzt geprüft am 03.04.2025.

AFD (2024): *Mariana Harder-Kühnel: Verbot der Gendersprache – Bundesregierung muss Beispiel Bayerns folgen!* Berlin. Online verfügbar unter <<https://www.afd.de/mariana-harder-kuehnel-verbot-der-gendersprache-bundesregierung-muss-beispiel-bayerns-folgen/>>, zuletzt geprüft am 09.04.2025.

AFD (2025): *Zeit für Deutschland. Programm der Alternative für Deutschland für die Wahl zum 21. Deutschen Bundestag*. Riesa. Online verfügbar unter <https://www.afd.de/wp-content/uploads/2025/02/AfD_Bundestagswahlprogramm2025_web.pdf>, zuletzt geprüft am 27.03.2025.

AFD BADEN-WÜRTTEMBERG (2024): *Dr. Rainer Balzer MdL: Thienemann-Verlag schändet Jim Knopf*. Stuttgart. Online verfügbar unter <<https://afd-fraktion-bw.de/pressemitteilung/thienemann-verlag-schaendet-jim-knopf/>>, zuletzt geprüft am 03.04.2025.

AFD BAYERN (2020): *Zensur im Netz: Meinungsvielfalt erhalten!* München. Online verfügbar unter <<https://www.afd-landtag.bayern/2020/12/10/zensur-im-netz-meinungsvielfalt-erhalten/>>, zuletzt geprüft am 27.03.2025.

AFD BERLIN (2024): *Robert Eschricht (AfD): Zensur des Kultsongs „Sonderzug nach Pankow“ ist albern – und doch bedenklich*. Berlin. Online verfügbar unter <<https://afd-fraktion.berlin/robert-eschricht-afd-zensur-des-kultsongs-sonderzug-nach-pankow-ist-albern-und-doch-bedenklich/>>, zuletzt geprüft am 27.03.2025.

AFD KOMPAKT (2020): *Besiegelt: Das Aus der Zigeuner-Sauce – das nächste Opfer der Politischen Korrektheit*. Berlin. Online verfügbar unter <<https://afdkompakt.de/2020/08/18/besiegelt-das-aus-der-zigeuner-sauce-das-naechste-opfer-der-politischen-korrektheit/>>, zuletzt geprüft am 03.04.2025.

AFD MECKLENBURG-VORPOMMERN (2024): *Anti-AfD-Erziehungsfernsehen: „Die 100“ ist lupenreine Propaganda*. Schwerin. Online verfügbar unter <<https://afd-fraktion-mv.de/anti-afd-erziehungsfernsehen-die-100-ist-lupenreine-propaganda>>, zuletzt geprüft am 14.04.2025.

BANDERMANN, Peter. *Mit Fakten und Vertrauen gegen Fakenews*. In: Carl-Heinrich Bösling, Claudia Junk, Thomas F. Schneider und Bernd Stegemann (Hrsg.): **Eine Zensur findet (nicht) statt**. Göttingen: V&R Unipress (Erich Maria Remarque Jahrbuch, 29), 2019, S. 7–12.

BÖSLING, Carl-Heinrich; JUNK, Claudia; SCHNEIDER, Thomas F.; STEGEMANN, Bernd (Hrsg.). *Eine Zensur findet (nicht) statt*. Göttingen: V&R Unipress (Erich Maria Remarque Jahrbuch, 29), 2019.

BRANDNER, Stephan (2023): *Gaming und Index: Was würde die Afd bezüglich der Gamingbranche verändern zb. ZENSUR bei Videospielen oder welche die auf dem Index landen*. Abgeordnetenwatch. Hamburg. Online verfügbar unter <<https://www.abgeordnetenwatch.de/profile/stephan-brandner/fragen>>

antworten/gaming-und-index-was-wuerde-die-afd-bezueglich-der-gaming-branche-veraendern-zb-zensur-bei-videospielen>, zuletzt geprüft am 27.03.2025.

DECKER, Frank (2022): *Kurz und bündig: Die AfD*. Bundeszentrale für politische Bildung. Bonn. Online verfügbar unter <<https://www.bpb.de/themen/parteien/parteien-in-deutschland/afd/211108/kurz-und-buendig-die-afd/>>, zuletzt geprüft am 01.04.2025.

DEUTSCHER BUNDESTAG. *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23.05.1949*, zuletzt geändert durch Art. 1 G v. 22.03.2025, Art. 5. Berlin, 2025.

DPA (2020): *Knorr ändert umstrittenen Produktnamen. Keine "Zigeunersauce" mehr*. T-Online.de. Köln. Online verfügbar unter <https://www.t-online.de/leben/aktuelles/id_88407810/rassismusdebatte-knorr-bennent-umstrittene-zigeunersauce-um.html>, zuletzt geprüft am 03.04.2025.

DUDEN: *Duden Online-Wörterbuch. Zensur*. Berlin. Online verfügbar unter <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Zensur>>, zuletzt geprüft am 28.03.2025.

GIEBELMANN, Bente. „Political Correctness“ als rechter Kampfbegriff. In: *Kurswechsel* 2, 2020, S. 61–72.

GRÜNE MECKLENBURG-VORPOMMERN (2025): *AfD setzt Polizei gegen grünen Wahlkampf ein. Schwerin*. Online verfügbar unter <<https://gruene-mv.de/afd-setzt-polizei-gegen-gruenen-wahlkampf-ein/>>, zuletzt geprüft am 27.03.2025.

KANZOG, Klaus; MASSER, Achim. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 4: SI - Z. Berlin: De Gruyter (Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 4), 2019.

LANDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG BADEN-WÜRTTEMBERG (2024): *Gendern: Ein Pro und Contra. Was für die gendergerechte Sprache spricht – und was dagegen. Ein Pro und Contra*. Stuttgart. Online verfügbar unter <<https://www.lpb-bw.de/gendern#:~:text=Auf%20Landes%2D%20und%20Bundesebene%20existieren,w%C3%A4re%20eine%20Entscheidung%20der%20Politik>>, zuletzt geprüft am 09.04.2025.

LORENZ, Matthias N. *Das ‚Cancel Culture‘-Narrativ*. In: Nikola Roßbach (Hrsg.): *Zensur. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden: Nomos, 2024, S. 545–564.

ROLLING STONE (2024): *Humboldt Forum: Chöre singen „Sonderzug nach Pankow“ ohne Zensur. Der Udo-Lindenberghit durfte sein I-Wort behalten*. Berlin. Online verfügbar unter <<https://www.rollingstone.de/humboldt-forum-choere-singen-sonderzug-nach-pankow-ohne-zensur-2875887/>>, zuletzt geprüft am 03.04.2025.

ROBBACH, Nikola (Hrsg.). *Zensur. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden: Nomos, 2024.

ROBBACH, Nikola. *Einführung*. In: Nikola Roßbach (Hrsg.): ***Zensur. Handbuch für Wissenschaft und Studium***. Baden-Baden: Nomos, 2024, S. 9.

ROBBACH, Nikola. *I. Begrifflich-Theoretische Grundlagen*. In: Nikola Roßbach (Hrsg.): ***Zensur. Handbuch für Wissenschaft und Studium***. Baden-Baden: Nomos, 2024, S. 11–12.

ROBBACH, Nikola. *Zensur: Begriffe und Definitionen*. In: Nikola Roßbach (Hrsg.): ***Zensur. Handbuch für Wissenschaft und Studium***. Baden-Baden: Nomos, 2024, S. 13–30.

SCHROEDER, Wolfgang; WEBELS, Bernhard. *Radikalisiert und etabliert. Die AfD vor dem Superwahljahr 2024*. Frankfurt am Main: Otto Brenner Stiftung (OBS-Arbeitspapier, 59), 2023.

TAGESSCHAU (2024): *AfD schließt alle Journalisten von Wahlparty aus. Landtagswahl in Thüringen*. Hamburg: ARD. Online verfügbar unter <https://www.tagesschau.de/inland/innenpolitik/afd-thueringen-wahlparty-journalisten-100.html>, zuletzt geprüft am 06.04.2025.

TERRA X HISTORY (2021): *Osthits - Die DDR in 10 Scheiben*. Mainz: ZDF. Online verfügbar unter <https://www.zdf.de/video/dokus/terra-x-history-102/osthits---die-ddr-in-10-scheiben-100>, zuletzt geprüft am 30.03.2025.

TIKTOK (2024): *Hassreden und hasserfülltem Verhalten entgegentreten*. Dublin. Online verfügbar unter <https://www.tiktok.com/safety/de-de/countering-hate>, zuletzt geprüft am 09.04.2025.

VÖLKNER, Paula (2024): *TikTok dämpft angeblich AfD-Einfluss: EU-Spitzenkandidat fühlt sich eingeschränkt*. Frankfurt am Main: Frankfurter Rundschau. Online verfügbar unter <https://www.fr.de/politik/afd-europawahl-max-krah-social-media-tiktok-spitzenkandidat-zr-92903087.html>, zuletzt geprüft am 04.04.2025.

YOUTUBE: *Richtlinien zu Hassrede*. Dublin. Online verfügbar unter <https://support.google.com/youtube/answer/2801939?hl=de>, zuletzt geprüft am 09.04.2025.

Der Spanische Bürgerkrieg im Erinnerungsfilm am Beispiel von José Luis Cuerdas *La lengua de las mariposas* (1999)

Karolin Schäfer¹

Resumo: O presente artigo dedica-se à *Erinnerungskultur* em torno da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), bem como ao trauma coletivo da sociedade espanhola, que permaneceu em grande parte silenciado mesmo após o fim da ditadura franquista em 1975. Durante o período da ditadura, o cinema espanhol propagou sobretudo a perspectiva dos partidários do regime de Franco, enquanto qualquer confronto com as experiências e a visão do campo republicano era repressivamente impedido. Apenas com a ruptura do pacto de silêncio os meios audiovisuais passaram, finalmente, a encenar o passado espanhol da Guerra Civil e do Franquismo também sob a perspectiva daqueles que foram derrotados na guerra e oprimidos durante a ditadura. Entre essas obras está o filme de ficção *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, lançado em 1999, que rememora aquele período através dos olhos de um protagonista infantil e será, a seguir, inserido no contexto da *Erinnerungskultur*.

Palavras-chave: *Erinnerungskultur*; Filme; Guerra Civil Espanhola; Pacto do Silêncio.

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag widmet sich der Erinnerungskultur um den Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) sowie dem auch nach Ende der franquistischen Diktatur im Jahr 1975 primär beschwiegenen kollektiven Trauma der spanischen Gesellschaft. Wurde während der Zeit der Diktatur im spanischen Film insbesondere die Perspektive der Anhänger:innen des Franco-Regimes propagiert, so wurde jede Auseinandersetzung mit den Erlebnissen und der Sichtweise des republikanischen Lagers repressiv unterbunden. Erst mit dem Bruch des Paktes des Schweigens begannen schließlich audiovisuelle Medien, die spanische Vergangenheit von Guerra Civil und Franquismus auch aus der Sichtweise der im Bürgerkrieg besiegten und in der Diktatur unterdrückten Menschen zu inszenieren. Hierzu gehört auch José Luis Cuerdas Spielfilm *La lengua de las mariposas* aus dem Jahr 1999, der jene Zeit aus den Augen eines kindlichen Protagonisten erinnert und im Folgenden in den erinnerungskulturellen Kontext gestellt werden soll.

Schlüsselwörter: Erinnerungskultur; Film; Spanischer Bürgerkrieg; Pakt des Schweigens.

Einleitung

„La España actual es fruto del perdón, pero no puede ser producto del olvido“ (MARCOS & SÁNCHEZ, 2019), erklärte Spaniens Regierungschef Pedro Sánchez am Tag der Exhumierung des ehemaligen spanischen Generalísimo Francisco Franco, im Oktober 2019. Denn auch wenn dessen Tod nunmehr ein halbes Jahrhundert zurückliegt, so scheint doch die Aufarbeitung der traumatischen Phasen von Bürgerkrieg und Diktatur noch lange nicht vollendet. Mit der Umbettung Francos ins Familiengrab fernab des den Bürgerkriegsgefallenen gewidmeten *Valle de los Caídos* sei Spanien, so Sánchez, der nationalen Versöhnung einen weiteren Schritt entgegengegangen (*Id.*). Welch wesentliche Rolle der spanische Bürgerkrieg und die anschließende knapp vierzigjährige Diktatur noch

¹ Doutoranda no departamento de Romanística da Universidade de Kassel; karolin.schaefer@uni-kassel.de

im heutigen Spanien spielen, macht sich stetig bemerkbar. So sind seit Beginn der 2000er beispielsweise zahlreiche Organisationen aktiv, die sich der Wiedergewinnung der jüngsten Vergangenheit verschrieben haben, sich um Archive bemühen und die Exhumierung von Massengräbern vorantreiben, um die im Zuge von Repression und Kriegsgewalt Verschollenen noch identifizieren und den Familien Gewissheit über den Verbleib geben zu können.

Ein weiterer zentraler Kontext, in dem Erinnerung und Vergangenheitsversionen verhandelt werden, ist der Spielfilm. Zu spanischen Diktaturzeiten wurden dort vehement die franquistische Perspektive und die entsprechende Herrschaftslegitimation propagiert, während Versuche, die Sichtweise der republikanisch-progressiven Besiegten auf die Leinwand zu bringen oder überhaupt nur offen anzusprechen, mithilfe von Zensur, Repression und Stigmatisierung im Keim erstickt wurden. Das daraus resultierende ‚Schweigetrauma‘ setzte sich zumindest im öffentlichen Diskurs auch nach Ende der Diktatur im Jahr 1975 durch; Literatur und Film fanden jedoch bald ihre Wege, das Geschehene – obgleich zunächst eher subtil – auszudrücken und der anderen, jahrzehntelang zurückgehaltenen Sicht Gehör zu verschaffen. Nachdem in den frühen 1990er Jahren der *Pakt des Schweigens* im politischen Kurs gebrochen worden war, entschieden sich mehr und mehr Filmemacher:innen dazu, Bürgerkrieg und Diktatur in ihren Produktionen zu thematisieren. So auch im Falle von José Luis Cuernas Spielfilm *La lengua de las mariposas* aus dem Jahr 1999, welcher nicht nur von den Kritikern hochgelobt wurde, sondern ganze 13 Goya-Nominierungen erhielt und noch im Erscheinungsjahr gut 850.000 Zuschauer:innen in die Kinos lockte (ROTHAUGE, 2014, S. 309).

Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, den Film *La lengua de las mariposas* dahingehend zu untersuchen, inwiefern er als repräsentativ für die Charakteristika spanischer Erinnerungskultur und kinematographischer Bürgerkriegsfiktion erachtet werden kann. Dazu wird zunächst ein grober Überblick über die spanische Erinnerungskultur ab der Nachkriegszeit und während der Diktatur sowie in der Phase der *Transición*, des Übergangs zur Demokratie, geschaffen. Im Speziellen soll darauf eingegangen werden, welche Konsequenzen das Beschweigen solch einschneidender Ereignisse nach sich zog und inwieweit es das erinnerungskulturelle Panorama Spaniens geprägt hat. Daran anschließend wird ein Exkurs über Erinnerungsfilme und die melodramatische Konzeption stattfinden, derer sich die spanische Bürgerkriegsfiktion in der Vergangenheit bereits vielfach bedient hat. Auf dieser Grundlage soll dann auf spezifische Aspekte aus *La lengua de las mariposas* eingegangen werden, um seine Repräsentativität einschätzen und ihn in den erinnerungskulturellen Zusammenhang einordnen zu können.

Spanische Erinnerungskultur

Es gibt nicht *die eine* Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis oder historische Prozesse. In einer einzigen Gesellschaft lassen sich mannigfaltige kollektive und individuelle Erinnerungen an konkrete in der Vergangenheit liegende Begebenheiten ausmachen (ARÓSTEGUI, 2006, S. 59). Die ästhetisch-expressive und dokumentarisch-repräsentative emotionale Hinwendung zu und Aufarbeitung von ebendieser Vergangenheit lässt sich als *Erinnerungskultur* fassen. Sie äußert sich vor allem in der „[subjektiven] Vergegenwärtigung der Vergangenheit in den Medien“ (HÜNECKE, 2015, S. 297). Zu diesen Medien, die als kulturelle Objektivationen das „kollektive und identitätsstiftende Wissen über eine gemeinsame [...] Vergangenheit“ (JÜNKE, 2012, S. 11) konservieren, gehören in besonderem Maße die im engeren Sinne literarische Aufbereitung in Form des Romans sowie audiovisuelle, also filmische, Inszenierungen: Charakteristisch ist für die beiden genannten Formate, dass sie Vergangenheitsversionen entwerfen und in die Kultur einbetten. Damit entfalten sie eine Wirkkraft auf kollektive Identitäten und Mentalitäten in einer Gesellschaft und tragen maßgeblich zu (meist im nationalen Rahmen betrachteten) Gedächtnisdiskursen bei (JÜNKE, 2012, S. 11).

Am wohl charakteristischsten ist für die spanische Erinnerungskultur ihre aus dem Bürgerkrieg und seinen langjährigen Folgen resultierende Bipolarität (HÜNECKE, 2015, S. 297). Nachdem die Putschisten, angeführt von General Francisco Franco, 1939 als Sieger aus dem Bürgerkrieg hervorgegangen waren, unterwarfen sie Spanien einer Diktatur, die bis 1975 – Francos Todesjahr – andauerte. Erinnerungspolitisch war diese geprägt von autoritärer Repression, die jegliche Vergangenheitsdeutung aus der republikstreuen Verliererperspektive heraus kategorisch verhinderte. Stattdessen instrumentalisierte man die Erinnerung an den Bürgerkrieg für die Etablierung eines Gründungsmythos, der die Basis und Rechtfertigung des neuen Herrschaftssystems darstellen sollte (JÜNKE, 2012, S. 40).

Während das Beschweigen und damit auch das Verdrängen der republikanisch-progressiven Vergangenheitsversionen durch die Regierung gefordert war, diente es von Seiten des unterdrückten Individuums gleichzeitig als Überlebensstrategie. Denn in den Kriegs- und Folgejahren wurden zigtausende Republikaner:innen Opfer von „Folter, Erschießungen, Internierungen im Konzentrationslager, Gefängnisstrafen, Zwangsarbeit, massiver ideologischer und kultureller Repression sowie systematischer Benachteiligung und Demütigung in Alltag und Arbeitsleben“ (SONDERGELD, 2010, S. 80f.). Diese hier geschilderten Formen der Unterdrückung bewirkten auch, dass sich im Spanien Francos eine

Stigmatisierungs- und Erniedrigungskultur etablierte, vor der es sich durch möglichst unauffälliges Verhalten zu schützen galt.

Die Herausbildung einer republikanischen Erinnerungskultur wurde also mit vielfältigen Mitteln verhindert. Auf der anderen Seite propagierte die Regierung eine lebendige Erinnerung an die eigenen Verluste und das Martyrium, welches sie und die ihren für das Vaterland auf sich genommen hatten. So wurde zum Beispiel Spaniens wohl eindrucksvollstes Monument zur Ehrung der gefallenen franquistischen Soldaten, das *Valle de los Caídos*, über einen Zeitraum von 20 Jahren von republikanischen Zwangsarbeitern erbaut (SONDERGELD, 2010, S. 79). Darüber hinaus machte sich das Siegerregime die medialen Formen des Romans und des Films zunutze, um seiner Vergangenheitsversion Nachdruck zu verleihen und der gesamtspanischen Gesellschaft seine Erinnerungskultur aufzuoktroieren. Franco selbst veröffentlichte unter dem Pseudonym Jaime de Andrade einen Roman, *Raza*, der als Grundlage für den gleichnamigen 1942 erstausgestrahlten Film diente. Er behandelt die Geschichte dreier Brüder vor Ausbruch des Bürgerkriegs und propagiert mit seiner negativen Darstellung der Republikstreuen den herrschaftslegitimierenden Gründungsmythos des faschistischen Regimes (UTRERA MÁCIAS, 2009, S. 218 & 226).

147

Die Transición und der Pakt des Schweigens

Mit Francos Tod am 20. November 1975 fand auch die spanische Diktatur ihr Ende. Claudia Jünke zufolge erstreckte sich die Phase der *Transición*, der Überführung des spanischen Staates in eine rechtsstaatliche Demokratie, auf den Zeitraum von 1975 bis 1982 (JÜNKE, 2012, S. 40). Mit der neuen Rechtsstaatlichkeit kam zumindest theoretisch die Möglichkeit auf, der jahrzehntelang unterdrückten linken, republikanischen Vergangenheitsversion Gehör zu verschaffen. Stattdessen aber wurde von offizieller Seite eine exhaustive Versöhnungsrhetorik verfolgt; mag der friedliche Übergang von einer Diktatur in eine Demokratie auch hochgelobt worden sein, so monieren weite Teile der Forschungsliteratur:

Den Bürgerkrieg, seine Vorgeschichte und vor allem seine Folgen, die fast vierzigjährige Diktatur, erklärten Politik und Medien zur erinnerungspolitischen Sperrzone und auch in der Kultur spiegelte sich dieses selbst verordnete Verdrängen wider (MACHER, 2010, S. 179).

Durch den vom neuen König und den Parteien vorangetriebenen *Pakt des Schweigens* (*pacto de silencio*), der zugunsten des Demokratisierungsprozesses erdacht worden war, blieb während und nach der *Transición* die ebenso politisch wie sozial konfliktbehaftete Spaltung in Sieger und Besiegte erhalten (JÜNKE, 2012, S. 41). Gemäß

dem Motto ‚todos fuimos culpables‘ wurde beiden Lagern – Aufständischen und Republikstreuen – „eine Mitschuld am Bürgerkrieg und seinen Gräueltaten“ (ROTHAUGE, 2014, S. 18) attestiert. Diese vielkritisierte Kollektivschuldthese ließ vor allem das Spannungsfeld zwischen demokratisch gewählter Regierung und rechtswidrigem Militärputsch unangetastet und suggerierte, dass man der gesellschaftlichen Versöhnung halber auf eine Aufrechnung verzichten könne – trotz der unzweifelhaften Schiefelage hinsichtlich der Schuldfrage (Id., S. 19). Walther L. Bernecker geht sogar so weit, zu sagen, dass die spanische Transición maßgeblich einer „Funktionalisierung der Bürgerkriegserinnerung im Dienst einer ganz bestimmten Demokratisierungsstrategie“ (BERNECKER, 2004, S. 22) unterworfen wurde. Ihren Gipfel erreichte die Versöhnungspolitik im Jahr 1977: Mit der Verabschiedung des zweiten Amnestiegesetzes (*Ley de Amnistía de 1977*) wurde für sämtliche politisch motivierte Straftaten vom Beginn des Bürgerkriegs bis zum 15. Dezember 1976 Absolution erteilt, darunter auch für jene Vergehen, die schwere Verletzungen nach sich gezogen oder Menschenleben gefordert hatten (JÜNKE, 2012, S. 41).

Die Folgen des Schweigens

Dass von juristischer Seite mit den beiden Amnestiegesetzen – dem von 1977 war im Vorjahr ein etwas gemäßigteres vorausgegangen – das Beschweigen der Gräueltaten während des Bürgerkriegs und des beinahe vierzigjährigen Regimes noch befördert wurde, verfestigte die Konvention, dass man über diese Ereignisse nicht offen sprach. Dies hatte zur Folge, dass zunächst an eine Aufarbeitung der schweren Traumata, die die Opfer der Repression erlitten hatten, kaum zu denken war. Birgit Sondergeld beschreibt die jahrzehntelang durch die franquistische Regierung gepeinigten und durch die Gesellschaft obendrein als Regimegegner stigmatisierten Menschen als

für immer gekennzeichnete, traumatisierte und eingeschüchterte Personen, die die Angst verinnerlicht haben, eine zwanghafte und irrationale Angst, die zu einer Art Autismus geführt hat, eine ungeheure Angst, über das Geschehene zu sprechen. Es ist das Schweigen als Krankheit (SONDERGELD, 2015, S. 31).

Die Konvention des Schweigens über die Zeit des Bürgerkriegs und der Diktatur hatte sich also durch Angst und Trauma in die Mentalitäten der spanischen Bevölkerung eingeschrieben – meist sprach man diese Themen nicht einmal im engsten Freundes- und Familienkreis an, geschweige denn, dass man sie nach außen getragen hätte (HÜNECKE, 2015, S. 376). Die Nichtthematisierung war von parteipolitischer Seite vor allem deshalb

so unerbittlich verfolgt worden, weil man sich ideologie- und vergangenheitsbasierte Wortgefechte ersparen wollte, um den Demokratisierungsprozess nicht zu gefährden und keine alten Konflikte zu schüren. Im Vorlauf der Parlamentswahlen von 1993 allerdings wurde der Pakt des Schweigens im politischen Diskurs gebrochen. Der PSOE (*Partido Social Obrero Español*) sah zum ersten Mal seit der Endphase der Transición seinen Wahlsieg gefährdet und startete eine Wahlkampagne, die auf den „franquistischen Entstehungsmakel“ (ROTHAUGE, 2014, S. 23) ihres stärksten Konkurrenten abzielte. Hierbei wurde der konservative PP (*Partido Popular*) mit der parteipolitischen Erbsünde der Diktatur in Verbindung gebracht; der damals amtierende Vizepräsident des PSOE, Alfonso Guerra, betitelte ihn gar als „la peor derecha de Europa“ (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2006, S. 284). Obgleich der Bereich nun offen von Politiker:innen angeschnitten worden war, hatte das durch Trauma und Repression induzierte Schweigen der Betroffenen weitestgehend noch Bestand. Zu vermuten ist jedoch, dass die parteipolitische ‚Schmierenkampagne‘ der Thematik zumindest den Weg in den öffentlichen Diskurs geebnet hat.

Dieser Umstand ebenso wie die Tatsache, dass die westlichen Kulturen im Allgemeinen im ausgehenden 20. Jahrhundert damit begannen, sich ihrer jüngsten Vergangenheit zuzuwenden (JÜUNKE, 2012, S. 12), bewirkte einen regelrechten erinnerungskulturellen Schub im Bereich der spanischen Literatur und Filmindustrie (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 11). Im Zuge dessen kam – vor allen Dingen von Seiten der Geschichtsforschung und der vom Bürgerkrieg und seinen Folgen in negativer Weise direkt oder indirekt Betroffenen – der Wunsch nach einer *Wiedererlangung der Geschichte* (*recuperación de la historia*) auf: nach einer detaillierten Erforschung zeithistorischer Fakten und unterdrückter Erlebnisse sowie der Aufnahme hierbei gewonnener bzw. noch zu gewinnender Erkenntnisse in das kollektive Gedächtnis Spaniens (BERNECKER, 2009, S. 25). Etwa zur selben Zeit, auch im Laufe der 1990er Jahre, nahm die erinnerungspolitische Bewegung ihren Anfang. Zahlreiche Organisationen gründeten sich mit dem Ziel, die Faktenlage zur repressiv-autoritären Vergangenheit Spaniens zu erfassen, verdrängten Erinnerungen eine Stimme zu geben und vor allem dem Verbleib der zahlreichen im Bürgerkrieg und Franquismus verschwundenen Personen nachzugehen. In Silke Hüneckes Erschließung des Themas werden insgesamt 28, zumeist in verschiedenen Regionen Spaniens aktive erinnerungspolitische Gruppen aufgeführt (HÜNECKE, 2015, S. 185f.). Im Interview mit Hünecke betonte ein Mitglied der *Asociación Dignidad y Memoria Marchena*, Javier Gabina, dass noch immer der Mantel der Angst existiere und die Repression eben nicht nur rein physische, sondern eben auch mentalitätsbezogene Stigmata hinterlassen habe, die immer noch nachwirkten (*Id.*, S. 378).

Hinsichtlich der Frage, wie der Franquismus in die Geschichte Spaniens eingehen wird, scheint seit dem Aufkommen von Bürgerkrieg und Diktatur im öffentlichen Diskurs Mitte der 1990er Jahre eine klare Tendenz zu überwiegen: Die Zahl derer, die ihn als eine negative Periode einordnen würden, ist seit 1988 kontinuierlich gestiegen (Stand 2000: 38 %), während analog dazu die gegenteilige Meinung bis auf 10 % im Jahr 2000 abgenommen hat (AGUILAR FERNÁNDEZ, 2006, S. 269). Und trotz – oder vielleicht gerade aufgrund – dieser Entwicklung wirkt es ganz so, als sei das Thema immer noch äußerst sensibel und seine Aufarbeitung nicht im Ansatz erschöpft. So konstatierte Alejandro Amenábar, Regisseur des 2019 erschienenen Kinofilms *Mientras dure la guerra*, dass es innerhalb der spanischen Gesellschaft nach wie vor tiefe, offene Wunden gebe, da man während der Transición einen falschen Schlussstrich gezogen habe (ZURRO & AMENÁBAR, 2019).

Kinematographische Bürgerkriegsfiktion als Erinnerungsmedium

Besonders im Angesicht der Aufarbeitung solch konfliktreicher zeitgeschichtlicher Begebenheiten wie Krieg, Diktatur und ideologischer Spaltung gewinnen Medien wie der Roman und der Film eine besondere Bedeutung. Ohne einen absoluten Wahrheitsanspruch auf das Dargestellte zu erheben, erinnern filmische oder literarische Erzählungen das Vergangene, „indem sie die faktischen Zeugnisse mit künstlerischen Fiktionen [verknüpfen] und auf diese Weise die Geschichte nicht nur [rekonstruieren], sondern neu [erfinden]“ (BRAUN, 2010, S. 8). Seit den 1990er Jahren ist vor allem eine Gestaltungsform charakteristisch für Erinnerungsfilme und -literatur: Die Fakten werden fiktional eingebettet, indem man das erinnerte Erlebnismaterial in sie integriert und dieses neugewonnene Arrangement filmisch bzw. literarisch umsetzt (*Id.*, S. 9). Die hierbei entstehenden Vergangenheitsversionen können eine Erinnerungen miterzeugende Kraft entwickeln und sich als Gedächtnismedien ins erinnerungskulturelle Gesamtbild einer Gesellschaft fügen (*Ibid.*).

Im Vergleich zu reinen Schrift- oder Audiomedien ist der Film in ganz besonderem Maße in der Lage, einen Realitätseffekt hervorzurufen: Wird in den erstgenannten zumeist das präteritale Erzähltempus verwendet, entspricht die unmarkierte Darstellung audiovisueller, filmischer Medien dem präsentischen Modus. Dieser wird einzig dann verlassen, wenn eine rückblickende Erzählinstanz oder ersichtliche Rückblenden integriert werden. Dadurch verspürt das Publikum eine gewisse Unmittelbarkeit und geringe Distanz zum Geschehen, sodass Vergangenheit quasi vergegenwärtigt und für den Augenblick zurückgewonnen werden kann (BRAUN, 2010, S. 65). Die von Erinnerungsfilmen erzielte Wirkkraft scheint selbige solchermassen in den gesellschaftlichen Fokus zu rücken, dass sie

als präsenter wahrgenommen werden als der ‚klassische‘ Spielfilm, dessen Sujet eben nicht auf einschneidenden Erlebnissen der jüngeren Vergangenheit fußt. So sah sich die spanische Filmakademie (*La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*) Anfang 2011 vehementen Beschwerden aus der spanischen Gesellschaft gegenüber, die monierten, dass sich in der inländischen Filmindustrie eine Bürgerkriegsthematisierung an die andere reihte. Die daraufhin von der Filmakademie durchgeführte Erhebung über die zwischen 2000 und 2010 behandelten Genres und Themen ergab, dass die Bürgerkriegsfilme mit 14 Vertretern gerade einmal 1,45 % der Produktionen ausmachten (ROTHAUGE, 2014, S. 380). Dass ihre Ausstrahlung trotz dieser doch eigentlich geringen Zahl einen derart großen Einfluss auf das kommunikative Gedächtnis Spaniens nimmt und eine wichtige Rolle in seiner Erinnerungskultur erfüllt, erkennt auch Regisseur Amenábar:

El cine español y la Guerra Civil. Un dúo que muchos unen constantemente, aunque los datos se empeñen en confirmar que, realmente, no se ruedan muchas películas que aborden ese tema. Nuestra historia todavía asusta, y los que se atreven a tratarla en forma de películas suelen salir escaldados. (ZURRO & AMENÁBAR, 2019).

Die These, dass eben das spanische Kino und der Themenbereich des Bürgerkriegs untrennbar miteinander verwoben sind und eine ganz eigene, hervorstechende Dynamik entwickelt haben, lässt sich vor allem anhand der in den 1990er Jahren von Juanjo Iguarta und Darío Paez erarbeiteten Studien nachvollziehen. So fanden sie beispielsweise heraus, dass mit Francos Tod und dem neuen Zensurgesetz (beide 1975) die Wahrnehmungsperspektive schlagartig auf die der Besiegten wechselte. Waren zwischen 1970 und 1974 noch 80 % der kinematographischen Bürgerkriegsfiktionen aus dem Blickwinkel der Sieger heraus geschildert, so lagen diese kurz nach dem Ende der Diktatur bei nur noch 12,5 %. Gleichzeitig begann die spanische Filmindustrie, diejenigen Vergangenheitsversionen in den Fokus zu rücken, die vorher teils jahrzehntelang im Verborgenen hatten bleiben müssen. In den Jahren 1990 und 1991 schließlich waren die filmischen Darstellungen aus dieser Perspektive bei 100 % angekommen, während sowohl die franquistische Perspektive als auch kinematographische ‚Rechtfertigungen‘ des Bürgerkriegs die Nullprozentmarke erreicht hatten (IGUARTA & PAEZ, 1997, S. 87). Hier ist vor allem auch das inszenierte Wahrnehmungszentrum des Protagonisten hervorzuheben, da es einen maßgeblichen Einfluss auf das Publikum und sein subjektives Erleben der dargestellten Handlung nehmen kann; der Protagonist nämlich sei „die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält“ (FAULSTICH, 2002, S. 99).

Das Melodrama als entpolitisierendes Ausweichgenre

Bereits vor der Verabschiedung des an früherer Stelle angesprochenen neuen, liberaleren Zensurgesetzes hatten verschiedene spanische Regisseure die Themen Bürgerkrieg und Diktatur kritisch zu beleuchten versucht, wenngleich dies aufgrund der politischen Umstände unter Verwendung eines indirekten Darstellungsstils und subtiler Anspielungen geschehen musste (ROTHAUGE, 2014, S. 29). Caroline Rothauge zufolge war es der Regisseur Jaime Camino, der 1976 mit seinem Kinospiefilm *Las largas vacaciones de 36* maßgeblich die kinematographische Darstellung des Spanischen Bürgerkriegs in den folgenden Jahrzehnten prägen sollte. Zunächst war es der erste Film nach Francos Tod, der den Bürgerkrieg aus der Perspektive der im weitesten Sinne republikanischen Besiegten darstellte. Besonders war aber vor allem sein Schwerpunkt, nämlich mitnichten die explizite Darstellung von Gewalt und Kriegshandlungen auf dem Bildschirm. Vielmehr konzentrierte er sich auf die Akzentuierung „[der] leidvollen Erfahrungen, die den kindlichen Figuren im Zuge des Krieges zuteilwerden“ (*Id.*, S. 30). Mit seinen Zuschauerzahlen, die sogar die Millionenhürde überschritten, etablierte *Las largas vacaciones de 36* das im Hinterland angesiedelte fiktionale Familienmelodrama für diesen spezifischen Themenkomplex (*Ibid.*). Das Melodrama als solches – losgelöst von der Bürgerkriegsthematik – lässt sich als Filmgenre fassen, welches in der Kleinstadt oder in der Familie spielt und in dem es um „Sentimentalität und Moralität, um leidenschaftliche oder herzerweichende Gefühle, um Sinnstiftung im alltäglichen Unglück, um die Erfüllung im Privaten“ (FAULSTICH, 2002, S. 39) geht. Ebendiese Fokussierung auf die private Sphäre ermöglicht es bei in Kriegszeiten situierten filmischen Inszenierungen, dass man sich von der Darstellung des Geschehens an der Front entfernt, welche eine „dinámica tradicional de buenos y malos“ (GARCÍA, 2013) erwecken und damit ideologisch polarisieren würde. Auf diese Weise kann man die in einem spezifischen sozialen und historischen Kontext situierte Handlung herauslösen, sie „mit einer unspezifischeren Bedeutungsschicht [überschreiben] und dadurch [enthistorisieren, entpolitisieren und universalisieren]“ (JÜNKE, 2012, S. 347). Diese Einschätzung scheint auch José Luis Cuerda zu teilen, der Regisseur des Familienmelodramas *La lengua de las mariposas*, welcher in einem Interview erklärte, er produziere keine Filme über den Bürgerkrieg, sondern über menschliche Schicksale (HAMDORF, 2010, S. 82). Als emotional besonders wirkungsstark ist bei der Darstellung menschlicher Schicksale diejenige Fiktion zu nennen, die die porträtierte Welt durch Kinderaugen erschließt. Denn dann werden die Gedanken und Gefühle des Protagonisten deutlich und sein Gesicht verwandelt sich in ein „teatro abierto y visible de conflictos, esperanzas y miedos“, welchem sich das Publikum kaum entziehen

kann (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 222). Darüber hinaus schafft man so einen harmloseren, weniger urteilenden Blick auf die Ereignisse und ihre Akteure. All das ist in Bezug auf den Spanischen Bürgerkrieg insofern von spezieller Bedeutung, als dass ein verhältnismäßig großer Anteil der in den 1990er Jahren (und auch heute) noch lebenden Zeitzeugen die späte Zweite Republik und den Kriegsbeginn als Kind durchlebt hat und entsprechend auch die damaligen Ereignisse nicht zur Gänze hat begreifen können. Insbesondere das bürgerkriegsnahe Familienmelodrama, welches die Gefühle und Schicksale von Menschen – primär von Kindern – in den Vordergrund stellt und das Faktuale nur subtil einbettet, dient hier als erinnerungskulturelle Projektionsfläche für bisher beschwiegene Erfahrungen (ROTHAUGE, 2014, S. 369).

***La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)**

Im September 1999 brachte der Regisseur José Luis Cuerda mit *La lengua de las mariposas* einen Film heraus, der entgegen vieler anderer Kinospielefilme mit Bürgerkriegssujet nicht als Kassengift wirkte, sondern den Kinos insgesamt über eine Million Zuschauer:innen bescherte, gut 850.000 davon noch im selben Jahr (ROTHAUGE, 2014, S. 309). Seine Handlung ist in einem galicischen Dorf kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs angesiedelt und er entstand in Zusammenarbeit mit dem galicischen Ministerium für Kultur, Gesellschaftliche Kommunikation und Tourismus (*La consellería de cultura, comunicación social y turismo de la Xunta de Galicia*). *La lengua de las mariposas* stellt eine Verschmelzung dreier 1995 gemeinsam mit 13 anderen Erzählungen in dem Band *¿Qué me quieres, amor?* erschienenen Kurzgeschichten vom galicischen Autor Manuel Rivas dar. Die zentralen Aspekte der Handlung sind aus der ebenfalls mit *La lengua de las mariposas* betitelten Erzählung entlehnt, während den beiden weiteren Erzählungen, *Un saxo en la niebla* und *Carmiña*, einige Nebenfiguren sowie sekundäre Narrationen entnommen sind. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Freundschaft zwischen dem Jungen Moncho, Sohn eines republikstreuen Vaters und einer streng gläubigen Mutter, und seinem Lehrer Don Gregorio, welcher bereits kurz vor seiner Pensionierung steht und die unerreichten Ideale der Zweiten Republik versinnbildlicht. Er kann als zutiefst pazifistisch, liberal und demokratisch charakterisiert werden, womit er neben den verfeindeten und teils extremen Lagern der Republikstreuen und der Faschisten ein ‚drittes Spanien‘ verkörpert. Die Ausstattung des Films mit der Figur Don Gregorios kann insofern als prototypisch eingeordnet werden, als dass die Einbettung eines solchen Charakters Gómez López-Quñones zufolge ein frequentes Merkmal spanischer Bürgerkriegsliteratur und -verfilmungen ist. Er spricht hier von der Figur des „viejo republicano/progresista/anarquista, de intenciones humanitarias, y dedicado

profesionalmente a labores intelectuales como la transmisión de conocimientos“ (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 271) und betont, dass mit ihr ein bestimmtes Bild der Zweiten Republik assoziiert wird, welches schlussendlich dem Spanischen Bürgerkrieg zum Opfer fällt. Weiterhin charakteristisch für das Genre des spanischen Bürgerkriegsfilms ist es auch, dass statt der offenen Darstellung von Kriegsgewalt die historischen Begebenheiten eher subtil in den Handlungsstrang eingearbeitet werden. Und hinsichtlich der spezifisch postfranquistischen Produktionen passt *La lengua de las mariposas* in das seit den 1990er Jahren prädominante Schema derjenigen Filme, die den Besiegten eine Stimme geben (LOUGH, 2007, S. 167).

Im Hinblick auf den Protagonisten konstatiert Antonio Gómez López-Quñones: „Moncho [...] [sirve] como un punto de vista desde el que contar, en un tono de inocencia, un pasado (la Segunda República) destruido por el alzamiento militar“ (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 218). Dieser von ihm erwähnte unschuldige Blick auf die teils eher subtil im Film herausgearbeiteten historischen Begebenheiten ermöglicht den Zuschauer:innen eine weniger (ver)urteilende Sicht auf das Geschilderte; denn die fiktionale Welt wird durch die kindliche Unschuld und vor allem das kindliche Unwissen erschlossen, was das Potential einer ideologischen Polarisierung durch die Hauptfigur von vornherein kategorisch ausklammert. Zwar nimmt Moncho das Geschehen um sich wahr, hat aber zu wenig politisches Verständnis, um die Ereignisse für sich zu deuten und eine Seite einzunehmen. Insbesondere vor dem Hintergrund der noch vorhandenen Erinnerungen an die späte Zweite Republik und den Ausbruch des Bürgerkriegs ist die Protagonistenwahl interessant. So ist davon auszugehen, dass die meisten der in den 1990ern noch lebenden Zeitzeugen diese historischen Ereignisse tatsächlich aus der Kinderperspektive miterlebt haben und sich somit in Moncho wiederfinden konnten.

Anknüpfend an das 1976er Familienmelodrama *Las largas vacaciones de 36*, liegt der Fokus auch hier auf den Erfahrungen des Kindes und somit auf der privaten Sphäre. Passend dazu betonte Cuerda selbst, er mache keine Filme über den Bürgerkrieg, sondern über menschliche Schicksale (HAMDORF, 2010, S. 222). Diese menschlichen Schicksale, die er mit *La lengua de las mariposas* filmisch inszeniert, sind zu einem gewissen Grad enthistorisiert und entpolitisiert; dennoch weist die Handlung regelmäßige Referenzen auf die faktischen Zeugnisse und die ideologische Spaltung auf: Nach dem Besuch der Messe zum Beispiel thematisiert man die aktuellen politischen Unruhen in Spanien, konkret das Anzünden von Kirchen in Barcelona. Monchos Mutter – Ehefrau eines offenkundigen Republikanhängers – ist davon überzeugt ist, dass Republikaner keine Kirchen abbrennen

würden (*mariposas* 00:17:09). Der örtliche *Cacique*², Don Avelino, dagegen äußert im Gespräch mit zwei weiteren Männern, darunter auch ein Priester, dass er für diese Aufstände eine Lösung parat habe, und zwar: „Plantarse en Madrid y darle fuego“ (*mariposas* 00:17:26). Damit antizipiert die Figur des Don Avelino als Stellvertreter der Faschisten bereits die illegitime Einnahme Madrids durch die Putschisten, welche Franco 1939 gelang und den Spanischen Bürgerkrieg beendete. Der *Cacique* bemüht sich nicht einmal, die Abneigung, die er für die republikstreuen Instanzen im Dorf – den Bürgermeister und Don Gregorio – und ihre Ansichten hegt, zu verbergen. So verlässt er bei der Pensionierung Don Gregorios überstürzt mit seinem Sohn den Raum, als der Lehrer beginnt, die Freiheit zu lobpreisen (*mariposas* 01:08:30). Die Blicke, die er zuvor mit dem örtlichen Anführer der Guardia Civil und dem Priester austauscht, weisen darauf hin, dass diese eine ähnlich negative Meinung von Don Gregorios Idealen haben. An dieser Stelle wurden historische Fakten in die Fiktion verwoben, indem die Allianz zwischen Faschisten, Guardia Civil und der Kirche beinahe explizit Erwähnung findet.

Im krassen Gegensatz dazu steht Don Gregorio, dessen Auffassung von Bildung und Erziehung mit der Zweiten Republik und ihren Idealen assoziiert wird - und das, obwohl er nie, weder innerhalb noch außerhalb des Klassenraumes, überhaupt seine ideologischen Überzeugungen explizit mitteilt (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, 2008, S. 225). Caroline Rothauge geht gar soweit, seine Figur als Allegorie für die von der Zweiten Republik angestrebten Modernisierungsprozesse im spanischen Staat zu interpretieren, die mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs und Don Gregorios Verhaftung in *La lengua de las mariposas* ihr jähes Ende fanden (ROTHAUGE, 2014, S. 87). Denn er wird am Ende des Films Opfer der aufständischen Säuberungen, die auch in der historischen Realität des Spanischen Bürgerkriegs insbesondere diejenigen liquidierten, die für kulturellen Wandel standen, allen voran progressive Lehrer und Intellektuelle (GRAHAM, 2005, S. 29).

Nachdem im Radio verkündet wird, dass der Krieg in Afrika ausgebrochen sei (historisch lässt sich dies auf den 17. Juli 1936 datieren), beginnt Monchos Mutter, all das einzusammeln und zu verbrennen, was sie und ihre Familie als republikstreu entlarven könnte – Banner, Zeitschriften und vor allem den Parteiausweis ihres Mannes (*mariposas* 01:19:10). Sie bläut ihren Söhnen ein: „Si alguien os pregunta, vosotros decid que papá nunca ha hablado mal de los curas, y que nunca ha sido republicano“ (*mariposas*

² Der Begriff des *Cacique* bezeichnet hier jemanden, der in einer Gemeinschaft missbräuchliche Macht ausübt und dabei entgegen den demokratisch gewählten Autoritäten handelt, so u. a. in Form von Bestechung und Erpressung. In diesem Fall ist Don Avelino gemeint, der in einer Szene Don Gregorio mit zwei Kapaunen zu korrumpieren versucht, damit sein Sohn in der Schule mehr lernt.

01:20:05). In dem Wissen, dass Don Gregorio als progressiv-liberaler Lehrer, dem Cacique, Klerus und Guardia Civil nicht wohlgesonnen sind, ins Kreuzfeuer geraten wird, erklärt sie ihrem Jüngsten, dass sein Vater dem befreundeten Lehrer keinen Anzug geschneidert habe, und lässt ihn, der die Situation aufgrund seines zarten Alters nicht erfassen kann, ihren Satz wortwörtlich wiedergeben (*mariposas* 01:20:05). In einer der darauffolgenden Nächte beobachtet Moncho vom Schlafzimmerfenster aus, wie mehrere Männer gewaltsam aus ihren Häusern gezerrt und weggebracht werden (*mariposas* 01:22:36). Besonders auffällig ist an dieser Szene die Inszenierung vom Unwissen des Kinderprotagonisten. Hat er sonst in vielen Situationen die Möglichkeit, entweder bei seinem großen Bruder Andrés, bei seinen Eltern oder aber bei Don Gregorio Unverstandenes zu erfragen, sitzt er nun allein am Fenster, sodass das Geschehene nicht erklärt, sondern lediglich visuell und auditiv wahrgenommen wird. Auch der Folgetag scheint nicht zu Monchos Aufklärung über die Ereignisse beizutragen. Nach der Kirchenmesse sind viele Menschen auf dem Dorfplatz versammelt, als Blauhemden mit einem Wagen vorfahren, mit dem Hitlergruß salutieren und beginnen, die nachts Verhafteten aus dem Gefängnis zu holen und zum Abtransport aufzuladen (*mariposas* 01:23:45). Die zentralen Figuren dieser Gefangenengruppe sind der Wirt Roque, bei dem sich die Gruppe der Republikstreuen regelmäßig zum Hören der Radionachrichten versammelt hatte, der demokratisch gewählte Bürgermeister und Don Gregorio. Während die Männer abgeführt werden, beginnt einer der aufständischen Kämpfer, sie aus den Reihen der Umstehenden heraus als „Traidores! Rojos! Hijos de puta!“ (*mariposas* 01:25:00) zu beschimpfen. Die erste, die in die faschistische Hetze einsteigt, ist Monchos von Angst um ihre Familie ergriffene Mutter, die unter dem ehernen Blick Don Avelinos beginnt, auch ihren Mann anzustiften. Dieser sieht sich gezwungen, in die Hasstiraden gegen seine eigentlichen Freunde und republikanischen Parteigenossen einzustimmen, ist dabei jedoch den Tränen nahe. Als dann noch Don Gregorio aus der Tür des Gefängnisses heraustritt und Monchos Familie passiert, schreit der Vater ihn weinend und mit schmerzverzerrtem Gesicht an: „Asesino! Anarquista! Bastardo! Cabrón! Hijo de Puta!“ (*mariposas* 01:25:48–01:26:35). Dieser tragisch inszenierte Seitenwechsel eines überzeugten Republikaners, die Kollaboration mit den eigentlichen Gegnern, ist stark an die historischen Zeugnisse angelehnt – so konstatiert Graham unabhängig vom Film:

People in villages and small towns who had entertained vague Republican sympathies suddenly felt compelled to align themselves publicly with the new rebel authorities in order to protect their families, even if this sometimes meant betraying friendships and personal allegiances (GRAHAM, 2005, S. 23).

Auf die eindringliche Aufforderung seiner Mutter beginnt zuletzt auch Moncho, seinen geschätzten Lehrer anzuschreien, bezeichnet ihn als „Ateo! Rojo! Rojo!“ (*mariposas* 01:27:15). Anschließend rennt er mit den anderen Kindern Steine werfend und Beleidigungen brüllend hinter dem Lastwagen mit den Gefangenen her. Dass Moncho dabei eigentlich die Bedeutung der Situation gar nicht zu erfassen vermag und von fälschlich konstruiertem Hass ergriffen wird, zeigt sich spätestens in dem Moment, als sich unter die nachgeahmten Beschimpfungen biologische Bezeichnungen³ mischen, die der kleine Junge einst von Don Gregorio gelernt hat.

Auch wenn der historische Rahmen meist nur am Rande in den Handlungsstrang von *La lengua de las mariposas* eindringt, so tritt doch durch diese überaus tragische Schlusszene eine recht unmissverständliche Schuldzuweisung zutage. Abweichend von den bis dahin verfolgten Thesen – *todos fuimos culpables* als Transitionsmotto und *todos fuimos víctimas* als die ab den 1990ern in Erinnerungsmedien bevorzugte Variante – ergibt sich aus dem Film ein Mittelweg, der eben nicht der vielkritisierten Symmetrie von Opferrhetorik und Kollektivschuld unterliegt. Gleichzeitig findet eine Loslösung von der pauschalisierenden Schwarz-Weiß-Sicht statt, die sämtliche Kollaborateure der Putschisten mit diesen auf eine Stufe stellt. Vielmehr bietet *La lengua de las mariposas* eine dreistufige Alternative, die auch diejenigen als Opfer anerkennt, die aus Angst die Aufständischen unterstützten und somit selbst zu Täter:innen wurden. Die erste im Film herausgestellte Gruppe ist die der Täter:innen, darunter die Blauhemden und Don Avelino. An ihrer Schuld und ihren schlechten Absichten ist nicht zu zweifeln, wie auch Caroline Rothauge hervorhebt, indem sie subsumiert, dass der Film aus der üblichen Kollektivschuldperspektive auf den Ursprung des Bürgerkriegs ausbreche und die Verantwortlichen vergleichsweise deutlich ins Licht rücke (ROTHAUGE, 2014, S. 96). Zweitens ist die Gruppe der ‚reinen‘ Opfer zu nennen. Sie umfasst diejenigen, die für ihre Überzeugungen und Loyalität zur demokratisch gewählten Regierung der Zweiten Republik um ihr Leben fürchten müssen, darunter auch den Wirt Roque, in dessen Gaststätte sich die Republikstreuen regelmäßig versammelten⁴, den Bürgermeister und Don Gregorio. Zuletzt bleiben nun die bereits angesprochenen Opfertäter:innen, welche aus Angst zu Kollaborateuren der Putschisten und Verräter:innen ihrer Kameraden werden. Dieser Gruppe ist Monchos Familie zuzuordnen, allen voran der Protagonist und Perspektivträger selbst, der als kleiner Junge die Situation nicht annähernd

³ Moncho ‚diffamiert‘ Don Gregorio als „Tilonorrinco“ (dt. Laubenvogel) und „Espiritrompa“ (dt. Saugrüssel).

⁴ Zu dieser Opfergruppe ist außerdem Roques Familie zu zählen, der er vor dem Abtransport von den Blauhemden entrissen wird. Dies schließt seine Frau, seine Tochter und Monchos besten Freund Roque Junior ein, die im Gegensatz zu Monchos Familie auch nicht mit den Aufständischen kollaborieren.

begreift und durch fälschlich konstruierten Hass zum Täter wird. Er stellt die „Inkarnation des Durchschnittsspaniers [dar], der ohne eigenes Verschulden zum Opfer nicht näher spezifizierter ‚äußerer Umstände‘ wurde, die plötzlich über ihn hinwegfegen“ (ROTHAUGE, 2014, S. 306).

Fazit

Der behandelte Film ebenso wie seine Literaturgrundlage entstanden in den 1990er Jahren, nachdem der Pakt des Schweigens im politischen Diskurs gebrochen worden war. Dieser Umstand, gepaart mit der damaligen Tendenz westlicher Kulturen, sich ihrer Vergangenheit zuzuwenden, veranlasste mehr und mehr spanische Filmemacher:innen dazu, den Bürgerkrieg und die nachfolgende Diktatur in ihren Produktionen zu thematisieren. Typischerweise geschah diese Thematisierung eher subtil, indem man die historischen Fakten in eine fiktionale, auf dem erinnerten Erlebnismaterial aufgebaute Erzählung einbettete und die explizite Darstellung von Krieg und der damit einhergehenden Gewalt vermied. Stattdessen bediente man sich insbesondere am Genre des Melodramas, welches in der Kleinstadt oder in der Familie spielt und vor allem die private Sphäre in den Fokus nimmt. Auf diese Weise war es möglich, über die filmischen Inszenierungen und ihre Figuren jahrzehntelang verdrängten Erinnerungen eine Stimme zu verleihen. Um im Kontext einer so sensiblen Vergangenheit nicht übermäßig zu polarisieren, wurde die fiktionale Welt vermehrt durch Kinderaugen porträtiert. Dies schuf einen harmloseren, weniger urteilenden Blick auf die dargestellten Ereignisse und ihre Initiatoren und stellte gleichzeitig eine geringere emotionale Distanz zum Geschehen und dem Gefühlsleben des Protagonisten her, was vor allem insofern bedeutsam ist, als ein Großteil der in den 90er Jahren noch lebenden Zeitzeugen den Ausbruch des Bürgerkriegs tatsächlich als Kind erfahren und entsprechend aus einer ähnlichen Perspektive erlebt haben.

Die angeführten Merkmale treffen ausnahmslos auch auf *La lengua de las mariposas* zu, womit ihm durchaus ein repräsentativer Charakter für kinematographische Bürgerkriegsfiktion aus den 1990er Jahren attestiert werden kann. In einem wesentlichen Punkt aber unterscheidet der Film sich maßgeblich von anderen Produktionen seiner Zeit: Er schließt weder an das Narrativ der Kollektivschuld noch an eine häufig aus weniger konservativen Lagern verfolgte Opferrhetorik an, sondern eröffnet eine dreistufige Alternative zur herkömmlichen Schuldverteilung, welche neben ‚reinen‘ Täter:innen und ‚reinen‘ Opfern auch Opfertäter:innen berücksichtigt – diejenigen, die nicht aus freien Stücken gegen ihre Gesinnung gehandelt, vielleicht sogar geliebte Menschen verraten haben, sondern sich unter den gegebenen Umständen dazu gezwungen sahen.

Quelle

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del 'pacto de silencio'*.

Em: **Guerra Civil. Mito y Memoria**, editado por Aróstegui, Julio & Godichean, François, 245–293, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A, 2006.

ARÓSTEGUI, Julio. *Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil*.

Em: **Guerra Civil. Mito y Memoria**, editado por Aróstegui, Julio & Godichean, François, 57–92, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A., 2006.

BERNECKER, Walther L. *Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie – ein Erfolgsmodell?* Em: **Cervantes** 16, 2004.

BERNECKER, Walther L. *Memorias históricas en España. Debates y desarrollos recientes*. Em: **Debates sobre la memoria histórica en España. Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik**, editado por Altmann, Werner, Bernecker, Walther L. & Vences, Ursula, 15–40, Berlin: Walter Frey, 2009.

BRAUN, Michael. *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*. Sankt Augustin/Berlin: Aschendorff, 2010.

CUERDA, José Luis (realização). *La lengua de las mariposas*. Espanha, 1999.

FAULSTICH, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. Munique: Fink, 2002.

GARCÍA, Yago. *Por Qué Odiamos Las Películas Sobre La Guerra Civil?* Em: **Cinemanía** 12.06.2013 <http://cinemanía.es/noticias-de-cine/por-que-odiamos-las-peliculas-sobre-la-guerra-civil>. Acesso em 4 Jan. 2020.

GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Em: *Estudios de Cultura de España*, vol. 10, Francoforte do Meno/Madrid: Iberoamericana, 2008.

GRAHAM, Helen. *The Spanish Civil War. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HAMDORF, Wolfgang Martin. *Film und Spanienkrieg zwischen Archivmaterial und Ausstattungskino*. Em: *Fliegerträume und spanische Erde: Der Spanische Bürgerkrieg im Film*, editado por Hamdorf, Wolfgang Martin & López Rubio, Clara, 41–83, Marburgo: Schüren, 2010.

HÜNECKE, Silke. *Überwindung des Schweigens. Verdrängte Geschichte, politische Repression und Kollektives Trauma als Gegenstand der Arbeit der erinnerungspolitischen Bewegung im spanischen Staat*. Münster: edition assemblage, 2015.

IGUARTA, Juanjo & PAEZ, Darío. **Art and Remembering Traumatic Collective Events. The Case of Spanish Civil War.** Em: *Collective Memory of Political Events*, editado por Pennebaker, James, Paez, Darío & Rim, Bernard, 79–101, Mahwah: Taylor & Francis, 1997.

JÜNKE, Claudia. **Erinnerung – Mythos – Medialität. Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien.** Studienreihe Romania, vol. 26, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012.

LOUGH, Francis. **La lengua de las mariposas: Symbolism and Nostalgia in an Ideological Context.** Em: *Symbolism. An International Annual of Critical Aesthetics*, editado por Ahrens, Rüdiger & Stierstorfer, Klaus, 149–168, Nova York: AMS Press, 2007.

MACHER, Julia. **Der Spanische Bürgerkrieg im Film der Transición.** Em: *Fliegerträume und spanische Erde: Der Spanische Bürgerkrieg im Film*, editado por Hamdorf, Wolfgang Martin & López Rubio, Clara, 179–192, Marburgo: Schüren, 2010.

MARCOS, José & SÁNCHEZ, Pedro. **La España actual es fruto del perdón, pero no puede ser producto del olvido.** Em: *El País* 24.10.2019 https://elpais.com/politica/2019/10/24/actualidad/1571919877_099051.html. Acesso em 5 Jan. 2020.

ROTHAUGE, Caroline. **Zweite Republik, Spanischer Bürgerkrieg und frühe Franco-Diktatur in Film und Fernsehen.** Formen der Erinnerung, vol. 54, Göttinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

SONDERGELD, Birgit. **Spanische Erinnerungskultur. Die Assmann'sche Theorie des kulturellen Gedächtnisses und der Bürgerkrieg 1936–39.** Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

UTRERA MACÍAS, Rafael. **Raza. Novela de Jaime de Andrade, pseudónimo de Francisco Franco.** In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 21, 213–230, 2009.

ZURRO, Javier & AMENÁBAR, Alejandro. **El fantasma de Franco flota hoy entre nosotros.** Em: *El Español* 22.09.2019 https://www.elspanol.com/cultura/cine/20190922/alejandro-amenabar-fantasma-franco-flota-hoy/430957056_0.html. Acesso em 28 Abril 2025.

A arte, a história e o singular em Johanna Schopenhauer: considerações a partir do conto “A viagem a Flandres”

Amanda Timmen Mello¹

Resumo: O artigo explora a vida e a obra de Johanna Schopenhauer (1766–1838), figura proeminente na literatura alemã do final do século XVIII e início do XIX, destacando-se como pioneira ao publicar sob seu próprio nome em um contexto majoritariamente masculino. A análise parte do conto “A viagem a Flandres” (1827), no qual se entrelaçam aspectos centrais da trajetória da autora, suas paixões, inseguranças e visões de mundo. O estudo desdobra as diversas faces de Johanna percebidas na narrativa: sua veia de crítica de arte, manifestada na riqueza pictórica de suas descrições e na fusão de sensibilidade estética com criação literária; sua faceta de historiadora e viajante, evidenciada pela ambientação histórica precisa e pela incorporação de suas próprias experiências de viagem pela Europa; seu domínio como narradora, que alterna perspectivas e insere comentários autorais, ao mesmo tempo em que retrata uma sociedade aristocrática com a qual mantinha relações e cujas convenções sociais eram rigidamente observadas; sua exploração dos temas do amor e do casamento, contrastando a idealização romântica com as imposições sociais e as renúncias pessoais; e suas muitas perspectivas sobre a condição feminina. Todos esses elementos revelam o domínio narrativo de Johanna e sua contribuição singular para a literatura de língua alemã. Ao aproximar vida e ficção, Johanna Schopenhauer constrói, em sua escrita, uma reflexão sensível e crítica sobre os dilemas humanos e sociais de seu tempo.

Palavras-chave: Johanna Schopenhauer; literatura de língua alemã; a viagem a Flandres.

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag untersucht Leben und Werk von Johanna Schopenhauer (1766-1838), einer prominenten Figur der deutschen Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, die sich als Pionierin hervortat, als sie unter ihrem eigenen Namen in einem überwiegend männlichen Umfeld publizierte. Die Analyse basiert auf der Erzählung „Die Reise nach Flandern“ (1827), in der zentrale Aspekte des Werdegangs der Autorin, ihrer Leidenschaften, Unsicherheiten und Weltanschauungen miteinander verwoben sind. Die Studie entfaltet die verschiedenen Gesichter der Johanna, die in der Erzählung wahrgenommen werden: ihre Ader als Kunstkritikerin, die sich in der Bildhaftigkeit ihrer Beschreibungen und der Verschmelzung von ästhetischem Empfinden und literarischem Schaffen manifestiert; ihre Seite als Historikerin und Reisende, die sich in der präzisen historischen Verortung und der Einbeziehung ihrer eigenen Reiseerfahrungen durch Europa zeigt; ihre Meisterschaft als Erzählerin, die zwischen den Perspektiven wechselt und auktoriale Kommentare einfügt, während sie eine aristokratische Gesellschaft schildert, zu der sie Beziehungen unterhielt und deren gesellschaftliche Konventionen sie strikt einhielt; ihre Auseinandersetzung mit den Themen Liebe und Ehe, wobei sie romantische Idealisierung mit gesellschaftlichen Zwängen und persönlichem Verzicht kontrastiert; und ihre zahlreichen Perspektiven auf die Frauenrolle. All diese Elemente zeigen die erzählerische Meisterschaft von Johanna und ihren einzigartigen Beitrag zur deutschsprachigen Literatur. Indem Johanna Schopenhauer Leben und Fiktion zusammenführt, schafft sie eine sensible und kritische Reflexion über die menschlichen und gesellschaftlichen Dilemmata ihrer Zeit.

Schlüsselwörter: Johanna Schopenhauer; deutschsprachige Literatur; die Reise nach Flandern.

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLET/UFRGS). amanda.timel@gmail.com.

O final do século XVIII e início do século XIX foram marcados por nomes que compõem hoje o cânone literário de língua alemã, como Goethe, Schiller, Kleist, Heine, Hoffmann e tantos outros – entre os quais, contudo, seja em antologias ou coletâneas sobre a história da literatura, mulheres parecem ser a exceção. Algo curioso, porém, não difícil de entender, considerando o apagamento feminino comum a muitos campos da história, e principalmente à forte limitação e domesticação do papel da mulher no período pós-revolucionário que marca o desfecho novecentista (Houbre, 2003). Ainda assim, uma não conformidade, um maior interesse e uma pesquisa mais aprofundada não tardam em nos mostrar as grandes autoras que se destacaram nesse período, o qual, contrariamente ao senso comum, foi marcado por um boom de publicações de autoria feminina. Em lugar de pseudônimos ou do título de cônjuges e amigos, nomes como Sophie von La Roche, Amalia Schoppe, Dorothea Schlegel e Bettina von Armin passam a assinar as capas dos livros (Kontje, 2009). A escrita surge como possibilidade de sustento para um número ainda pequeno, mas cada vez maior de mulheres. Entre elas, Johanna Schopenhauer ganha notoriedade como autora de romances e relatos de viagem, amante da arte e da história e *salonnière*.

Nascida em 1766, em Gdansk, no atual território da Polônia, Johanna cresceu em uma família de classe média burguesa consideravelmente próspera. A jovem, então de sobrenome Trosiener, teve uma infância marcada por um acesso privilegiado à instrução, proporcionada por tutores particulares, de forma que antes de completar 10 anos já sabia polonês, francês e inglês, além de seu alemão nativo (Cartwright, 2010). Aos 18 anos, Johanna se une, em um casamento arranjado, a Heinrich Floris Schopenhauer, um abastado comerciante e banqueiro vinte anos mais velho. Embora a jovem não se opusesse formalmente à união, ciente das vantagens sociais e financeiras que o enlace traria a ela e à sua família, não se tratou de um casamento feliz. A relação conjugal parece ter se sustentado mais pela estabilidade e pela conveniência do que pelo afeto, sendo desde o início marcada pela submissão de Johanna às vontades do marido (Safranski, 1991). O casal estabeleceu residência em Hamburgo, onde nasceram seus dois filhos: Arthur, em 1788, e Adele, em 1797.

Após a morte do marido, em 1805, Johanna se muda para Weimar com a filha Adele. Logo em seguida à sua chegada, inicia a guerra entre a Prússia e as forças napoleônicas, e Johanna destaca-se pelo envolvimento com a população local, prestando auxílio e cuidados durante o período de conflito (Neumann, 2024). Terminada a guerra, ela consolida sua posição social ao tornar-se uma influente *salonnière* – organizadora de encontros intelectuais e artísticos –, reunindo em sua casa figuras ilustres do cenário cultural alemão. Entre os frequentadores de seus encontros culturais, destacou-se Johann

Wolfgang von Goethe, com quem desenvolveu uma amizade próxima e duradoura. Ainda, Karl Ludwig Fernow, crítico de arte e arqueólogo, exerceu sobre Johanna uma influência intelectual profunda, contribuindo para sua formação estética e literária (Harmon, 1910).

Em 1819, Johanna e Adele enfrentaram uma severa crise bancária, que comprometeu grande parte da fortuna herdada do falecido Heinrich Floris (Safranski, 1990). Esse revés financeiro forçou Johanna a apostar com ainda mais afinco em sua carreira literária – algo que já vinha desenvolvendo, mas que passou então a constituir sua principal fonte de renda. Dedicou-se à escrita de romances, relatos de viagem e obras memorialísticas.

Com a perda de recursos e a dificuldade em manter o estilo de vida burguês e intelectual em Weimar – além de questões de saúde que afetavam tanto Johanna quanto Adele –, as duas mudaram-se para Bonn. No entanto, a década de 1830 trouxe novos desafios: a fama de Johanna, que já havia atingido seu auge no ambiente vibrante de Weimar, começou a declinar (Diethe, 1998). O mercado editorial tornava-se cada vez mais competitivo, e seu estilo literário passou a ser considerado antiquado. A situação financeira agravou-se, levando Johanna a uma condição de quase penúria. Em 1837, contudo, em reconhecimento à sua importância cultural e à influência exercida sobre o meio intelectual de Weimar, o duque local concedeu-lhe uma pequena pensão e ofereceu-lhe a oportunidade de se instalar em Jena (Teppert, 2017). Johanna aceitou a oferta e passou seus últimos meses nessa cidade universitária, onde faleceu em 1838, encerrando uma trajetória marcada por conquistas intelectuais notáveis, mas também por dificuldades pessoais e financeiras.

Johanna Schopenhauer foi uma figura singular no panorama cultural alemão do início do século XIX: mulher de espírito independente, culta, poliglota e pioneira em um espaço literário então dominado por homens. Sua atuação como escritora e *salonnière* não apenas desafiou os papéis de gênero de seu tempo, como também ajudou a construir pontes entre a literatura e a vida social de sua época.

O conto

As obras completas de Johanna Schopenhauer compreendem 24 volumes, incluindo diários de viagem, romances e novelas, tratados de história da arte, memórias e sua própria autobiografia. Dentre tantos trabalhos, ganha destaque aqui “A viagem a Flandres”, uma história publicada originalmente em 1827 como parte da coletânea de

contos *Erzählungen*.² À época da divulgação do texto em alemão, a autora já apresentava um repertório literário considerável, tendo publicado dois romances, entre eles, o seu mais famoso, *Gabriele* (1820), além de relatos de viagem, a biografia do seu amigo e professor C. L. Fernow (1810) e a análise crítica das obras de Jan van Eyck (1822).

“A viagem a Flandres” se passa no final do século XVI, no contexto da corte parisiense, destacando a aristocracia próxima à Margarida de Valois, Rainha de Navarra. A protagonista é Eglantine de Tournon, uma jovem de 16 anos que conquista a simpatia da rainha devido ao rígido tratamento que recebe de sua mãe, a Senhora de Tournon. Eglantine descobre que seu amor de infância, Marquês de Varambon, vive agora em Flandres e está livre para casar. Juntando-se à comitiva da rainha em uma viagem à região, Eglantine espera reencontrar Varambon; fica, contudo, desolada ao perceber que ele não demonstra mais interesse por ela. Ignorada por sua paixão, Eglantine adoece rapidamente, abalada pela dor do reencontro frustrado, e sua saúde debilitada chama a atenção daqueles que a cercam. Varambon, por sua vez, é surpreendido por sentimentos contraditórios diante do que se desenrola, especialmente quando confrontado por La Boessiere – amigo próximo da jovem protagonista e por ela apaixonado. A tensão entre os dois homens cresce, e decisões marcantes são tomadas. Cada personagem segue, então, um caminho inesperado, guiado por suas escolhas, perdas e arrependimentos, compondo um desfecho comovente e profundamente humano, no qual a memória, a perda, a culpa e a honra assumem papéis centrais.

Pode parecer uma história trágica de amor sem grandes novidades ou revelações; contudo, defende-se aqui que essa narrativa, em seus pormenores, é bastante representativa não apenas da escrita, mas da vida, das paixões e das inseguranças de Johanna como uma mulher de seu tempo e sua classe social. Desse modo, propõe-se a seguir uma análise de como essas diversas facetas da autora podem ser percebidas em “A viagem a Flandres”, examinando a narrativa em busca de elementos de sua história de vida e formação como artista e escritora. Como fonte dos trechos do conto utilizados aqui, tem-se a tradução inédita para o português de *Erzählungen* (Contos), lançada pela Editora Bestiário em 2024 (Schopenhauer, 2024), com organização de Gerson Neumann e tradução de Gianluca Ribeiro, Roger Silveira e da autora do presente artigo.

As diversas faces de Johanna

Artista

² Cf. SCHOPENHAUER, Johanna. **Erzählungen**. Wien: Chr. Fr. Schade, 1827. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/schopenj/erzaehlg/erzaehlg.html>. Acesso em: 12 abr. 2025.

Johanna Schopenhauer, desde muito jovem, demonstrou um grande apreço pelas artes. Não por acaso, iniciou sua trajetória intelectual não pela escrita literária, mas como crítica de arte, campo no qual pôde aplicar seu olhar sensível e sua formação estética. Mais tarde, já estabelecida em Weimar e em ascensão como escritora e *salonnière*, manteve aceso seu lado artístico também por meio da pintura — vestígios de um desejo de infância de se tornar pintora profissional, veementemente vetado por seus pais (Harmon, 1910). Essa inclinação visual atravessa suas obras, em que muitas passagens revelam descrições de cenários, trajes e sentimentos com riqueza pictórica, despertando no leitor atenção não apenas ao conteúdo, mas também à estética e à atmosfera envolvente. Essa sensibilidade se manifesta em “A viagem a Flandres”, enriquecendo a narrativa.

[...] sozinha, Eglantine sentou-se em silêncio, como uma peça de mármore, e apenas o reflexo do crepúsculo emprestava a suas feições pálidas um enganoso aspecto de vida [...] (Schopenhauer, 2024, p. 45).

Os raios avermelhados do sol poente recém caíam através das pequenas vidraças policromáticas e iluminavam os cabelos escuros, os traços pálidos e imóveis daquele que estava à sua frente; a direção oblíqua dos reflexos de luz coloridos lhe dava a aparência de grandeza e majestade sobrenaturais (Schopenhauer, 2024, p. 58).

Harmon (1910, p. 160) afirma que Johanna consegue realizar seu antigo desejo de ser pintora, visto que “pinta com palavras em vez do pincel”³: descreve as cenas com a mesma atenção que dedicava às obras de van Eyck, utilizando, inclusive, referências concretas a pinturas para ilustrar situações e tornar mais vívida sua narrativa. Johanna transformou assim o texto literário em tela e a linguagem em cor. Sua produção como crítica de arte supera as obras próprias do gênero e alcança seus relatos de viagem e sua produção ficcional. Outro grande exemplo no conto em foco aqui é a descrição que a autora faz da comitiva da Rainha Margarida:

A hora da partida, almejada por tantos, enfim chegou, e a comitiva da Rainha Margarida organizou-se no pátio do Louvre com um esplendor que superava em brilho tudo que hoje é habitual em tais ocasiões, e em que nada faltava, a não ser o conforto e a rapidez com os quais nossos grandes estão hoje acostumados quando viajam. [...] Com as colunas douradas, as grandes vidraças magnificamente pintadas, o veludo vermelho-púrpura, com o qual havia sido forrada por dentro, decorado com pesadas franjas e bordados dourados, [a] liteira assemelhava-se a uma pequena e encantadora capela, na qual a rainha se destacava como uma bela imagem de santa. Vários emblemas estrangeiros, elaborados conforme o gosto da época, haviam sido bordados em seda no interior, entre os ornamentos dourados, e os vitrais das janelas continham quarenta representações alegóricas, todas elas

³ [Sie] malt mit Worten statt mit dem Pinsel [minha tradução].

referenciando o sol e o efeito de seus raios generosos. Para completar, cada uma dessas pinturas vinha com uma explicação em espanhol ou italiano alusiva à soberana. [...] Dez damas de companhia a cavalo, entre as quais estava também Eglantine, seguiam por último nos mais belos paramentos da alegre juventude. As dobras da plumagem de suas boinas lindamente decoradas, os casacos de muitas cores, de seda e veludo, os ricos bordados, os adornos brilhantes de seus palafréns brancos proporcionavam uma visão tão suntuosa quanto encantadora. Elas assemelhavam-se à comitiva juvenil da santa Princesa Úrsula, como a mão artística do Mestre Wilhelm reproduziu para nós sobre o retábulo da Catedral de Colônia (Schopenhauer, 2024, p. 24-26).

A cena que a autora descreve ganha representação no retrato da comitiva da santa padroeira de Colônia, a princesa britânica Úrsula. De fato, quando se observa a obra mencionada no trecho (Figura 1), entende-se o estilo, o tom e a beleza que Johanna tenta transmitir quando escreve sobre as acompanhantes de Margarida, bem como a exuberância dos detalhes listados. Quanto à autoria da imagem, atribuída por Johanna a Wilhelm von Köln (séc. XIV), o que se destaca em uma breve busca a respeito é justamente um trecho de um relato de viagem da escritora oitocentista (*Viagem ao Baixo Reno e à Bélgica em 1828*), no qual ela aborda sua visita à Catedral de Colônia – que por si só já exemplifica como a visão de artista permeia toda a sua obra:

No segundo painel do tríptico, [...] vemos em adornos ostentosos a princesa britânica Úrsula, cercada por suas jovens companheiras, as quais, corajosa e fielmente, sofreram o mesmo destino que ela, sob o mesmo imperador, no mesmo lugar. Todas figuras encantadoras, de florescência graciosa, plenamente preservadas em nível nacional. Ao longo das margens do Baixo Reno e na própria Colônia, encontramos entre as meninas recém-chegadas à adolescência muitos rostos amigáveis, rosados e infantilmente arredondados, os quais se assemelham aos dessa pintura ao ponto de parecer retratos. [...]. Os estudiosos estão mais divididos do que nunca quanto ao nome do mestre que, de acordo com a data nela inscrita, produziu essa pintura no ano de 1410 – a qual, no estado da arte da época, beirava o milagroso. [...] Em tempos mais recentes, a pintura foi atribuída a um mestre, Wilhem von Köln, sobre o qual se comentava em velhas crônicas, por volta do ano 1380, que pintava as pessoas como se estivessem vivas; recentemente, contudo, foi descoberto, a partir de outros registros antigos, que esse Mestre Wilhelm devia ser um senhor, com pelo menos setenta anos, na época da criação do quadro da catedral, de quem dificilmente se poderia esperar que, em uma idade tão avançada, ainda pudesse intentar e executar um trabalho dessa importância e escopo (Schopenhauer, 1987⁴).

166

⁴ Auf dem zweiten Flügelbilde, [...] erblicken wir im fürstlichen Schmuck die britische Prinzessin Ursula, von ihren jugendlichen Gefährtinnen umgeben, welche mit ihr unter dem nämlichen Kaiser, an der nämlichen Stelle wie jene, ein gleiches Schicksal muthig und gläubig erlitten. Lauter holde, anmuthig blühende, durchaus nationell gehaltene Gestalten. Längs den Ufern des Niederrheins und in Köln selbst begegnen wir unter den eben heranwachsenden Mädchen vielen freundlichen, rosigen, kindlichrunden Gesichtern, die denen auf diesem Gemälde bis zur Portraitähnlichkeit gleichen. [...]. Ueber den Namen des Meisters, der, nach der auf demselben bemerkten Jahreszahl, im Jahre vierzehnhundertundzehn, dieses, bei dem damaligen Zustande der Kunst an das Wunderbare grenzende, Gemälde

Figura 1 – Altar dos padroeiros da cidade, na Catedral de Colônia (à esquerda, a representação da comitiva de Santa Úrsula)



Fonte: Kölner Dom (2025).

Historiadora e viajante

Como é possível constatar na passagem recém-citada, historiadora e viajante são adjetivos que cabem à autora tanto quanto à artista. Johanna Schopenhauer teve a oportunidade de viajar extensivamente pela Europa, o que lhe proporcionou um contato direto com diferentes paisagens, culturas, museus, galerias, edifícios históricos e ruínas (Harmon, 1910). Esses deslocamentos renderam-lhe material abundante para suas obras de cunho memorialístico e descritivo, nas quais o olhar atento da viajante se alia à sensibilidade artística e à erudição humanista, características também do meio cultural e intelectual no qual passou a viver em Weimar.

Concomitante à primeira fase do Romantismo alemão, o chamado Classicismo de Weimar foi um movimento cultural e literário que floresceu entre o final do século XVIII e o início do XIX, marcando o período entre 1770 e 1805, aproximadamente.

hervorbrachte, sind die Gelehrten in diesem Augenblick mehr uneins, als sie es je zuvor gewesen. [...] In neuerer Zeit wurde das Gemälde einem Meister, Wilhelm von Köln zugeschrieben, von welchem um das Jahr dreizehnhundertundachtzig in alten Chroniken gesagt wird, daß er die Menschen gemalt habe als ob sie lebten; nun geht aber neuerdings aus andern alten Urkunden hervor, daß dieser Meister Wilhelm zur Zeit der Entstehung des Dombildes ein wenigstens siebenzigjähriger Greis gewesen sein müsse, von dem sich schwerlich erwarten läßt, daß er, in einem so hohen Alter, noch ein Werk von dieser Bedeutung und diesem Umfange habe unternehmen und ausführen können [minha tradução].

Caracterizado pela busca do equilíbrio entre razão e emoção, o Classicismo de Weimar tencionava a harmonia, a clareza e a universalidade na arte e na literatura, inspirando-se nos modelos da Antiguidade greco-romana (Buschmeier; Kauffmann, 2010). Entre suas figuras mais representativas destacam-se Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, que, ao lado de outros intelectuais, fundaram um ambiente cultural vigoroso em Weimar, pautado pela valorização da erudição, do humanismo e da sensibilidade estética. Nesse contexto, os relatos de viagem assumem papel significativo, pois espelham o espírito clássico de unir experiência direta e conhecimento erudito. Por meio das viagens, os autores podiam ampliar sua compreensão da arte, da história e da cultura, visitando museus, galerias e monumentos que representavam os ideais estéticos do período (Buschmeier; Kauffmann, 2010). Esses relatos não só alimentavam a reflexão crítica e a sensibilidade artística como também contribuíam para a difusão cultural, conectando diferentes centros intelectuais. Assim, os textos memorialísticos e descritivos de Johanna Schopenhauer, que combinam o olhar atento da viajante com sua erudição, representam uma manifestação concreta desse ideal clássico em sua produção literária. Mas não foi apenas em seus relatos de viagem e escritos biográficos que Johanna aproveitou suas experiências e seu olhar atento sobre o mundo; também o fez, e com maestria, em suas produções ficcionais.

168

A Flandres que tematiza o conto aqui analisado refere-se a uma região localizada no noroeste da Europa. Historicamente relevante desde a Idade Média, esse território abrange atualmente o norte da Bélgica, além de partes do nordeste da França e da extremidade sul da Holanda. A viagem a Flandres que dá título ao conto, por sua vez, remete a um episódio histórico real do final do século XVI. Margarida de Valois, dividida entre a lealdade ao marido e ao irmão Francisco de Alençon, recebe autorização para viajar ao sul da Holanda em nome deste, que buscava apoio dos flamengos, revoltados contra o domínio espanhol, para assegurar um trono a um príncipe tolerante (Pitts, 2012). Fingindo a busca por um tratamento em águas termais, Margarida dedica dois meses a negociar com nobres hostis à Espanha, promovendo os méritos do irmão e formando alianças, inclusive com Don Juan da Áustria, líder militar espanhol e vencedor da Batalha de Lepanto (Williams, 1907). Apesar das negociações, Alençon não consegue derrotar os espanhóis, e o retorno de Margarida à França ocorre em meio a tensões políticas internas. No conto, a presença de figuras históricas como a princesa de La Roche-sur-Yon, dama da corte de Catarina de Médici (mãe de Margarida) e Don Juan da Áustria confere autenticidade ao cenário, e a autora se vale dessa ambientação para construir um panorama que mescla elegância cortesã e reminiscências históricas, articulando com

sensibilidade fatos e referências culturais — e todo esse conhecimento, aliado à sua vivência pessoal, enriquece sobremaneira o texto.

Johanna também demonstra grande entendimento a respeito dos costumes sociais da época em que se passa sua narrativa. Um exemplo curioso é uma passagem em que é feita menção ao uso de máscaras escuras de veludo pelas senhoras da corte ao saírem ao ar livre (Figura 2) – prática que, embora hoje possa parecer excêntrica ou impraticável, era então uma forma comum de proteger o rosto do sol e manter a palidez, considerada ideal (Pitman, 2020).

“Tire de mim essa máscara pesada, senhorita de Tournon. O sol já não brilha mais e a brisa da noite está tão suave”, disse a rainha amavelmente [...]. Levou um bom tempo até conseguir desfazer o laço que prendia a máscara de veludo-escuro, usada por todas as mulheres nobres da época, em lugar de nossos chapéus, assim que se expunham ao ar livre (Schopenhauer, 2024, p. 8-9).

Figura 2 – Máscara de veludo



Fonte: Album Amicorum of a German Soldier (1595).

A presença de elementos como esses contribui para uma reconstrução rica e detalhada do período, que, somada ao talento descritivo de Johanna, faz do conto um verdadeiro retrato histórico-literário.

Narradora

Johanna demonstra pleno domínio da arte narrativa ao guiar seu leitor com precisão, introduzindo informações novas no momento oportuno e retomando gradualmente a linha principal dos acontecimentos. Em “A viagem a Flandres”, é exemplar a forma como alterna os pontos de vista ao longo da narrativa, permitindo ao leitor acompanhar os fatos primeiro pelos olhos de Eglantine e, mais adiante, revê-los sob a ótica de Varambon. Essa mudança de perspectiva não apenas amplia a compreensão da história, mas também revela as sutilezas da mentalidade dos personagens, expondo suas percepções, conflitos internos e dualidades.

A tentativa de equilíbrio — ou o duelo — entre razão e emoção aparece na trajetória de quase todas as personagens: Eglantine é movida por ideais e emoções intensas, mas precisa constantemente moderar seus sentimentos para se adequar às expectativas sociais e às exigências da convivência cortesã; a Rainha é decidida e valoriza sua liberdade, mas se vê obrigada a se submeter às imposições da mãe, do irmão e às demandas políticas; a Senhora de Tournon mantém uma rigidez severa no trato com a filha, embora, por vezes, pareça reconhecer que sua maneira dura é a única forma que conhece de demonstrar carinho; a irmã de Eglantine, nostálgica pela vida vibrante em Paris, está fadada a se conformar com a nova existência ao lado do marido, resignando-se à estabilidade social, mas também à infelicidade; Varambon acaba forçado a reconhecer que seu amor por Eglantine foi verdadeiro, mas condicionado à possibilidade de ascensão social, que se esvaiu junto com ela — embora na maior parte do tempo pareça indiferente, em certos momentos admite seu erro —; e La Boessiere ama Eglantine profundamente, mas aceita ajudá-la em seu amor por outro como a forma mais próxima de obter o afeto dela, que tanto deseja.

Até agora ninguém foi bem-sucedido em examinar todas as profundezas que o peito humano esconde; ou em investigar como que, sem destruírem-se mutuamente, os sentimentos mais contraditórios podem encontrar espaço ao mesmo tempo em um mesmo coração. Muitos afirmam: o amor beira o ódio, até mesmo a crueldade. É difícil para a índole sensível acreditar nisso, mas a visão do que emerge ao nosso redor às vezes força sobre nós a convicção, e infelizmente a história da senhorita de Tournon é uma das que confirmam essa afirmação (Schopenhauer, 2024, p. 48).

Outro traço marcante na escrita de Johanna é a presença constante da narradora-autora, que comenta os acontecimentos narrados e os compara frequentemente com elementos de sua própria contemporaneidade. Trechos como o em que descreve a função das máscaras de veludo, usadas então “em lugar de nossos chapéus” (p. 9) ou quando observa que “muito dificilmente uma princesa do nosso tempo decidiria ser transportada

sozinha para seu destino em uma liteira carregada por mulas” (p. 25) são exemplos que ilustram esse tipo de intervenção, oferecendo a nós, leitores do século XXI, um elo interpretativo entre o passado retratado e o presente vivido pela autora – e o nosso.

Amante

Quanto a relacionamentos amorosos, a forma como o tema é abordado por Johanna em suas obras parece quase sempre atrelar o casamento à renúncia e à privação, e o amor à idealização e à paixão não correspondida. Em “A viagem a Flandres”, esses elementos surgem de forma bem marcante, em parte possibilitando paralelos com a vida da autora.

No conto, tem-se uma personagem específica cujo casamento arranjado não rendeu grandes alegrias. Yolanda de Balanzon, irmã de Eglantine, é obrigada a se adaptar às exigências sociais e ao novo *status* adquirido após sua união com o senhor de Balanzon, o que a distancia da liberdade e dos prazeres que conhecia em Paris. Embora passe a viver cercada de esplendor e riqueza em Arrás, a personagem sente profundamente o deslocamento e a perda do conforto pessoal, o que revela a insuficiência da riqueza material para compensar a ausência de liberdade. Sua única fonte de consolo passa a ser a convivência com a irmã, enquanto tenta se habituar a uma nova vida ao lado de um marido estranho, em um ambiente estrangeiro.

171

A jovem esposa do governador espanhol encontrou-se, logo após sua chegada a Arrás, à frente de uma casa enorme e maravilhosa, que, conforme o gosto por esplendor da época, assemelhava-se à moradia de um príncipe. Fulgor e riqueza cercavam os recém-casados por todos os lados, mas também aquela etiqueta espanhola, à qual ela, reprimida e incomodada, era em geral contrária. Yolanda sentia muita falta da liberdade encantadora do convívio social com que havia se acostumado desde pequena em Paris, somente Eglantine ficou para confortá-la quando precisou seguir um companheiro completamente estranho a ela até outra região; clamava apenas por sua querida terra natal e por cada prazer da juventude de volta (Schopenhauer, 2024, p. 16).

Pensando em elementos biográficos da autora, o casamento de Johanna foi um arranjo típico da época, celebrado, quando ela ainda era bastante jovem, com um comerciante significativamente mais velho; uma união que visava garantir segurança financeira para ela e sua família. Embora consciente das vantagens que esse casamento proporcionava, Johanna não experimentou a felicidade conjugal, e sua vida ao lado do marido foi marcada por renúncias e uma certa resignação diante das vontades dele (Safranski, 1990). Essa privação das próprias aspirações e desejos pessoais para preservar uma estabilidade social e familiar pode ter ressoado como uma sombra no

percurso de sua vida, e é possível supor que influenciou a sensibilidade e os temas explorados em sua produção literária.

Quanto ao amor, chamam a atenção no conto duas figuras: Eglantine, cuja trajetória é marcada pela esperança de reencontrar o amor de infância após anos de separação; e La Boessiere, cuja devoção à Eglantine ao longo da narrativa é marcada por um sofrimento intenso e um desejo de protegê-la. O amor que ambos nutrem é um amor idealizado, que se mantém intacto apesar do tempo e da distância, refletindo a ideia de uma paixão pura, quase intocada pelas realidades práticas da vida. Contudo, a narrativa revela também a crueldade desse ideal quando, por um lado, Eglantine percebe que Varambon não compartilha mais desse sentimento, levando a um choque que repercute diretamente em seu bem-estar e destino; por outro lado, La Boessiere se submete a ajudar sua amada a conquistar outro homem, apenas para perdê-la por conta deste.

Juventude, amor, cândida inocência... No que ela não estaria disposta a acreditar! [...] Fé e lealdade fincaram raízes firmes no ânimo de Eglantine; traição e falsidade conhecia a jovem inexperiente apenas por nome, como os fantasmas de que a sua ama lhe falara na infância. Ela nunca tinha sido capaz de acreditar neles; mesmo quando, na escuridão da noite, era frequentemente tomada de pavor, esse medo desaparecia assim que o sol voltava a pairar no céu. Agora era a mesma coisa; Varambon e seu amor eram os sóis de sua vida interior (Schopenhauer, 2024, p. 41).

“Varambon”, [La Boessiere] continuou após uma breve hesitação, “em tuas mãos coloquei a joia mais preciosa do mundo, a felicidade desse ser adorado! [...] Vi o que tu eras para ela, renunciei a qualquer esperança, queria apenas vê-la feliz e depois, em silêncio, seguir despercebido em meu sofrimento. Nunca em sua alma houve qualquer suspeita do que eu sentia por ela; em agonia, eu cuidava dela com meu olhar, minhas palavras. Nomeei-me espírito guardião de seu amor, protegi, sem que ela pudesse suspeitar, suas horas mais felizes de qualquer distúrbio externo, trouxe a ela notícias tuas quando foi separada de ti e não prestei atenção aos tormentos que sofri no processo. Não podia ser feliz com ela, mas seu sofrimento também atingia meu peito. Todos os martírios com os quais tu rasgaste, partiste o coração mais tenro e nobre, senti-os mil vezes mais” (Schopenhauer, 2024, p. 60).

Esse contraste entre o casamento como uma instituição social restritiva e a idealização do amor verdadeiro, porém nunca alcançado pode indicar a tensão que talvez permeasse também a vida de Johanna. Enquanto seu casamento exigiu renúncias e um conformismo que limitou sua felicidade, o amor idealizado que ela narra no conto representaria uma busca quase inalcançável por autenticidade e realização emocional. Além disso, a imposição social da nobreza reforça o peso das convenções que, muitas vezes, sufocam os desejos individuais. Assim, a obra e a biografia de Johanna se

entrelaçam na exploração dessas temáticas, oferecendo um olhar crítico e sensível sobre as condições que, por vezes, moldavam o destino das mulheres de sua época e *status*: entre o dever social e a aspiração por um amor genuíno, entre a renúncia e o ideal inalcançável.

Mulher

Em Johanna Schopenhauer, as mulheres não são, em boa parte das vezes, figuras passivas, mas sim que transformam e marcam os rumos da narrativa. A autora constrói personagens que oscilam entre a conformidade e a transgressão, entre a sensibilidade e a astúcia, e que, em sua diversidade, compõem um panorama interessante de possibilidades do feminino. Um dos papéis femininos com representação marcante em “A viagem a Flandres” é o papel materno.

Se o convívio de Johanna com a filha mais nova, Adele, era muito bom, ao ponto de que a jovem tomou como tarefa sua continuar o legado da mãe (Diethe, 1998), a situação mudou bastante no quesito relação mãe e filho. Ao longo dos anos, o vínculo entre Arthur Schopenhauer e Johanna deteriorou-se gravemente. As tensões entre mãe e filho tornaram-se irreconciliáveis, sendo que, a partir de 1815, os dois nunca mais se falaram. Esse distanciamento foi agravado não apenas por divergências de temperamento e valores, mas também pelo ressentimento de Arthur, que, em parte, responsabilizava a mãe pela morte do pai e desaprovava muitas de suas amizades (Neumann, 2024). Mais tarde, mesmo enfrentando dificuldades financeiras ao lado da filha, Johanna recusou o apoio oferecido por Arthur.

As dificuldades da maternidade ou, melhor dizendo, do entendimento entre mães e filhos aparecem no conto analisado, desta vez na forma da senhora de Tournon, mãe da protagonista. Figura marcada pelas convenções do papel da mulher e da mãe em sua época, ela é responsável por garantir casamentos socialmente vantajosos para suas filhas. Embora ame Eglantine, foi educada de modo a não expressar esse amor com ternura. Seu afeto se traduz em rigidez protetora e conselhos muitas vezes severos, refletindo a única forma de orientação que aprendeu: proteger o nome e a reputação da família como um “dever maternal”. Essa postura dá origem a uma forma de amor que, embora motivada pelo cuidado, acaba sendo prejudicial e contribuindo para o distanciamento emocional entre mãe e filha. A senhora de Tournon representa, assim, um modelo de parentalidade que, embora bem-intencionado, falha em prover o acolhimento emocional necessário, expondo a rigidez afetiva e a limitação expressiva muitas vezes características das matriarcas de seu tempo (Houbre, 2003).

Infelizmente, Eglantine não encontrou em seu ânimo nenhum vestígio daquela confiança infantil incondicional, daquele amor caloroso que ela estava ciente de dever à sua mãe. A senhora de Tournon pertencia, para sua infelicidade, àquelas mulheres que se constituíam inteiramente de princípios com os quais construíam um sistema para si, e que sabiam nunca se deixar levar pelo coração ou ceder mesmo que por um fio de cabelo. Por certo, um de seus princípios mais tristes era o de que uma mãe nunca deveria demonstrar seu amor aos filhos por meio de sinais aparentes, guardando-o no fundo do coração. A dureza que daí surgiu, a insistência severa na necessidade de obediência logo espantou Eglantine para longe de sua mãe, pois era acostumada com o amor e tímida por natureza. Apenas tiritante, ela se aventurava a aproximar-se dela, sentindo-se sempre oprimida e aflita sob seus olhos. Ela também mal conhecia a mãe [...] (Schopenhauer, 2024, p. 15).

Contudo, como parece já ter ficado evidente, Johanna não se contenta em mostrar apenas uma face das vivências femininas. A senhora de Tournon não deixa de reconhecer as barreiras que sua conduta impõe à relação com a filha, de modo que, mesmo que brevemente, se sinta impactada pela distância criada entre elas e pense que “a filha não precisava de intermediadora alguma no coração da mãe” (p. 12) – ou não deveria precisar.

No que diz respeito à composição social de suas personagens, observa-se um traço significativo: apesar de Johanna ser oriunda de uma sólida família burguesa, as suas protagonistas, em geral, pertencem à nobreza. Mais do que isso, os casamentos fora dessa classe são, em sua ficção, praticamente impossíveis, sempre sujeitos a algum tipo de veto social ou narrativo. Conforme observa Diethe (1998), Johanna Schopenhauer, embora oriunda da burguesia, moldava suas personagens principais e heroínas como membros ideais da nobreza, refletindo um esforço deliberado para agradar à aristocracia com a qual se relacionava. Sua ficção, assim, não apenas reproduz muitos padrões estéticos e morais de seu tempo, mas também sustenta um imaginário social aristocrático, no qual o casamento fora da classe nobre é vetado e os valores da elite são constantemente exaltados.

Uma figura que merece destaque como exemplo desse tipo de heroína e como mobilizadora, de certa forma, das diversas conquistas, bem como dos muitos desejos de Johanna, na qual seu lado de mulher progressista e erudita se sobressai, é a da célebre Margarida de Valois. A Rainha Margot, como Alexandre Dumas a consagraria em sua “trilogia dos Valois”, em meados de 1800, destacou-se como uma figura singular na história francesa, não apenas por seu papel político, mas por sua inteligência, refinamento e resistência diante das adversidades. Criada entre castelos e cortes, recebeu uma educação de alto nível, tornando-se fluente em várias línguas (latim, grego, italiano, espanhol), versada em gramática e história, além de dominar a prosa, a poesia, a dança

e a equitação (Cartwright, 2010). Apesar de um casamento arranjado e tumultuoso com Henrique de Navarra, do qual não teve filhos, sua trajetória foi marcada por independência: separou-se do marido, foi alvo de diversas especulações quanto a amantes e traições, foi até mesmo presa, e transformou cada lugar por onde passou em liberdade em centro de efervescência literária e intelectual. Foi amiga de Montaigne, interlocutora de Brantôme e anfitriã de pensadores como Marie de Gournay e Théophile de Viau; escreveu suas *Memórias* em resposta a imprecisões sobre sua vida, tornando-se a primeira mulher na França a publicar uma autobiografia (Craveri, 2022). Na maturidade, tornou-se patrona das artes, benfeitora dos pobres, profundamente devota à fé católica e figura de proa na transição entre as casas de Valois e Bourbon, selando alianças políticas cruciais (Pitts, 2012). Seu palácio em Paris, o *Hostel de la Reyne Margueritte*, foi símbolo de sua influência duradoura como mulher culta, política e mecenas.

Não surpreende a escolha de Johanna por uma figura central tão icônica para seu conto. Tal qual a autora — ou tal qual como desejava ser a autora —, a rainha foi uma figura de espírito livre, culta e inserida nas redes intelectuais de sua época, que soube reivindicar sua autonomia em meio às restrições impostas às mulheres. Ambas cultivaram amizades literárias marcantes, escreveram com intenção de corrigir representações equivocadas de si mesmas e buscaram, por meio da escrita e da sociabilidade erudita, afirmar uma voz feminina em esferas tradicionalmente dominadas por homens. Johanna, viúva precoce, transformou sua casa em Weimar num centro cultural que recebeu figuras como Goethe e Humboldt, assim como Margarida fez de sua residência parisiense um espaço de efervescência artística e filosófica. A escolha da rainha, portanto, não é apenas homenagem histórica, mas também espelho simbólico de uma aspiração autoral feminina que atravessa séculos.

175

Considerações finais

A análise do conto “A viagem a Flandres”, à luz da trajetória biográfica e intelectual de Johanna Schopenhauer, permitiu evidenciar como sua experiência de vida encontra eco em sua produção literária. O entrelaçamento entre vida e obra manifesta-se na construção das personagens femininas, nos comentários autorais, nas descrições detalhadas e na ambientação histórica precisa. Johanna transita com maestria entre o papel de narradora, crítica de arte, viajante, historiadora e mulher, tecendo, em sua narrativa, reflexões, por vezes, mais, por outras menos evidentes sobre a condição feminina, o amor idealizado, a renúncia e os limites impostos pelas convenções sociais.

Com isso, reafirma-se a relevância de Johanna Schopenhauer como figura singular na literatura de língua alemã do início do século XIX, cuja obra merece maior

reconhecimento no cânone literário. O conto aqui examinado, mais do que uma história de amor marcada pela frustração, oferece um rico painel sobre dilemas humanos e sociais, vistos a partir de uma perspectiva feminina que é, ao mesmo tempo, crítica, sensível e profundamente envolvida em seu tempo. Ao recuperar essa autora e analisar sua escrita sob múltiplos ângulos, contribui-se para o resgate e valorização da presença feminina na história da literatura, bem como para uma compreensão mais ampla da complexidade da experiência humana mediada pela ficção.

Referências

ALBUM Amicorum of a German soldier. 1595. 1 original de arte, gouache sobre papel, 15,56 x 11,43 cm. Acervo digital Los Angeles County Museum Of Art. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/172051>. Acesso em: 18 jun. 2025.

BUSCHMEIER, Matthias; KAUFFMANN, Kai. **Einführung in die Literatur des Sturms und Drang und der Weimarer Klassik**. Herder: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 2010.

CARTWRIGHT, David. **Schopenhauer: a biography**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CRAVERI, Benedetta. **Amantes y reinas: el poder de las mujeres**. Tradução de María Condor. Madri: Siruela, 2022.

DIETHE, Carol. **Towards Emancipation: german women writers of the nineteenth century**. New York/Oxford: Berghahn Books, 1998.

HARMON, Esther. Johanna Schopenhauer als Schrift-stellerin. **The Journal of English and Germanic Philology**, Illinois, v. 9, n. 2, p. 149-179, abr. 1910. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27700029?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.

HOUBRE, Gabrielle. O corpo e a sexualidade das mulheres: do século XVIII ao período entre guerras. **Pro-Posições**, Campinas, v. 14, n. 2, p. 103-119, 2003.

KÖLNER DOM. Altar der Stadtpatrone. **Kölner Dom**, Colônia, 2025. Disponível em: <https://www.koelner-dom.de/rundgang/altar-der-stadtpatrone/feiertagsseite>. Acesso em: 18 jun. 2025.

KONTJE, Todd. **Women, the Novel, and the German Nation 1771-1871: domestic fiction in the fatherland**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

NEUMANN, Gerson Roberto. A vida e a obra de Johanna Schopenhauer. In: SCHOPENHAUER, Johanna. **Contos**. Organização de Gerson Roberto Neumann. Tradução de Amanda Timmen Mello, Gianluca Ribeiro e Roger Gregory Silveira. Porto Alegre: Bestiário, 2024.

PITMAN, Sophie. The Renaissance of the Mask: from plague doctor beaks to velvet visards. **Refashioning the Renaissance**, Espoo, 2 dez. 2020. Disponível em: <https://refashioningrenaissance.eu/the-renaissance-of-the-mask/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

PITT, Vincent Jr. **Henri IV of France: his reign and age**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Schopenhauer and the wild years of philosophy**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

SCHOPENHAUER, Johanna. Der Kölner Dom. In: SCHOPENHAUER, Johanna. **Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828**. Essen: Reimar Hobbing, 1987. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/schopenj/niederrh/niede09.html>. Acesso em: 18 jun. 2025.

SCHOPENHAUER, Johanna. **Contos**. Organização de Gerson Roberto Neumann. Tradução de Amanda Timmen Mello, Gianluca Ribeiro e Roger Gregory Silveira. Porto Alegre: Bestiário, 2024.

TEPPERT, Stefan. Biographie: Schopenhauer, Johanna. **Kulturstiftung**, Berlim, 2017. Disponível em: <https://kulturstiftung.org/biographien/schopenhauer-johanna>. Acesso em: 18 jun. 2025.

WILLIAMS, H. Noel. **Queen Margot: wife of Henry of Navarre**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1907.

Criação sem criador: uma análise das teorias de tradução de Yoko Tawada em “Tawada Yoko não existe” em diálogo com Jorge Luis Borges em “A biblioteca de Babel”

Creation Without a Creator: An Analysis of Yoko Tawada's Theories of Translation in “Tawada Yoko não existe” in Dialogue with Jorge Luis Borges' “A biblioteca de Babel”

Marianna Ilgenfritz Daudt¹

Resumo: A tradução, enquanto prática literária e reflexão crítica, é tema recorrente nas obras de Yoko Tawada e de Jorge Luis Borges. Com este artigo, objetiva-se traçar um paralelo entre conceitos desses dois autores, cujas produções ficcionais incorporam e tensionam concepções teóricas acerca da língua, da autoria e da originalidade, tendo-se em vista o fato de que partem de contextos históricos e culturais bastante distintos: Tawada, escritora nipo-germânica, apresenta sua narrativa em 2004, em uma conferência em San Diego, e Borges, escritor argentino, publica seu conto na Argentina da década de 1940. Os autores desenvolvem, cada um à sua maneira, uma abordagem em que a escrita literária e a tradução se apresentam como práticas indissociáveis, funcionando como ponto de partida para reflexões estéticas e teóricas. Ambos situam a tradução em uma perspectiva crítica que evidencia como as posições políticas e hierárquicas dos envolvidos no circuito de leitura e escritura moldam tanto a abordagem quanto o discurso utilizado para estabelecer distinções entre o texto original e o texto traduzido. Para abordar as reflexões que Tawada e Borges articulam em torno da tradução, este artigo analisa as narrativas “Tawada Yoko não existe” (2017), de Tawada, e “A biblioteca de Babel” (1974)[1944], de Borges, com fundamentação teórica constituída sobretudo em ensaios críticos assinados pelos próprios autores. Inicialmente apresentam-se brevemente as concepções de literatura e tradução em Tawada e em Borges, de modo a contextualizar sua aplicação nas narrativas selecionadas. Em seguida, as obras serão analisadas com atenção à forma como os conceitos discutidos se manifestam na ficção. A distância das circunstâncias históricas e culturais em que escrevem contribui para evidenciar o alcance universal e a permanente atualidade das questões ligadas à tradução, especialmente quando observadas a partir de perspectivas não-hegemônicas. Embora abordem o tema por caminhos diversos, os dois autores convergem em pontos fundamentais, como a crítica à noção de originalidade dos textos e a problematização da figura do autor, aspectos que estarão no centro da análise aqui proposta. A partir disso, evidenciam-se alguns dos preceitos fundamentais da criação literária e da tradução, explorando como imagens ficcionais podem funcionar como veículos de crítica e de teoria.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Estudos da tradução; Yoko Tawada; Jorge Luis Borges.

Abstract: Translation, as a literary practice and critical process, is a recurring theme in the works of Yoko Tawada and Jorge Luis Borges. The aim of this article is to draw a parallel between the concepts of these two authors, whose fictional productions embody and tension theoretical concepts about language, authorship and originality, bearing in mind the fact that they come from very different historical and cultural contexts: Tawada, a Japanese-German writer, presents her narrative in 2004 at a conference in San Diego, and Borges, an Argentine writer, publishes his

¹ Doutora em Letras pela UFRGS; Pós-doutoranda em Letras na UFRGS. maridaudt@gmail.com

short story in Argentina in the 1940s. The authors develop, each in their own way, an approach in which literary writing and translation are presented as inseparable practices, operating as a starting point for aesthetic and theoretical reflections. Both place translation in a critical perspective that highlights how the political and hierarchical positions of those involved in the reading and writing circuit shape both the approach and the discourse used to establish distinctions between the original text and the translated text. In order to address the thoughts that Tawada and Borges articulate around translation, this article analyzes the narratives “Tawada Yoko não existe” (2017), by Tawada, and “A biblioteca de Babel” (1974)[1944], by Borges, with a theoretical foundation consisting mainly of critical essays signed by the authors themselves. Initially, the concepts of literature and translation in Tawada and Borges are briefly presented, to contextualize their application on the selected narratives. Next, the works will be analyzed with a focus on how the concepts discussed are expressed in the fiction. The distance from the historical and cultural circumstances in which they are written contributes to highlighting the universal reach and permanent topicality of translation issues, especially when observed from non-hegemonic perspectives. Although they approach the subject in different ways, the two authors converge on fundamental points, such as criticizing the notion of originality in texts and questioning the figure of the author, aspects that will be at the heart of the analysis proposed here. On this basis, some of the fundamental precepts of literary creation and translation are highlighted, exploring how fictional images can function as vehicles for criticism and theory.

Keywords: Comparative Literature; Translation Studies; Yoko Tawada; Jorge Luis Borges.

Introdução

Com o presente artigo pretende-se traçar um breve paralelo entre as contribuições de Yoko Tawada e de Jorge Luis Borges ao pensamento teórico sobre tradução levando-se em consideração o fato de ambos serem escritores de literatura ficcional que imbricam seus posicionamentos teóricos em relação à literatura e à tradução em sua produção ficcional, e tendo-se em vista a distância geográfica e temporal que os separa. Com o objetivo de contemplar as discussões que os autores abordam em seus textos, serão comentadas as narrativas “Tawada Yoko não existe”² (2017), de Tawada, e “A biblioteca de Babel”³ (1974) [1944], de Borges, tendo como principal aporte teórico ensaios críticos dos próprios autores. A diferença dos contextos de escrita e reflexão de Tawada e de Borges tem o importante papel de marcar a universalidade e, ainda mais, a permanente atualidade e necessidade de se discutir o tema da tradução a partir de pontos de vista não-centrais. Os dois escritores debatem o tema da tradução sob diversos ângulos, e neste artigo o foco recairá em suas convergências acerca da dessacralização da figura do autor e da inadequação do conceito de texto original.

179

² As citações do texto “Tawada Yoko não existe” são apresentadas em tradução de Lúcia Collinschon de Abreu, conforme consta nas referências. As demais citações de Tawada são traduções livres da autora deste artigo.

³ As citações do texto “A biblioteca de Babel”, presente nas Obras Completas de Borges da editora Emecé, de Buenos Aires (1974) são apresentadas em tradução extraída do site Café literário, conforme constam nas referências. As demais citações de Borges são traduções livres da autora deste artigo.

Note-se que os contextos de escrita e os contextos mesmo de discussão dos tópicos mencionados são profundamente diferentes: Borges escreve seu conto na Argentina da década de 1940, e Tawada apresenta sua narrativa em 2004, em uma conferência em San Diego. No entanto, diversas de suas falas compartilham noções sobre as mesmas temáticas, como é o caso do que será comentado neste artigo, mas seguem-se para muito além do que permite este espaço. As ideias de Borges, em seu tempo e lugar eram consideradas bastante inovadoras, e respondiam a uma necessidade crítica de se renovarem as tradições locais e de reconfigurar as hierarquias previamente estabelecidas entre centro e periferia. Depois dele, muitos críticos, teóricos e filósofos de todo o mundo vieram a abordar os temas da literatura e da tradução em linhas que lhe são convergentes, e essas propostas deixaram, há tempos, de serem novas. Apesar disso, escritores e pensadores atuais, como Yoko Tawada, continuam vendo a necessidade de explorar esses assuntos, especialmente em países que recebem grande quantidade de imigrantes, como a Alemanha, e onde há um espaço literário construído e estabelecido por eles. Esta confluência de ideias em contextos culturais tão díspares demonstra o quanto a temática da tradução tem um caráter transnacional e se desdobra em questões que ultrapassam o texto e a língua para abranger política, nacionalidade e à própria forma do sujeito estar no mundo.

180

Yoko Tawada, nascida em 1960, é uma escritora japonesa que vive na Alemanha desde 1982 e escreve e publica romances, contos, ensaios e poesias, tanto em japonês como em alemão, representando o que se chama de literatura exofônica – ou seja, aquela produzida em uma língua diferente da materna. O trabalho de Tawada é bastante aclamado por suas características multilíngues e interculturais, e a autora já ganhou diversos prêmios internacionais e nacionais da Alemanha e do Japão. O renomado escritor, além de crítico literário e tradutor, Jorge Luis Borges nasceu na Argentina em 1899 e faleceu em 1986, e é considerado uma figura-chave para a literatura tanto de língua espanhola quanto para a literatura universal.

Borges e Tawada desenvolvem um processo semelhante de utilizar a escrita literária e a tradução como atividades praticamente indissociáveis e como ponto de partida para reflexões estéticas, éticas e hermenêuticas que discutem não apenas a posição do escritor, do tradutor e do leitor no sistema de leitura, mas em seu próprio estar no mundo. Ambos colocam a dimensão hermenêutica da tradução em uma perspectiva crítica que evidencia o quanto a posição política/hierárquica dos sujeitos envolvidos no sistema de leitura/escrita conforme a abordagem e o discurso utilizado para classificar hierarquicamente o texto considerado original e a sua tradução.

Neste trabalho, em um primeiro momento, pretende-se comentar brevemente a forma como compreendem a literatura e a tradução de Tawada e de Borges utilizando-se aspectos teóricos expostos pelos autores em ensaios e entrevistas, com a proposta de melhor evidenciá-los nas narrativas selecionadas, “A Biblioteca de Babel” (1974) [1944], e “Yoko Tawada não existe” (2017). Logo a seguir, as narrativas serão apresentadas e analisadas dando-se destaque a como, nas ficções, manifestam-se as teorias previamente discutidas. O objetivo desse processo será discutir a literatura e a tradução em alguns de seus mais fundamentais preceitos de criação por meio de imagens literárias que se desdobram em crítica e em teoria.

Perspectiva Crítica

Como foi mencionado anteriormente, um aspecto que pode ser observado nos trabalhos de Tawada e de Borges é como suas teorias sobre tradução estão intimamente ligadas às suas ficções e a todo seu ato de escrita, tornando-se mesmo a própria ficção em alguns casos. Ambos se sentem livres para criar textos e narrativas que não necessariamente seguem um padrão formal que se encaixe nos gêneros literários convencionais, de modo que seus contos podem trazer reflexões que mais se assemelham a ensaios teóricos ou, ao contrário, seus ensaios teóricos, palestras e mesmo entrevistas, muitas vezes contêm narrativas ficcionais aplicadas. Essa liberdade, por um lado, faz com que se criem textos ricos e complexos, que se complementam e demonstram o espaço fértil de discussão que pode resultar do cruzamento entre os campos teórico e ficcional, e, por outro lado, torna delicada a tarefa de se extrair deles suas ideias, de analisá-las com a intenção de incorporá-las a uma teoria geral do pensamento dos autores.

Sobre isso, destaque-se que Borges não articula de forma explícita teorias acerca da tradução, ou da leitura e da escrita. Segundo Waisman (2005, p. 46), Borges afirmou em entrevista que não acreditava, nem tampouco sustentava, nenhuma teoria de tradução, apenas afirmava se recusar a utilizar qualquer método específico abarcador ou a programas que impusessem ao tradutor um enfoque determinado. Sua tônica recaía em repensar os conceitos sobre textos originais e traduções, sugerindo que não existem “textos definitivos”, apenas “rascunhos e versões” (WAISMAN, 2005, p.47). Para Borges, uma tradução não seria considerada inferior ao texto original, pelo contrário, muitas vezes o tradutor, em geral proveniente das margens, por meio da tradução, encontrava a possibilidade de reler, reescrever e recontextualizar textos originários do centro.

Tawada, por sua vez, em seus textos e entrevistas, busca celebrar o estranhamento, ou chegar a uma ilegibilidade mágica, sustentando que uma tradução deve perseguir obsessivamente a literalidade, não havendo desvantagem alguma em o

leitor ter a consciência de que está lendo uma tradução. Pelo contrário: na sua opinião, esse fato representaria um critério de qualidade para uma tradução, que ela considera um texto independente e que está no mesmo nível da literatura. De qualquer modo, também não há um programa ou se dá grande importância a métodos, apenas se refere a liberdade do tradutor e à inadequação de uma quase sempre recomendada busca pela fidelidade ao texto original.

Com isso, ainda que nenhum seja claro ou explícito em relação a formular uma teoria, pois o material e os comentários que disponibilizam são pouco claros ou mesmo contraditórios, é possível depreender de seus textos e falas que possuem uma teoria, não específica, mas de amplo potencial teórico literário e cultural que converge para uma reformulação dos modos habituais de se compreender a relação entre as culturas e os textos de partida e de chegada, aumentando o poder da tradução e colocando em xeque a relevância dos discursos do centro em relação às periferias.

Ambos os autores possuem ampla gama de textos e teorias que abordam diferentes aspectos da compreensão sobre a literatura, sobre a leitura de textos, sobre a apreciação mesmo de obras artísticas de modo geral, e sobre a tradução, que seria uma prática a ser vista como base de todos esses conceitos, e que faz parte de todos eles. Dois pontos fundamentais e complementares a se destacarem nos conteúdos produzidos por Tawada e por Borges são a dessacralização da figura do autor de um livro e a inexistência de um texto original, um texto que seja precedente a outros, especialmente em termos de tradução.

A busca pela fidelidade na tradução sempre esteve na base de quase todas as teorias aceitas, ainda que ao longo do século XX as formas de se pensar as teorias de tradução tenham passado por profundas transformações. Passando por Benjamin, Derrida, Kristeva, Genette e tantos outros críticos e teóricos que contribuíram e contribuem para a renovação dos estudos de tradução, as teorias que preconizam as traduções ditas fiéis poderiam ser consideradas obsoletas e deixadas para trás, porém apesar de tantas mudanças de paradigmas, ainda se ouve e se lê na crítica e nas mídias uma maioria de vozes que exige incessantemente que as traduções sejam fiéis, que os textos tenham sua essência mantida, e que os sentidos estejam todos infalivelmente preservados nas traduções. Se Borges respondia na Argentina às vozes de sua época, que repetiam, deslocadas, as exigências provenientes das metrópoles, Tawada responde na Alemanha, ainda hoje, às mesmas exigências, agora deslocadas no tempo, mas ainda provenientes de uma lógica centralizadora que nunca deixou de estar presente.

Por meio da derrubada de noções que historicamente fundamentaram a primazia dos textos escritos em uma língua quase sempre originária de um centro de poder, os dois

autores subvertem a hierarquia que rege as relações de poder e dominação cultural e apontam para o potencial de renovação das tradições e para a produtividade de se compreenderem as obras como entidades livres e por múltiplas perspectivas. Colocando o tradutor em um papel central para a difusão das obras e para a reflexão estética da literatura, Borges apresenta e problematiza essa função da tradução no contexto da América Latina ainda na primeira metade do século XX, e Tawada o faz em um contexto amplamente intercultural, trazendo seu ponto de vista de escritora japonesa que passa a viver na Alemanha e a escrever em um contexto linguístico exofônico, de língua não materna.

Para Tawada, o viver em contexto de constante tradução trouxe a oportunidade de refletir sobre a relação dos indivíduos com a língua. A autora passa a compreender a exofonia como uma condição normal, com a qual já se nasce, e se questiona sobre o que é a língua materna e em que medida ela poderia se diferenciar de uma segunda língua, uma língua estrangeira. Ela explica ser a língua que se aprende na infância tão estrangeira quanto qualquer outra, pois a criança tem de se confrontar com signos cujo significados são dados, ou seja, ela tem de aprender a lidar com uma língua pronta e conhecer seus significados de uma forma semelhante como se aprende uma língua estrangeira. Em uma entrevista Tawada conta como, quando criança, via as palavras como se fossem pedras que podiam ser atiradas nas pessoas e lembra:

Sempre que eu atirava nas pessoas uma palavra cujo significado ainda não conhecia bem, podia ver que surgiam ondas. E essas palavras que eu atirava eram da minha própria língua materna, o japonês - que, na época, ainda era estrangeira para mim. Nós aprendemos a língua materna como primeira língua estrangeira (TAWADA, 2012, p. 41).

Indo além e estendendo a ideia ao tópico da tradução, Tawada observa que a língua em si já é a tradução de uma composição amorfa de pensamentos e elementos pré-linguísticos que tornam o conceito de original não mais do que uma idealização. Na esteira de tais concepções, Tawada questiona o conceito de língua, de escrita e da própria possibilidade de um texto ser original:

Normalmente, chamamos de original o texto escrito que surgiu antes, mas a verdade é que existem outros “antes”, antes que esse texto estivesse definitivamente no papel. E mesmo que já se esteja no momento em que se escreve, corretamente formulado, essa será a tradução de uma ideia. A própria ideia é traduzida para o idioma certo, logo esse texto também não é original. Portanto, não existe original! (TAWADA, 1998, p. 14).

A ideia de um original sem original, bem como a dicotomia entre a necessidade e a impossibilidade de se buscar um sentido pleno, levam à constatação de que a escrita não passa de uma abstração. Assim, a liberdade de transpor e transformar textos resulta da impossibilidade de um compromisso com uma realidade que não existe. De acordo com suas teorias, os textos são fundamentalmente interligados, e a tarefa do tradutor é fazê-los dialogarem e se modificarem. Esse conceito fica de acordo com a posição de Borges em “As versões Homéricas” (1974), ao afirmar seu ceticismo com relação à existência de um original e uma cópia, e à decorrente sacralização da literatura. Para o escritor, todos os textos são esboços, modelos que refletem as inúmeras possíveis repercussões e impressões de um objeto no plano verbal:

O modelo proposto à sua imitação é um texto visível, não um labirinto inestimável de projetos pretéritos ou a acatada tentação momentânea de uma facilidade. Bertrand Russell define um objeto externo como um sistema circular e radiante de possíveis impressões; o mesmo pode ser dito de um texto, dadas as repercussões incalculáveis do verbal. [...] (Não há necessidade essencial de mudar a língua, este jogo deliberado de atenção não é impossível dentro de uma única literatura.) (BORGES, 1974, p. 239).

Destaque-se que, mesmo dentro do idioma, existem diversas perspectivas de um mesmo fato móvel, uma livre prática de omissões e ênfases na leitura do texto – que sempre pode ser lido e compreendido de maneiras distintas, inclusive pelo próprio autor. Quando se coloca em questão a superioridade de um começo incontestável chega-se à ideia de que não há ponto de partida absoluto, e que os textos se escrevem e se leem a partir da escritura e da leitura de muitos outros, e não apenas em uma direção temporal, mas em relação ao passado e ao futuro, criando-se uma série de versões que se refletem de forma múltipla, como bem ilustram os vestíbulos espelhados e as escadas que sobem e descem rumo ao infinito do conto “A Biblioteca de Babel” (1974), que será tratado adiante.

Um exemplo de como o Borges amplia o alcance dos textos, ao trazer a possibilidade de atuarem nas duas direções temporais e influírem tanto nas leituras posteriores como nas anteriores encontra-se no ensaio “Kafka e seus precursores” (1974), no qual o autor enumera algumas obras célebres ao longo de diferentes tempos que lhe traziam a impressão de portar a voz e os hábitos de Kafka, por isso poderiam ser consideradas suas precursoras. Ao final, Borges chama a atenção para o fato de as peças, apesar de portarem semelhanças com Kafka, serem heterogêneas entre si. Por isso, mesmo que em cada um daqueles textos residisse a “idiossincrasia de Kafka, [...] se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos” (BORGES, 1974, p. 711), ou seja, esse vínculo sequer

existiria. Deste modo, uma obra não apenas resulta de toda uma tradição de textos, como tem o poder de remodelar, refinar a leitura de textos precedentes: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 1974, p. 711). Com essa liberdade de deslocamento dada à repercussão do texto, o autor reitera, ainda, a necessidade de se purificar a palavra “precursor” das conotações polêmicas e de rivalidade que usualmente porta.

As definições sobre a inadequação de se buscar um texto original que preceda a outros e a força que se dá ao papel da tradução aludem fortemente aos deslocamentos que se produzem entre o que se quer dizer/escrever e o que é dito/escrito, e entre o momento e o lugar da escritura e sua leitura, que se modifica e cria novos sentidos a cada novo contato. Compreendendo-se que a tradução permeia todo o processo de compreensão de obras literárias, os autores tratados neste artigo incluem em suas narrativas metáforas e imagens que ilustram suas ideias, como no caso das intermináveis voltas por bibliotecas dadas em busca de um autor há muito desaparecido da história que Tawada conta em “Yoko Tawada não existe” e na descrição da biblioteca e suas lendas do conto “A Biblioteca de Babel”, de Borges, que serão abordadas a seguir.

Voltas infinitas no tempo

Considerado um dos mais complexos textos de Borges, o conto “A Biblioteca de Babel”, foi publicado pela primeira vez em 1944, e é a descrição de uma biblioteca infinita, um universo de conhecimentos que pode responder a todas as dúvidas e angústias humanas, e que mesmo pré-existe a elas, pois existe desde sempre. A biblioteca tem um formato constante que se estende indefinidamente pelo tempo e pelo espaço. Enquanto descreve a biblioteca, Borges narra sobre os bibliotecários e suas imperfeições, sobre eventos e lendas ocorridos em seu interior, sobre homens buscando, sem encontrar, seu fim ou seu sentido, sobre os livros que existem e que são escritos de todas as formas e em todas as línguas. Dois axiomas regem a existência da biblioteca: “a biblioteca existe *ab aeterno*”; e “o número de símbolos ortográficos é vinte e cinco”. A partir desses elementos primordiais, algumas leituras podem ser inferidas em consonância com a postura do autor sobre os elementos em discussão.

Ao descrever uma realidade em que o mundo poderia estar contido em uma biblioteca infinita, Borges cria uma metáfora que confunde mundo e literatura, e confunde os próprios criadores com suas criaturas, pois todos podem escrever livros, e passar a fazer parte da criação do universo – desde que sigam, é claro, a constante dos 25 símbolos que fazem parte da natureza dessa criação. O sujeito autor-criador pode entrar

no espaço infinito da biblioteca e, nesse sentido, gera-se um paradoxo, pois se todos os livros já existem, qualquer texto será uma repetição, uma reescritura que apenas entrará novamente na linha temporal, sendo recontextualizada e lida de novas formas por novos leitores que, por sua vez, a utilizarão como base para a escritura de novos livros e assim sucessivamente, em um eterno duplicar-se por espelhamento, como sugere o espelho descrito no vestibulo da biblioteca:

No vestibulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... (BORGES, s/d. s/n.)

A duplicação das aparências proporcionada pelo espelho é ilusória para os homens, e seria, para eles, a prova de que a biblioteca não é infinita. Esta, porém, não é leitura do autor/narrador, que justamente busca demonstrar que o espelhamento é o gerador da infinitude. A este propósito, o autor coloca a imagem do espelho exatamente no estreito vestibulo por onde “passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito”, e, não por acaso, utiliza (ironicamente?) o termo “fielmente” duplica as aparências, uma alusão ao termo tão difundido para descrever, ou exigir, uma tradução considerada boa ou aceitável.

A alegoria do vestibulo com seu espelho e sua escada infinita, dessa forma, pode ser examinada em harmonia com a teoria de que a cada leitura um texto ganha novos sentidos e interpretações, seja mesmo dentro de sua própria língua. Em “As duas maneiras de traduzir” (BORGES, 2012), utiliza o exemplo das traduções de Edgar Allan Poe ao espanhol, e as objeções que poderiam ser colocadas à poesia traduzida, por melhor ou mais fidedigna que fosse: “Alguém objetará que a versão de Pérez Bonalde, por mais fidedigna e satisfatória que seja, nunca será para nós o que o seu original inglês é para os americanos” (BORGES, 2012, p.1). Contra-argumenta, porém, lembrando que um autor portenho escreverá poesias na mesma língua de um leitor chileno e, no entanto, as imagens que descreverá não parecerão a este tão ricas e cheias de conotações como a um leitor portenho, que conhece as imagens e locais, e poderá lhes atribuir certos sentidos que serão ausentes a qualquer outro leitor de outros locais, ou seja, os versos “a um estrangeiro não parecerão mais pobres; serão mais pobres. Sua riqueza representativa será menor” (BORGES, 2012, p.1). Os textos, portanto, terão sempre valores diferentes entre os

leitores, independentemente se traduzidos ou não, pois sofrem deslocamentos em relação ao momento e ao lugar em que foram escritos e em que são lidos.

Desta forma, um mesmo livro se repete a cada leitura em suas letras e símbolos, mas se renova em termos de recepção, de contextos e de compreensões, e esta é a ordem de um mundo em que a comunicação se faz por meio de símbolos limitados – e a metáfora pode se estender para além dos símbolos ortográficos, pensando-se em quaisquer unidades de comunicação, como as fonológicas ou artísticas – e atravessa tempos, espaços, línguas e culturas:

Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). (BORGES, s/d. s/n.)

Outro ponto a se destacar no conto é a diluição do conceito de autoria e a consequente dessacralização da figura do autor. Partindo-se do axioma do número limitado de caracteres e do paradoxo da recriação infinita, coloca-se em questão a ideia de uma autoria primeira sobre os textos. Como encontrar um primeiro texto de um primeiro autor se as escadas das galerias da biblioteca se estendem rumo a um abismal infinito? A busca por um texto original sobre outros torna-se infactível. Pelo contrário, todos os livros são originais, ainda que muitos deles sejam “a variação quase igual um do outro” (BORGES, s/d, s/n.). A ideia da recombinação de elementos está presente em alguns dos ensaios de Borges e, em “As versões homéricas”, o autor a utiliza para discorrer sobre a “superstição da inferioridade das traduções” (BORGES, 1974, p.239) e, mais uma vez, coloca em questão as teorias mais difundidas e aceitas sobre tradução, especialmente quando se leva em consideração a data em que o texto foi escrito, que atribuíam uma aura de sacralidade ao texto original, deixando a tradução no papel de mera cópia imperfeita:

Pressupor que toda qualquer recombinação de elementos é necessariamente inferior ao seu original é pressupor que o rascunho G é necessariamente inferior ao rascunho H - já que só pode haver rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço. (BORGES, 1974, p.239)

No mesmo ensaio, Borges pondera que desconhecer o idioma fonte de um texto é o que dá ao leitor a possibilidade de desfrutar de uma grande quantidade de versões. Sem um necessário compromisso de honra com um texto fonte, sem sequer a necessidade

de buscá-lo, a figura do autor deixa de ter relevância. Em a Biblioteca de Babel, Borges ilustra essa busca supersticiosa pelo texto perfeito e primeiro com a lenda do Homem do livro:

Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. Na linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. Muitos peregrinaram a procura d'Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono secreto que o hospedava? Alguém propôs um método regressivo: Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito... (BORGES, s/d. s/n.)

O livro referido no conto é o livro primordial, a cifra e o compêndio de todos os outros, mas nunca foi encontrado, a não ser por outra lenda, dado que o homem que o teria consultado também nunca foi visto. Análogo a um deus, esse homem seria o único leitor de um único original. Note-se, porém, que o tal homem não é um deus, mas análogo a ele. Não se fala no autor do lendário livro, o livro próprio é a entidade geradora da sacralidade, capaz de tornar seu único leitor algo próximo do sagrado. Ou seja, na gênese da criação literária não há um deus, não há um primeiro criador de uma primeira obra, há apenas um primeiro leitor. No cerne da própria dessacralização da ideia de autoria, a passagem indica que não importam, ou não existem, autores de livros, apenas seus leitores.

Não havendo uma razão que não corresponda à superstição, uma busca de viés irracional ou religioso, para acreditar-se em um texto fonte, pré-existente ou definitivo, abre-se espaço para uma troca de qualidades, um espaço de diálogo entre obras, ao mesmo tempo em que legitima as versões e, intrinsecamente, as leituras e ressignificações de ambientes não necessariamente estabelecidos no centro, como é o caso de seu ponto de partida, a América Latina. Em uma mesma toada, encontram-se as propostas de Yoko Tawada, assim como em Borges, distribuídas em ensaios e contos que analisam de um ponto de vista externo teorias há muito estabelecidas e difundidas a partir das regiões centrais, sempre mais fortes e impositivas. A natureza subversiva dos textos traz inversões e estranhamentos que, em sua contraversão, ganham potencial ficcional em narrativas de viés surreal cujo peso simbólico e metafórico inclui muitas instâncias psicológicas e possibilidades interpretativas.

Nesse sentido, a metafísica de “A biblioteca de Babel”, a busca por um livro em uma língua passada e o percorrer de bibliotecas, encontra algumas semelhanças com o

ensaio “Tawada Yoko não Existe”, em que Tawada questiona o conceito de texto original e a própria existência física do autor, marcando sua fluida visão de criação e de autoria, que desestabiliza a ideia de autoridade sobre os textos. O ensaio é fortemente marcado pela perspectiva da cultura japonesa da autora sobre a noção de criação e de autoria sobre obras literárias que se encontra na tradição europeia, e faz uma analogia com a noção de criação das religiões monoteístas.

O texto traz uma série de considerações e ilustrações que apontam para a forma com que os textos ganham autonomia quando são lidos e abandonam a intenção, a voz e a imagem de seu autor, que se desvanece no mesmo instante em que escreve. O ponto culminante do ensaio é uma proposta em forma narrativa que se imagine uma realidade futura em que um estudante busca informações sobre o autor de um livro que, descobre depois de muitas voltas por muitas bibliotecas ao redor do mundo, não existe mais em sua língua original, pois mesmo essa língua deixou de existir. O estudante chama-se D, em alusão a Dom Quixote, e a autora do livro buscado é a própria Yoko Tawada, que deixou de existir.

Na parte inicial do ensaio, Tawada observa que na cultura japonesa, não há o pensamento de que um deus tenha produzido a humanidade, ao contrário das religiões monoteístas, que atribuem um criador ao universo, e tais visões de mundo parecem se estender à forma com que se vê a relação entre o escritor e sua obra literária em cada uma dessas linhas de concepção:

não parece ter havido, no Japão, o pensamento de que um Deus produziu a humanidade, o que significa que, no Japão, a coisa conhecida como humanidade foi criada sem nenhum “criador”. O Deus de uma religião monoteísta é um homem que cria filhos com ou sem uma esposa; e parece que o “criador” de obras literárias compartilha algumas dessas características, pelo menos no Ocidente. (TAWADA, 2017, p. 208)

Tawada prossegue com comentários sobre o fato de as religiões monoteístas conceberem deuses no papel de grandes criadores do mundo e da humanidade, observando a sacralidade atribuída, a partir do Iluminismo, aos escritores da tradição europeia como “criadores” de obras literárias. Para a autora, nos últimos anos, a relação dos leitores com o autor do texto tem mudado um tanto, pois houve uma aproximação entre eles devido à difusão das fotografias, à possibilidade de se viajar com maior facilidade para encontrar o autor dos textos em palestras e de se comparar aquele autor idealizado com a pessoa que, de fato, escreveu o texto. Assim, o corpo do autor também ganha importância, suas peculiaridades, mesmo assim, ele não deixa de ser visto como

uma entidade idealizada como a única capaz de decifrar o sentido único e infalível daquilo que escreveu, como uma espécie de posse de criador sobre sua criatura. Para Tawada, um texto começa um processo de autonomia no exato momento em que é escrito, e seu autor morre quando o deixa ao mundo, ou ainda antes, um o manuscrito começa seu processo de transformação antes mesmo de o autor morrer. (TAWADA, 2017, p. 209) A este propósito, escreve:

“Deus está morto”, proclamou Nietzsche, e isso muito antes de Roland Barthes proclamar a morte do autor, o que sugere que pode haver um período de tempo em que o autor ainda vivia, mesmo que Deus já estivesse morto. Durante esses anos, os escritores permaneceram sendo os últimos deuses, mas com exílios e mortes; parece ter sido um tempo difícil para eles. (TAWADA, 2017, p. 209)

É clara a afinidade com a proclamação da “morte do autor” de Roland Barthes em toda a escrita do texto de Tawada, e há também uma proximidade de Barthes com as propostas de Borges. Para Barthes (2001), a figura do autor não poderia ser a origem de um texto precisamente pelo fato de a escrita ser, em si, um lugar de pluralismo discursivo, o que prevê a destruição da ideia de origem. Desloca-se para o leitor, em sua experiência, em seu tempo, em seu contexto cultural, portanto, o papel, também discursivo, de interpretar e recriar a unidade do texto. A familiaridade de Tawada com as ideias barthesianas de que os textos literários, enquanto superfícies de discurso, não permitiriam que um sentido autoral pudesse ser alcançado, fazem com que ambos os autores compartilhem uma lógica que desdobra, no campo literário, os argumentos filosóficos de Derrida – e de outros teóricos posteriores –, quando ele critica a metafísica da presença e o logocentrismo. As conclusões desse debate sugerem que não existem fatos extratextuais e/ou extralinguísticos que, por uma suposta possibilidade de transmissão, sejam capazes de limitar os sentidos que se podem conferir aos sistemas de signos. Nessa toada, Barthes apresenta o texto como travessia, uma entidade de múltiplas interpretações:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido) (BARTHES, 2001, p. 70).

O texto, dessa forma, não poderia ser ele mesmo a não ser por sua diferença, uma rede de ecos, citações, referências e linguagens. Em “Tawada Yoko não existe”, comenta-se, então, como, na descrição de alguns dos nomes em japonês utilizados para “autor”, invertem-se os papéis do objeto descrito e do autor, como se a escritura obedecesse a uma ordem estabelecida pelas coisas, apenas “secretariada” pelo escritor:

A propósito, os autores têm uma variedade de nomes no Japão. Nós chamamos aqueles que escrevem de sakusha, sakka, chōsha ou shōsetsuka. Meu favorito é o decididamente informal monogaki, “escritor de coisas”. Além disso, em japonês, kaku, a palavra usada para o ato de escrever com uma caneta tinteiro, veio da mesma fonte que kaku, a palavra usada para o ato de cavar trincheiras, de arranhar e cavar sulcos na terra. Então, lembramos que a “coisa”, em monogaki, o “escritor de coisas”, está semanticamente conectada a mononoke, um changeling, uma troca. Isso significa que esse “escritor de coisas” também descreve uma pessoa embrenhada em meio a esses mononoke e transmorfo, uma pessoa sob o feitiço das coisas. O escritor pega o que as coisas disseram e as transforma em formas ao arranhar linhas, ao produzir as feridas e cicatrizes no papel que chamamos de texto (TAWADA, 2017, p. 209).

Como em Borges, a autora expõe como os textos contêm inúmeras possibilidades de interpretação completamente autônomas e válidas, independentemente da intenção dos autores. Considerando tudo isso, ela propõe que se imagine uma realidade daqui a mil anos, quando a “não existência do autor será ainda mais evidente” e o “próprio significado da não existência do autor será outro” (TAWADA, 2017, p. 215). Nessa realidade, ao longo do tempo, a língua dos Estados Unidos teria passado a ser o espanhol; nos livros, há muito teria caído em desuso a colocação de informações bibliográficas, mesmo o nome do autor, e um único livro seu teria restado na biblioteca de San Diego, uma tradução do italiano para o espanhol. Nesse contexto, um estudante pega o tal livro, há muito tempo ignorado, e resolve fazer uma pesquisa sobre o autor. Disso, desenrola-se sua busca pelo texto original, que o levaria ao nome do autor, ao redor de inúmeras bibliotecas do mundo e em diversas línguas tentando descobrir a identidade do escritor. Depois de muitas voltas, ele retorna a seu ponto de partida e encontra a última pista possível: um livro do mesmo escritor que continha o texto procurado na seção da antiga língua inglesa. O livro, porém, continha textos traduzidos do japonês e do alemão, mas permanecia incerto de qual língua o texto “*The Bath*” teria sido traduzido. O desfecho é consistente com a proposta inicial:

Aparentemente, ninguém detinha os direitos autorais dessa obra. Talvez não houvesse um manuscrito original desse texto. Se isso fosse possível, então também talvez não houvesse autor para esse

texto. [...] Decide, naquele lugar e naquele momento, desistir de seu tópico de pesquisa antes que aquilo o leve à loucura. Ele não consegue deixar de pensar que o espírito de um autor morto há muito tempo, uma espécie de mononoke do texto, está tentando atormentá-lo com becos sem saída e textos que não existem (TAWADA, 2017, p. 217).

Logo, cada leitor, cada época e cada vivência é capaz de uma nova decodificação, sendo possível que a obra mude tanto a ponto de sequer ser compreensível a determinados olhos e, mesmo assim, não perder a validade. Portanto, pode-se dizer que a escritura segue os princípios de toda a comunicação, compreendida como um *contínuum* marcado pela modificação e pela renovação da linguagem, de modo que não existem rupturas entre línguas, tempos ou formas de compreensão, apenas transformações. Por fim, a interpretação do autor perde a aura de inviolabilidade:

Eu frequentemente recebo e-mails de alunos escrevendo artigos. Eles querem saber, “O que você estava querendo dizer nesse romance?”. Eu sempre digo a eles que o leitor deve pensar menos no que estava tentando ser dito pelo autor/criador, e mais em como abordar essa história ficcional, esses arranhões e cicatrizes, sozinho (TAWADA, 2017, p. 209).

Com esta liberdade que se dá aos textos, pode-se ler a liberdade que devem ter as traduções, considerando-se a proximidade das discussões estéticas sobre a criação literária e a tradução que tanto Tawada como Borges postulam. Ambos os escritores mostram ao leitor como existem muitas possibilidades, muitas versões com idêntico valor ao original. Em seus textos, deixam claro que a existência de toda uma gama inesgotável de possibilidades nunca será negativa, e que nenhum leitor poderá, de qualquer forma, conhecer totalmente um texto original. Tendo isso em vista, a tentativa de um tradutor seria a de transpor o texto em um novo contexto e, para tanto, ele deverá usar a língua de seu próprio tempo e lugar, sem que haja perda ou prejuízo para o novo texto ou para seus leitores.

Considerações finais

Uma primeira observação a ser feita sobre Tawada e sobre Borges é o quanto compreendem a produtividade de se pensar a literatura e a tradução em diálogo ou, ainda mais, quase como facetas uma da outra. As reflexões tratadas neste trabalho buscaram enfocar as críticas ao conceito de originalidade mantidas pelos autores, considerando que esse conceito, a exigência da fidelidade na tradução, tem estado na base da ideia de inferioridade de textos traduzidos, já que estes seriam sempre cópias

imperfeitas e cheias de perdas de um original, considerado puro ou sagrado. Expondo as fragilidades desse conceito, enfraquecem as teorias dominantes das culturas centrais sobre as periféricas e valorizam a mobilidade dos textos e as produções de diferentes espaços culturais.

A teoria de Borges, explica Waisman (2005), centra-se nos deslocamentos múltiplos, e seus textos recorrem a toda uma gama de trânsitos, sejam eles textuais, linguísticos, temporais, geográficos ou culturais. Seus textos demonstram que mesmo as palavras de um mesmo idioma podem ganhar sentidos inesperados, e que elementos como o tempo, a distância e as traduções podem melhorar um texto, que ganha novos significados e se redimensiona. Da mesma forma, Tawada usa a tradução para questionar a língua e o estar-na-língua, e apresenta uma forma literária de inverter a direção de pensamentos que privilegiam a estabilidade de categorias que historicamente fundamentaram discursos hegemônicos nas epistemologias de línguas majoritárias, tais como “essência”, “natureza”, “origem” e outros nomes metafísicos que envolvem a ideia de identidade em si.

Dessa forma, pode se constatar que literaturas de Tawada como de Borges desafiam os limites da língua, da escrita e da leitura, oferecendo uma forma de ver e entender a tradução não como produto da língua, da escrita e da leitura em seu processo (sempre incompleto e questionável) de interpretação e reformulação, mas como o próprio meio de formulação e relação não apenas entre os idiomas, mas entre tempos, espaços e consciências.

193

Referências/Quelle

A Biblioteca de Babel – Jorge Luis Borges. **Café Literário**, s/d. Disponível em: <<http://site.ufvjm.edu.br/cafeliterario/a-biblioteca-de-babel-jorge-luis-borges>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *La Biblioteca de babel*. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 465-471.

BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus Precursores*. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 710-712.

BORGES, Jorge Luis. *Las Versiones Homéricas*. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 239-243.

BORGES, Jorge Luis. *Las dos maneras de traducir*. **La Prensa**, 1 de agosto de 1926. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w123>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

TAWADA, Yoko. *In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor.* In: GUTJAHR, Ortrud (Org.). **Fremde Wasser.** Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 17-45.

TAWADA, Yoko. Tawada Yôko não existe. Tradução: Lúcia Collischonn de Abreu. **Translatio**, n. 14, p. 203-217, 2017.

TAWADA, Yoko. **Verwandlungen.** Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 1998.

WAISMAN, Sérgio. **Borges y la Traducción.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

A magia do libreto: introdução à libretologia

Simone Maria Ruthner¹

Resumo: A história do libreto é tão antiga quanto a da ópera, e sem ele a ópera seria inimaginável. Todavia, visto por tanto tempo apenas como um livro pequeno, incompleto e dependente da música, é somente a partir do final do século XX que o libreto passa a despertar interesse como objeto de estudo científico, e uma nova ciência se apresenta: a libretologia. Considerando que a musicologia aborda o libreto a partir da sua recepção pela ópera, enquanto o teatro se preocupa mais com a performance, teóricos como Ulrich Weisstein (1982), Albert Gier (1998) ou Tina Hartmann (2017) reivindicam o estudo do libreto para o campo das letras e defendem uma ciência que se dedique ao estudo do libreto a partir de suas próprias especificidades. A proposta deste artigo é introduzir a libretologia no campo das ciências da língua e da literatura, chamando a atenção para as qualidades e funções do libreto, em defesa do seu reconhecimento como um importante gênero literário.

Palavras-chave: Libreto; Libretologia; Literatura; Ópera; E.T.A. Hoffmann

Zusammenfassung: Die Geschichte des Librettos ist so alt wie die der Oper, und diese wäre ohne sie nicht denkbar. Da es jedoch lange Zeit als ein kleines, unvollständiges und von der Musik abhängiges Buch betrachtet wurde, erlangte das Libretto erst gegen Ende des 20. Jhs. wissenschaftliches Interesse. In diesem Kontext entsteht eine neue Wissenschaft: die Librettologie. Da die Musikwissenschaft das Libretto aus der Perspektive der Opernrezeption untersucht, während sich die Theaterwissenschaft eher mit der Performance beschäftigt, plädieren Theoretiker wie Ulrich Weisstein (1982), Albert Gier (1998) oder Tina Hartmann (2017) für die Librettoforschung im Bereich der Sprachwissenschaft, für eine Wissenschaft, die sich mit dem Libretto aufgrund seiner Spezifitäten beschäftigt. Ziel dieses Beitrags ist es, die Librettologie im Bereich der Sprach- und Literaturwissenschaften vorzustellen. Dabei soll auf die Eigenschaften und Funktionen des Librettos sowie auf seine Anerkennung als literarische Gattung aufmerksam gemacht werden.

Schlüsselwörter: Libretto; Librettologie; Literatur; Oper; E.T.A. Hoffmann

¹ Doutora pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutoranda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com projetos dedicados ao estudo do libreto e à libretologia. simone.ruthner@ufrgs.br.

Introdução

Eu tenho a sensação, eu tive a sensação, com alguns dos escritores com quem trabalhei, de que eles estão me oferecendo uma espécie de música invisível, é como uma música que é intangível, é uma música da imaginação, é uma música que está codificada no texto, na página e, à medida em que trabalho com o texto, a música se revela [...]. Há um aspecto no trabalho com o libreto ou, tem sido assim para mim, como compositor: é tal como uma caça ao tesouro, está repleto de tesouros enterrados, [...] e então você tem que descobrir, e você descobre muitas coisas. (PHILIPS, 2017)²

No depoimento acima, o compositor parece referir-se a um texto misterioso e mágico, dotado de uma música invisível e codificada e, sobretudo, instigante, como se fosse um tesouro de ideias musicais à espera de ser descoberto. Referia-se ao libreto.

Apesar de tão valioso, este “livrinho” (do italiano, *libretto*), cuja história é tão antiga quanto a da ópera,³ e sem o qual ela mesma seria inimaginável, passa a ser aceito como objeto de estudo pela ciência somente a partir do final do século XX que o libreto. Com Albert Gier (por volta de 1980 na Alemanha), a ciência que passou a estudar o libreto, conhecida como libretologia, ganhou impulso, e seu estudo *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* [“O libreto: Teoria e história de um gênero músico-literário”, 1998] é considerado pioneiro e de grande relevância para a área. Segundo Gier, a característica que distingue o libreto dos textos dramático-musicais estaria na sua “Vertonbarkeit”, ou seja, na sua qualidade de ser musicado e inclusive de antecipar determinados aspectos ou procedimentos musicais, uma questão que se refere tanto ao conteúdo quanto à forma, como veremos no decorrer deste ensaio.⁴

A libretologia é uma ciência que, assim como o libreto, ainda está buscando seu reconhecimento, e é com base nisto, que aqui nos propomos a, por um lado, chamar a

196

² I have a sense, and I had a sense, with some of the writers I have worked with, that they are offering me a kind of an invisible music, it's like a music, that's intangible, it's a music of imagination, it's a music that's encoded in the text on the page, and as I work on the text, the music reveals itself [...]. There is an aspect of working with a libretto, or, has been for me, as a composer: it's like a treasure hunt, it's full of buried treasure, [...] and then you have to discover, and you discover lots of things. Registro do depoimento do compositor e professor Julian Philips (2017), durante o painel de discussão do New Librettist Conference 2017, organizado pela Guildhall School of Music and Drama em Londres. Gravação em vídeo disponível em: New Librettist Conference 2017 - Panel Discussion Acesso em 16. Nov. 2024. Salvo indicação, todas as traduções neste ensaio são de minha autoria.

³ Considera-se o início do século XVII como a época do surgimento da ópera. Cf. Dicionário GROVE de Música (1994, p. 672)

⁴ O presente artigo aborda resultados parciais do projeto de pós-doutorado em andamento: “Libretologia, uma ciência em discussão: análise e tradução comentada do conto ‘O poeta e o compositor’ de E.T.A. Hoffmann”. (Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2024-2026)

atenção para o libreto, em defesa do seu reconhecimento como um importante gênero literário, cujas especificidades ainda não foram devidamente estudadas e, por outro, a apresentar algumas das discussões e teorias que buscam desenvolver uma ciência própria para o estudo do libreto, nomeadamente, a libretologia.

Considerações históricas

Em *Opern – Dichter – Operndichter: Eine Geschichte des Librettos* [“Ópera – Poetas – Poetas libretistas: Uma história do libreto”, 1962], Kurt Honolka explica que na Veneza do século XVII o libreto era usado como uma espécie de folheto (daí o termo “livro” no diminutivo), por um público sedento por óperas, que não queria perder um só verso do texto, mesmo durante a apresentação, quando o liam à luz de velas trazidas para este fim (HONOLKA, 1962, p. 11).

197

Segundo o autor, nesta época os libretistas viviam da venda de seus libretos, pelo qual não recebiam apenas uma participação ou bonificação, mas sim todo o valor da venda. Além disto, no libreto constava somente o nome do autor do texto da ópera, e não o do compositor. Também vale lembrar que até a época de Mozart (1756-1791), quando os textos ainda eram em italiano, um libreto podia dar origem a diversas óperas de diferentes compositores. A libretóloga e libretista Tina Hartmann, em sua tese sobre os fundamentos para uma libretologia,⁵ explica que somente com as óperas canônicas de Mozart, como por exemplo “A Flauta Mágica” (1791), é que se tornaria unimaginável musicar uma segunda vez um verso como “Der Vogelfänger bin ich ja” [“Passarinheiro sou eu sim”], o primeiro da famosa canção de Papageno ao início do primeiro ato, uma vez que ele de imediato evoca a respectiva melodia (HARTMANN, 2017, p. 16).⁶

Na Alemanha dos séculos XVII e XVIII, segundo Hartmann (2017, p. 14-15), os libretos circulavam entre as cidades e aldeias, em lugares que por vezes sequer um teatro da corte ou alguma companhia de ópera tinham, contribuindo assim não somente para a educação da leitura, mas também para divulgar óperas e, aos interessados, para ampliar o conhecimento sobre as estruturas de uma ópera. No contexto alemão, até o Romantismo, a própria ópera era considerada um gênero literário, e o libreto, desenvolvendo um enorme potencial inovativo durante este período, foi considerado por seus

⁵ Cf. HARTMANN, Tina. *Grundlegung einer Librettologie Musik- und Lesetext am Beispiel der ‘Alceste’-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*. [“Fundamentação de uma libretologia – Texto musical e de leitura a partir do exemplo das óperas ‘Alceste’ do Barroco até C. M. Wieland”]. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

⁶ Este comentário da autora, no contexto brasileiro, só procede para quem já ouviu “A Flauta Mágica”, mas a popularidade da ária *Der Vogelfänger bin ich ja* pode ser observada através das incontáveis gravações disponíveis no youtube.

contemporâneos como, “o mais alto gênero dentre os poéticos, que respectivamente irradiou noutras formas literárias”.⁷ Neste sentido, estudar a história do libreto também é estudar a história das formas poéticas e da própria ópera.

Ulrich Weisstein, no ensaio *Librettology: The fine Art of coping with a chinese Twin* (1982) cita o poeta, dramaturgo e crítico literário John Drydens (1631-1700), para lembrar que, por muito tempo na história, o gênero do libreto era definido como “um conto poético ou ficção [poética] representado por música vocal e instrumental, adornado com cenas, maquinário e danças.”⁸ Considerando este fato, e lembrando também da enorme contribuição de Metastasio⁹ no século XVIII para a literatura, Weisstein defende que a “libretística como um ramo da aprendizagem é também uma ciência literária”.¹⁰ Segundo Weisstein (1982, p. 33), o libreto é um constructo verbal e portanto requer uma análise filológica detalhada.

198

Dos anos 1980 até hoje, muitos artigos, de diferentes áreas, surgiram para tratar das pesquisas e estudos do libreto, conforme demonstra a minuciosa revisão histórica de Alexander Rudolph em *Für und Wider die Librettologie – Zur Geschichte und kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters* [“A favor e contra a libretologia – Para a história e crítica de uma ciência do libreto do teatro cantado”, 2015]¹¹. Contudo, como salienta Rudolph (2015, p. 28), apesar dos diversos ensaios e estudos de diferentes áreas, nem sempre o foco é interdisciplinar, com ênfase nas relações entre o texto e a música. As primeiras abordagens no âmbito da comparatística entre as ciências literárias e a musicologia datam da primeira década dos anos 2000, despertando então a atenção da

⁷ [...die als] höchste aller poetischen Gattungen geschätzt wurde, die entsprechend in anderen Literaturformen austrahlte.] (HARTMANN, 2017, p. 13-14).

⁸ [...] a poetical tale or fiction represented by vocal and instrumental music, adorned with scenes, machine and dancing. (DRYDENS, 1685 apud WEISSTEIN, 1982, p. 23)

⁹ Poeta e dramaturgo italiano, Pietro Metastasio (1698-1782) foi, a partir de 1730, poeta da corte imperial em Viena: “Seus cerca de 70 libretos (para óperas e oratórios) foram musicados mais de 800 vezes por compositores de toda a Europa durante o século XVIII e início do XIX [...]”, dentre os quais estão Haendel, Gluck e Mozart. (Cf. Dicionário GROVE de Música, 1994, p. 600)

¹⁰ *Libretistik as a branch of learning is also a literary science.* (WEISSTEIN, 1982, p. 23). O termo “libretística”, segundo Rudolph (2015, p. 85), é geralmente usado em relação a determinados estilos de libretos, com traços que os caracterizam, como por exemplo, “a libretística de Metastasio, de Hofmannstahl, etc.”, ou “a libretística do Verismo, a libretística francesa do início do séc. XVIII”. Neste sentido, o termo aqui se aproxima mais da própria arte de do libreto, contudo, assim como a linguística, a libretística também pode ser entendida como ciência.

¹¹ Segundo Rudolph (2015, p. 280), os trabalhos ou artigos provém, por um lado, das ciências literárias em geral, e por outro, da filologia clássica ou da nova, da germanística, da nova ciência da literatura alemã, da romanística, da nova ciência da literatura e cultura italiana, da comparatística, ou da prática literária, além da americanística, das ciências da história e da cultura e também das ciências da religião.

linguística para o estudo do libreto.¹² De acordo com Rudolph (2015, p. 282), no que se refere à relação específica entre o texto e a música na ópera alemã, uma autora que se destaca é a germanista americana Judith P. Aikin¹³, cujo objeto de estudo são os libretos de óperas do séc. XVII, em alemão. Em suas pesquisas, dentre outros aspectos, Aikin constata o que, segundo Rudolph, já se esperava: “que os libretos deste período, incontestavelmente, eram considerados objetos da literatura”¹⁴.

Gary Schmidgall (1977, p. 28-29), em seu livro *Literature as Opera* [“Literatura como ópera”], em defesa dos estudos de literatura e música, lamenta a falta de reconhecimento deste campo científico, e chama a atenção para os benefícios de um estudo desta categoria:

Professores de literatura são, em geral, indiferentes, se não hostis, às traduções musicais de obras dentro do seu domínio. Professores de música, em sua maioria, estão preocupados com a performance, a estrita análise musical e a história musical. Esse provincianismo é lamentável, uma vez que tanto da grande literatura vocal poderia ser bem melhor apreciado, para não dizer, realizado de forma mais inteligente, se estudado de modo integrado como literatura e música. Minha área é a ópera, mas o repertório da canção artística também oferece um estupendo potencial para o estudo comparado.¹⁵

199

A área de estudo da canção artística à qual Schmidgall se refere é o estudo comparado do *lied*, que se relaciona fortemente com as árias, por se tratar de uma forma da canção alemã [“Lied”], que se assemelha a pequenos dramas musicais. Como pude verificar durante as pesquisas de doutorado,¹⁶ o *lied* se desenvolveu a partir da poesia, no contexto de florescimento e enriquecimento das formas poéticas de expressão alemã, em um processo que já vinha se desenvolvendo desde o final do século XVIII e ganha vigor com o Romantismo alemão, no início do século XIX. Como uma forma moderna e híbrida da canção alemã, o *lied* combina características do *Volkslied* [“cantigas populares”] e das

¹² Para mais detalhes, remetemos ao anexo do estudo de Rudolph (6.1 “Auswahl-Bibliographie ‘Librettotheorie – Librettologie’”, 2015, p. 433-456), que apresenta uma lista pormenorizada de estudos sobre o libreto entre 1841-2013.

¹³ O autor se refere à AIKIN, Judith P. *A language for German Opera*. Wiesbaden 2002 (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 37).

¹⁴ [...] dass die Libretti dieser Periode unzweifelhaft als Gegenstände der Literatur erachtet wurden. (AIKIN apud RUDOLPH, 2015, p. 282).

¹⁵ Professors of literature are by and large indifferent, if not hostile, to musical translations of works within their domain. Professors of music are for the better part preoccupied with performance, strict musical analysis, and musical history. This provincialism is unfortunate, since so much of the great vocal literature could be more fully appreciated, not to say more intelligently performed, if studied in an integrated way as literature and music. My concern is opera, but the art-song repertory also offers stupendous potential for comparative study. (SCHMIDGALL, 1977, p. 28-29)

¹⁶ Cf. RUTHNER, Simone. *A emergência da música a partir da poesia no lied alemão do século XIX: uma análise das canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann e Tieck/Brahms*. (USP, 2023)

árias, e traz na música, assim como as áreas, as marcas dos diferentes estilos de declamação do texto poético (RUTHNER, 2023).

Hartmann (2017, p. 22), que também reivindica o estudo do libreto para o campo das letras, chama a atenção para uma outra perspectiva de abordagem do libreto: “quem analisa um libreto sem a música, vê uma outra obra de arte do que quando uma partitura ou uma execução é analisada”¹⁷. A autora argumenta que enquanto na musicologia o foco está inevitavelmente na composição, na teatrologia os estudos se voltam mais para os aspectos da performance.

Para Hartmann (2017, p. 2), o estudo do libreto deve ser da responsabilidade do campo literário, no qual ele possa ser investigado como um gênero literário próprio, a partir do texto e de suas especificidades, e não como um “texto utilitário” [“Gebrauchsliteratur”] sem ambições, que serve à música, ou a partir da perspectiva da análise dramática, que, ao se ocupar da performance acaba realizando uma interpretação da interpretação do libreto. Em meio a esta discussão, Hartmann busca definir o que seria tarefa da libretologia:

Tarefa da libretologia é interpretar a ópera a partir do ponto de vista da obra de arte linguística e investigar, sobretudo, as estruturas narrativas e formais que conferem ao libreto a sua própria forma de manifestação e pré-elaboram a relação entre texto e composição musical. Com isto, a análise libretológica traz resultados diferentes de uma análise concentrada na partitura, estabelecendo a ponte que metodologicamente interliga ambas as ciências, que se encontram no campo científico da ópera.¹⁸

No que se refere a estas diferentes perspectivas de abordagem do libreto, talvez se deva considerar que, mesmo no campo da filologia, o libreto pode ser estudado a partir de diferentes perspectivas, por exemplo: estudá-lo a partir da comparação com o texto que lhe deu origem, trazendo à luz o processo mesmo de transformação e

¹⁷ Wer ein Libretto ohne di Musik untersucht, sieht ein anderes Kunstwerk, als wenn die Partitur oder eine Aufführung analysiert werden (HARTMANN, 2017, p. 22). Este comentário nos remete à Ulrich Weisstein (1961, p. 16), que, igualmente em defesa do libreto como literatura, critica o ponto de vista do compositor Richard Strauss, segundo o qual, “ninguém exceto aquele que quer musicá-lo é capaz de julgar um libreto sério e poeticamente realizado, antes de o ter ouvido em sua performance junto com a música”. [Except for the person who wants to set it to music, nobody is able to judge a serious and poetically accomplished libretto before having heard it performed together with its music.] Cf. WEISSTEIN, Ulrich. *The Libretto as Literature*. Books Abroad, Vol. 35, No. 1 (Winter, 1961), pp. 16-22.

¹⁸ Aufgabe der Libretologie ist es, die Oper vom Blickwinkel des sprachlichen Kunstwerks aus zu interpretieren und vornehmlich nach narrativen und formalen Strukturen Strukturen zu fragen, die dem Libretto seine eigene Erscheinungsform geben, und das Verhältnis von Wort und Vertonung vorformulieren. Die librettologische Analyse zeitigt damit andere Ergebnisse als die einer auf die Partitur konzentrierten Analyse und bildet die Brücke, die beide in der Opernforschung zusammenfindenden Wissenschaften methodisch verknüpft. (HARTMANN, 2027, p. 22)

elaboração do libreto, ou então, a partir da influência do texto do libreto sobre a música, evidenciando o que no texto antecipa procedimentos criativos musicais. Estudar o libreto a partir de suas próprias formas permite analisar a estética do libreto, como ela se apresenta, desenvolve e modifica em seu contexto histórico. No campo da tradução o estudo do libreto oferece um leque de possibilidades, porque a tradução de um libreto pode servir a diferentes propósitos, que vão desde informar o público durante o concerto, através do programa ou de legendas, passando pelas publicações posteriores às montagens da ópera, até as traduções (ou tentativas), pensadas como uma versão da ópera em outro idioma. Esta é talvez a forma mais desafiadora de tradução de um libreto, porque implica em traduzir um texto considerando tanto a língua de partida, quanto a sua tradução em música, feita a partir da métrica, declamação e prosódia da língua original do libreto, como ilustraremos a seguir.

201

O libreto como antecipador da criatividade musical

As estruturas narrativas e formais de um libreto podem pré-elaborar a relação entre o texto e a música de diferentes formas, e estas variam de acordo com a estética de cada época, assim como com a originalidade de cada compositor. Para que se possa compreender minimamente como esta pré-elaboração se apresenta, serão aqui citados dois exemplos, retirados da primeira ária de *A Flauta mágica* de Mozart (1791), cujo texto é do famoso libretista Emanuel Schikaneder (1751-1812)¹⁹. O primeiro exemplo é em relação ao animal que, de acordo com o libreto, entra em cena perseguindo Tamino, e o segundo, em relação às exclamações do personagem, pedindo por socorro.

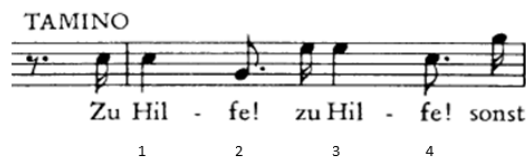
Na primeira cena, logo após a descrição do cenário, lê-se no libreto: “Tamino entra correndo com um arco, mas sem flecha. Uma grande cobra o persegue!”²⁰ Na música, a aproximação da cobra, como explica Kurt Pahlen (2011, p. 3), é evocada por um desenvolvimento cromático oscilante nos violinos da orquestra, “que pintam o rastejar

¹⁹ Segundo Kurt Pahlen (2011, p.7), provavelmente o texto recebeu alguns acréscimos feitos por K. L. Giesecke (pseudônimo de K. L. Metzler). Mantendo uma antiga tradição, como veremos no tópico a seguir, as observações de Pahlen se encontram no libreto, na forma de livro, vendido pela editora Schott (nas livrarias, independente das récitas), incluindo uma introdução, o texto do libreto comentado, com ilustrações de trechos da partitura, a história e a lenda da *Flauta mágica*, explicações e interpretações da ópera, além de dados biográficos de Mozart e Schikaneder. Vide MOZART, Wolfgang Amadeus. *Die Zaubertflöte. Textbuch. Einführung und Kommentar Kurt Pahlen*. Maiz: 2011.

²⁰ *Tamino tritt hastig mit einem Bogen, aber ohne Pfeil auf. Eine große Schlange verfolgt ihn!* (SCHIKANEDER, apud PAHLEN, 2011, p. 13).

do poderoso réptil ameaçador”²¹. Esta imitação musical do movimento da cobra, pré-definida pelo texto, é o que se conhece por pintura musical.

A seguir, no texto, na primeira fala, que é de Tamino, surgem duas exclamações: “Zu Hilfe! Zu Hilfe!” [“Socorro! Socorro!”], cuja métrica de dois anfibracos²² se observa na qualidade das notas que sublinham as sílabas e na sua distribuição pelos tempos fortes e fracos do compasso de 4 tempos (4/4): para a primeira sílaba átona (“Zu”), uma semicolcheia em anacruse, para a tônica (“Hil-”), uma nota bem mais longa em relação à primeira (uma semínima), situada no tempo mais forte do compasso (o primeiro tempo), e para a segunda sílaba átona (“-fe”), uma nota com a metade do seu valor (uma colcheia). Esta combinação (semicolcheia – semínima – colcheia) forma uma figura métrica que corresponde ao anfibraco (U – U). Repetindo-se o texto, repete-se a mesma figura musicalmente, porém desta vez com a sílaba tônica no segundo tempo mais forte do compasso (o terceiro tempo). No recorte abaixo se reproduz esta figura musical, distribuída pelos quatro tempos do compasso:



Primeiro Ato, Cena 1, Nr. 1 Introdução (ária de tenor), verso 1
Die Zauberflöte, K620 de W.A. Mozart ²³

Exemplos como estes são comuns e podem ser encontrados nas óperas desde o início de sua história, com Monteverdi (1567-1643), passando por todo o século XVIII, como é o caso das óperas de Mozart, ao longo de todo o XIX e adentrando pelo século XX, por exemplo, com Richard Strauss (1864-1949), Paul Hindemith (1895-1963) ou Igor Stravinsky (1882-1971). Schmidgall (1977, p.7), a fim de ilustrar o quanto, por vezes, a correspondência entre o “estilo musical e o tema” [*musical style and subject*] pode estar relacionado diretamente com a própria língua, cita o deslumbramento de Stravinsky com

²¹ [...] *die das Kriechen des gewaltigen Reptils gefahrdrohend ausmalt.* (PAHLEN, 2011, p. 3)

²² A figura métrica do anfibraco é composta por duas sílabas átonas, separadas por uma tônica (u – u).

²³ Recorte do início da parte cantada da primeira ária do Tenor (“Zu Hilfe! Zu Hilfe!”). Cf. Mozart, W.A. *Die Zauberflöte*, K620 (Urtext). Basel/Paris/London: Bärenreiter, 1970, p. 40, comp. 17-18. Disponível em: [IMSLP866533-PMLP20137-Mozart_-_Die_Zauberflöte_\(Complete_Score,_NMA\).pdf](https://imslp.org/files/imglnks/uimg/8/86/IMSLP866533-PMLP20137-Mozart_-_Die_Zauberflöte_(Complete_Score,_NMA).pdf) Acesso em 16/04/2025.

a tradução da tragédia grega *Oedipus Rex* para o latim, no intuito de compô-la em ópera-oratório em 1927:

Que alegria é compor música para uma língua de convenção, quase ritual, cuja própria natureza impõe uma elevada dignidade! Não mais nos sentimos dominados pela frase, pelo significado literal das palavras, ... O texto se torna puro material fonético para o compositor. Ele pode dissecá-lo à vontade e concentrar toda a sua atenção em seu elemento constituinte primário – ou seja, a sílaba.²⁴

Sobre a aproximação da retórica da oratória à retórica musical não faltam estudos, dentre os quais se destaca: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* [“As relações entre música e retórica nos séculos 16-17”] do musicólogo Unger (2009).²⁵ Até o início do séc. XIX a própria arte da composição era conhecida por “retórica”, como a definição do termo no dicionário musical de Koch (1802) evidencia: “Retórica. Assim é como alguns professores de música denominam a ciência respectiva à composição, segundo a qual, frações melódicas individuais se associam a um todo, de acordo com uma determinada função”²⁶.

Ao estudar as figuras da retórica musical em comparação com as da arte da oratória (que em muitos casos encontra equivalências com a prosódia da língua falada), Unger constatou que, ainda que no século XIX a disciplina da retórica musical tenha sido substituída pela de composição, as figuras da retórica seguiram sendo usadas pelos compositores, e muitas delas encontram-se até hoje incorporadas em procedimentos musicais.

Por fim, no que se refere à antecipação da música a partir do texto do libreto, muitos outros, provavelmente incontáveis, exemplos poderiam ser citados, seja no âmbito formal, para o qual a prosódia da língua²⁷ desempenha um papel central, seja no que se refere ao conteúdo, ou seja, à expressão de afetos ou pensamentos. Neste nível, as relações se apresentam sobretudo a partir da análise das tonalidades e da harmonia,

²⁴ *What a joy it is to compose music to language of convention, almost of ritual, the very nature of which imposes a lofty dignity! One no longer feels dominated by the phrase, the literal meaning of words, ... The text becomes purely phonetic material for the composer. He can dissect it at will and concentrate all his attention on its primary constituent element – that is to say the syllable.* (STRAVINSKY, 1927, apud SCHMIDGALL, 1977, p. 7)

²⁵ UNGER, Hans Ulrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941, 8º reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 2009 [1941].

²⁶ *Rhetorik. So nennen einige Tonlehrer diejenige zur Setzkunst gehörige Wissenschaft, nach welcher einzelne melodische Theile nach einem bestimmten Zwecke zu einem Ganzen verbunden werden.* (KOCH, 2001 [1802], p. 1251). O dicionário do musicólogo Heinrich Christoph Koch é uma referência na musicologia e está disponível em: [Koch: Musikalisches Lexikon - Rhetorik \(koelnklavier.de\)](http://koelnklavier.de) Acesso em: 10/04/2025.

²⁷ Segundo o linguista Schwitalla (2012, p. 56), dentre as principais categorias da prosódia da língua falada estão: acento e ritmo, altura do som, volume, velocidade da fala, pausas e timbre.

que em muitos dos casos pode ser compreendida a partir da doutrina dos afetos [Affektenlehre].²⁸

Assim sendo, o libreto, como obra de arte linguística e literária, observada através das especificidades de sua forma de manifestação, bem como da sua qualidade de ter sido escrito para ser musicado, inspira e instiga a um estudo próprio, que faça jus à sua complexidade.

Refletindo sobre o gênero do libreto

Em seu estudo sobre os prós e os contras da libretologia, Rudolph (2015, p. 389) dedica um capítulo a chamar a atenção sobre a falta de clareza nas definições do libreto, o que, na sua visão, não contribui para o desenvolvimento de um estudo científico sobre o libreto. Dentre os seus argumentos, está o fato de que o conceito de libreto, geralmente associado ao teatro musical, não se limita à ópera, pois pode servir de modelo também para operetas, musicais, oratórios, cantatas, dramas sacros, peças da paixão, balés ou pantomimas.²⁹

Contudo, segundo o próprio autor, ao início de sua tese, desde o final do século XIX, no contexto de expressão alemã, quando se fala em libreto, geralmente a referência é em relação à ópera (RUDOLPH, 2015, p. 13). Sobre isto, vale lembrar que no século XIX, autores alemães como Goethe, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, dentre muitos outros, usavam prioritariamente um termo em alemão que não deixava dúvidas sobre o tipo de libreto ao qual se referiam: “Operntext”, literalmente “texto de ópera”.³⁰ Aqui, para o nosso fim, é neste sentido que nos referimos ao libreto.

Mesmo delimitado à ópera, o libreto ainda se apresenta de diferentes formas. De acordo com Hartmann (2017, p. 4), o libreto como gênero reúne diferentes gêneros textuais em diferentes planos. A autora destaca cinco: 1) o libreto a ser musicado, aquele que o libretista escreve, não para o público, mas para o compositor, 2) o texto do libreto já inserido na partitura, o que inclui, além das partes cantadas em sua íntima relação com a música, a divisão em cenas e atos, também descrições de cenários e eventuais detalhes, como orientações sobre a disposição de personagens no palco ou sobre uma determinada

²⁸ Doutrina do Barroco musical, derivada das ideias clássicas de retórica, que relacionava a estados emocionais específicos um conjunto de regras referente a ritmos, motivos, intervalos, entre outros recursos musicais. (Dic. GROVE de Música, 1994, p.9)

²⁹ Para mais detalhes sobre as diferentes definições de libreto, remetemos a Rudolph (2015, capítulo 5.2, „Diversität des Libretto-Begriffs“, p. 389-399)

³⁰ Segundo Christoph Nieder (2000, p. 417 apud Rudolph, 2015, p. 11), o termo “libretto” aparece concretamente pela primeira vez no contexto alemão, apenas em 1837, na autobiografia do diretor de teatro e escritor August Lewalt (1792-1871).

atmosfera desejada, 3) o libreto de acompanhamento para o público durante a apresentação da ópera, incluindo prefácios ou ensaios, e 5) o libreto para leitura posterior, que tanto pode ser na forma de pequenos livros, com o texto original ou em traduções, acompanhado de comentários, prefácios ou posfácios explicativos³¹, ou ainda na forma de romances. A estes gêneros acrescentam-se pelo menos ainda duas formas: o libreto para o público, mas que aparece projetado como legenda durante as récitas, e que, tanto pode estar na língua original, como em uma das línguas para a qual foi traduzido para a récita, e ainda, o video-libreto, uma forma de libreto anterior ao texto, que, como uma espécie de *storyboard*, apresenta uma sequência de cenas baseadas na obra literária de origem, a fim de que o compositor, a partir delas se inspire musicalmente.³² Apesar de ser uma forma moderna, ela, assim como o *storyboard*, remete ao antigo esquema de cenas, organizado a partir da obra literária de base, de modo a constituir o enredo do drama musical, algo que de certa forma já faz parte do processo de elaboração do libreto. E.T.A. Hoffmann, por exemplo, que também era compositor, em 1812 refere-se por carta a este tipo de esquema, na época em que dava início à sua parceria com o poeta e libretista Fouqué³³. No contexto de elaboração do libreto para a ópera *Undine* (1816), de Hoffmann, este, atendendo a um pedido do próprio Fouqué, escreve:

[...] O senhor pediu, Senhor Barão! um esquema detalhado da ópera, tal como eu a imagino, principalmente no que diz respeito à progressão histórica, e meramente isto me levou a elaborar o que envio junto, demonstrando cena à cena o enredo, bem como a evolução musical da peça de acordo com cada um dos números. (E.T.A. Hoffmann, Bamberg, 15 de agosto de 1812)³⁴

³¹ A exemplo das editoras alemãs Reclam de Stuttgart, ou a Schott de Mainz, como é o caso do livro organizado por Kurt Pahlen sobre *A Flauta mágica*, mencionado anteriormente (v. nota 19)

³² A ópera *Der Golem* (2016), de Bernhard Lang, baseada no romance homônimo de Gustav Meyrink (1913-1914; 1915) foi composta em 2015 desta forma, a partir do video-libreto de Peter Missotten (2014). O trailer da ópera com comentários do libretista e do compositor sobre o processo de composição está disponível em: [Trailer »Der Golem« \(UA\) von Bernhard Lang/Peter Missotten – YouTube](#), bem como o video-libretto em: [Der Golem - Das Video-Libretto - YouTube](#). Acessos em: 18/04/2025.

³³ Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), poeta alemão, escritor e libretista, famoso em sua época.

³⁴ [...] Sie haben, Herr Baron! Einne ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir vorzüglich Rücksichts der historischen Fortschreitung denke, verlangt, und nur dieses konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das Historische, sowie den musikalischen Gang des Stücks nach einzelnen Nummern darlegt. (E.T.A. Hoffmann, Bamberg, 15 de agosto de 1812)

Neste caso, Hoffmann já estabelece um plano para o libreto e, numa época em que o texto operístico ainda era escrito em versos, pelo menos as partes cantadas,³⁵ o compositor buscou ajuda para a seleção e redução do texto e, sobretudo, para a tarefa da versificação [“das Versifizieren”], como ele mesmo explicou por carta ao amigo Hitzig.³⁶

Mas afinal, no que consiste um libreto de ópera? Em busca de uma definição para o libreto Anna Amalie Abert (1960) apresenta-o como um texto condicionado à sua função: “Por libreto se entende um texto determinado para a composição, cujo conteúdo e forma são decisivamente caracterizados pela consideração a esta determinação [...]”.³⁷

Citada por diferentes autores, dentre eles Gier (1998, p.6), a seu favor, ao contrário de Rudolph (2015, p. 113), que a critica como contraditória, porque ao mesmo tempo em que Abert qualifica o libreto como um texto, logo a seguir o desqualifica, ao considerá-lo apenas “um constructo de palavras, mas não poesia, no sentido habitual, [...]”.³⁸

A ideia de “um texto determinado para uma composição”, por si só, é vaga, porque não define para que tipo de composição este texto foi escrito. Neste sentido, o texto, por exemplo, poderia ser o que costumamos chamar de letra de música, ou seja, um texto, em versos ou não, escrito para uma música. Se a letra de música se configura ou não como um poema é uma questão mais relacionada ao fato de o texto, sem a música, sustentar-se ou não com autonomia poética. Diferente de um poema musicado, como é o caso no *lied* (ou canção artística), no qual o compositor parte de um poema com vida própria para traduzi-lo em canção. Sobre a autonomia do texto, o mesmo se poderia dizer de um libreto, porque, embora muitos não sejam apreciados sem a música, outros podem ser lidos e muito apreciados por si só, seja porque a qualidade do libreto desperta o interesse, ou porque, como no caso da *Literaturoper*, o compositor se valeu de uma peça dramática para transformá-la em ópera.³⁹

³⁵ Tal como a *Flauta mágica*, a ópera *Undine* ainda foi escrita ao estilo do *Singspiel* [literalmente, “peça cantada“], um gênero de ópera, que intercalava partes cantadas e faladas.

³⁶ E.T.A. Hoffmann (carta de 15 de julho de 1812, apud Schnapp, 1974, p.50)

³⁷ *Unter Libretto versteht man eine zur Kompos. bestimmten Text, dessen Inhalt und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden [...].* Cf. Anna Amalie Abert (1960, p. 710 apud RUDOLPH, 2015, p. 113)

³⁸ *Ein Libretto ist [...] ein Gebilde aus Worten, aber nicht Dichtung im landläufigen Sinne, [...].* (ABERT, 1960, p. 710 apud RUDOLPH, 2015, p. 113)

³⁹ As óperas *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy/Maeterlinck, *Elektra* (1909), de R. Strauss/Sófocles, *Wozzeck* (1925), de Berg/Büchner e *Yerma* (1971), de Villa-Lobos/Garcia Lorca são exemplos de *Literaturoper*. Para mais detalhes sobre o gênero, em especial sobre *Yerma*,

Encontrar uma definição ideal para “o libreto”, seria o mesmo que procurar um ideal de definição para os demais gêneros (épico, lírico, dramático e todos os subgêneros), que, assim como o libreto, também passam por questionamentos e mudanças ao longo de sua história. Assim, se na época de Mozart ou de Hoffmann (séc. XVIII e XIX) escrever um libreto significava em boa medida trabalhar com a versificação, à medida em que a própria lírica vai se tornando mais prosaica, também a estética do libreto vai passando por modificações. Um bom exemplo disto é a ópera *Capriccio* (1942) de Richard Strauss, que apresenta um panorama histórico de diferentes estilos, indo desde os mais amarrados à métrica da versificação, como no período Barroco, até os mais prosaicos, como o próprio subtítulo da ópera *Capriccio* já deixa claro: “Uma peça de conversação para a música em um ato”.⁴⁰ Além disto, atualmente, não apenas uma obra literária, mas diferentes gêneros textuais podem servir de base para uma ópera, como é o caso, por exemplo, de *Stefan and Lotte in Paradise* (2012), escrita a partir das últimas cartas de Zweig.⁴¹

Assim sendo, sem a pretensão de discutir aqui as diferentes definições para o libreto, deixamos apenas uma sugestão de reformulação da tentativa de Abert, um pouco mais delimitada: “por libreto [de ópera] se entende um texto determinado para a composição [operística], cujo conteúdo e forma são decisivamente caracterizados pela consideração a esta determinação”. Neste sentido, os textos dramáticos adotados pelos compositores com pequenas alterações (ou nenhuma) para composições do gênero *Literaturoper*, permanecem sendo textos dramáticos, e não libretos.

Das formas e funções do libreto

Tina Hartmann (2017, p. 35), referindo-se ao papel do libreto, explica que, sendo a ópera um gênero no qual se combinam a arte performativa do teatro, realizada pela palavra, música e cena, o libreto, para as artes que na ópera estão interligadas, exerce uma função aglutinadora, “[...], mantendo-as num intercâmbio estreito com seus gêneros

remetemos à tese de Bittar Filho (UNICAMP, 2012), *Yerma de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos*.

⁴⁰ *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug*. A elaboração deste libreto é singular, porque foi feita por diferentes libretistas (Stephan Zweig, Joseph Gregor, Clemens Krauss e o próprio compositor, além da contribuição de Hans Swarowsky, que traduziu um poema de Pierre Ronsard (1524-1585) para a principal peça da ópera. Para mais detalhes sobre a gênese deste libreto, remetemos à RUTHNER, Simone. “*Capriccio* de Richard Strauss et. al. Uma comédia teórica de convivência.” (no prelo, a ser publicado em 2025)

⁴¹ Trata-se aqui de uma ópera digital, composta pela parceria de dois compositores, o brasileiro Marcos Vieira Lucas e o inglês Alan Edward Williams, a partir do libreto, escrito em inglês pelo dramaturgo Philip Goulding, com base nas últimas cartas do escritor austríaco Stephan Zweig (1881-1942), na época do seu exílio em Petrópolis, no Rio de Janeiro.

dramáticos vizinhos e interligando as artes poéticas do drama com a prosa”.⁴² Gier (1998, p. 5), em busca de aspectos que possam caracterizar o libreto, refere-se a esta função como uma característica [“Merkmal”], a da “plurimedialidade, a interligação entre os meios expressivos óptico e acústico (via de regra: também linguísticos ou não-linguísticos)”.⁴³

Dentre as características do libreto, talvez a mais básica ou essencial seja o aspecto da concisão. Um libreto tem necessariamente que ser um texto conciso, a começar pelo fato de que, ao subir ao palco, estará em parceria com o óptico, o acústico e o cênico, de diferentes formas. Em relação ao canto solo, o texto cantado tanto pode ser proferido na mesma velocidade que a fala, como pode ser alongado através de sílabas sustentadas, de acordo com a melodia, pausas e repetições. O mesmo ocorre ao ser proferido por mais vozes ao mesmo tempo, como em duetos, tercetos, quartetos, *ensembles* em geral ou coros. No caso dos *ensembles*, porém, o tempo também pode ser encurtado, como é o caso das sobreposições. É o que ocorre quando os personagens cantam diferentes textos ao mesmo tempo. Neste sentido, o tempo de duração da proferição musical do texto pode variar para mais (o que ocorre em maior medida) ou para menos do que uma declamação teatral. Já no que se refere aos momentos líricos, como nas árias, uma passagem com poucas palavras, como um pensamento fugidio, pode durar muito mais do que o texto falado. Estes são conhecidos como momentos de caráter contemplativo, nos quais o tempo parece ser estático, como se pudesse “ficar parado” [“stillsteht”] (DAHLHAUS, 1981, p.2).

Dahlhaus (1981, p.3), no ensaio sobre as estruturas do tempo na ópera⁴⁴ refere-se ao fenômeno da “ritualização de momentos” [“Ritualisierung von Augenblicken”], e o aponta como uma característica da ópera, assim como a ideia de uma “estrutura temporal descontinuada”. Dahlhaus contrapõe o “tempo descontinuado” da ópera ao “tempo continuado do teatro”, e explica que na ópera, o decorrer do tempo, numa única cena, pode variar ao extremo, indo desde os recitativos, nos quais a fala cantada é praticamente a mesma de uma fala declamada, até os momentos mais líricos das árias.

No que se refere à duração da ópera mesma, vale também lembrar que atualmente uma *récita* costuma durar em torno de uma ou duas horas, com ou sem

⁴² [...], hält sie mit ihren dramatischen Nachbargattungen in engem Austausch und verknüpft die poetischen Bühnenkünste mit der Prosa (HARTMANN, 2017, p. 35).

⁴³ Plurimedialität, die Verbindung von optischen und akustischen (in der Regel: sowohl sprachlichen wie nicht sprachlichen) Ausdrucksmitteln. (GIER, 1998, p.5)

⁴⁴ Cf. DAHLHAUS, Carl. “Zeitstrukturen in der Oper“. *Die Musikforschung*, Januar–März 1981, 34. Jahrg., H. 1 (Januar–März 1981), pp. 2-11.

intervalo, o que nem sempre foi assim. Uma ópera barroca, por exemplo, podia durar cinco horas, e isto não seria inusitado,⁴⁵ como bem lembra Bittar Filho (2012, p. 10). Por esta razão, cada vez mais, toda a economia de texto no libreto é bem-vinda.

Além dos aspectos diretamente ligados à relação entre o texto e as partes vocais, também as partes puramente instrumentais devem ser consideradas. Apesar da ausência explícita do texto, as partes instrumentais surgem do contexto, ou seja, da situação dramática que está sendo vivenciada. Por esta razão se espera que o texto seja capaz de produzir “espaços vazios” [Leerstellen], ou seja, espaços que se abrem para a expressão dramática por meio da música puramente instrumental.

Ulrich Treichel (1995, p. 369), professor de literatura, poeta e libretista, no ensaio “Trabalho com o libreto” [“Arbeit am Libretto”], tece considerações sobre a elaboração do libreto para a ópera *Das verratene Meer* [“O mar traído”] de Werner Henze, baseada no romance *Der Seemann, der die See verriet*, [“O marinheiro que traiu o mar”], de Yukio Mishima.⁴⁶ Ao comentar sobre o que considera como tarefa do libretista na transformação de uma forma épica em uma forma dramática musical, refere-se à necessidade de “espaços vazios”:

A tarefa do libretista, que usa um romance como modelo para o seu texto, não é, portanto, apenas a transformação de uma forma épica em uma dramática, mas também a concepção da forma dramática como forma musical específica. Contudo: »forma musical« do texto não necessariamente significa: musicalidade. Pelo contrário, é precisamente a ausência da música, que de certa forma deve ser trabalhada no texto operístico. É necessário que pontos vazios, espaços abertos, sejam obtidos por meio da escrita, que então podem ser preenchidos pela música e, na melhor das hipóteses, necessitam ser preenchidos. Conseguindo-se isto, só então é que também o texto adquire o seu verdadeiro sentido e sua verdadeira forma.⁴⁷

⁴⁵ Dentre as razões que contribuíam para uma duração maior no Barroco estão as árias *da capo*, com seus *ritornellos*, dando margem à várias repetições de partes cantadas ou instrumentais.

⁴⁶ *Das verratene Meer* foi estreada em 1990 em Berlim, com o libreto de Ulrich Treichel, escrito em alemão, baseado no romance em japonês de Yukio Mishima (*Gogo no eiko*, 1963). Mais tarde, Werner Henze revisou a ópera, e em 2004 uma versão japonesa (*Gogo no eiko*) foi estreada como concerto em Tóquio. Em Viena (2020) foi estreada uma versão da maestrina Simone Young, baseada na versão japonesa, mas que inclui várias partes da versão original. Gravada pela Naxos em 2021, a versão vienense encontra-se disponível apenas fragmentada em cenas no youtube. As gravações completas disponíveis são da versão japonesa.

⁴⁷ *Die Aufgabe des Librettisten, der eine Romanvorlage für seinen Text nutzt, ist also nicht nur die Transformation einer epischen Form in eine dramatische, sondern auch die Konzipierung der dramatischen Form als spezifisch musikalische Form. Wobei »musikalische Form« des Textes nicht unbedingt heißt: Musikalität. Es ist im Gegenteil gerade die Abwesenheit der Musik, die in einem Operntext gewissermaßen miterarbeitet werden muß. Es müssen Leerstellen, offene Räume erschrieben werden, die dann von der Musik erfüllt werden können und im besten Fall gerade zu erfüllt werden müssen. Gelingt dies, erhält auch der Text erst seinen eigentlichen Sinn und seine eigentliche Gestalt.* (TREICHEL, 1995, p. 369)

No caso de *Das verratene Meer*, como explica Treichel (1995, p. 369), a concepção da forma dramática como forma musical específica está diretamente relacionada à forma linguística do libreto, marcado pela frequência das “falas em monólogos” [“monologisierende Rede”], que tanto se apresentam em cena através de um único personagem, como através de duplas, grupos de três ou quatro, ou mais vozes. Segundo Treichel, só isto já demonstra o quanto um libreto como texto, no plano formal, diferente de um texto teatral, está comprometido com a forma musical. Para exemplificar esta questão, Treichel (1995, p. 369-370) comenta que em *Das verratene Meer*

[...] as partes em monólogos, tais como lembranças, desejos, pensamentos dos protagonistas – estão elaboradas numa sintaxe dilacerada, dispersa, que só com a ajuda da sintaxe musical é que conseguem – no plano da experiência – transformar-se em um contínuo sonoro e psíquico.⁴⁸

210

A sequência final da ópera, um monólogo de seis vozes, no qual estão em cena os personagens Números 2, 4, 5, Noboru, o comandante [do barco] e Ryuji, foi composta como um longo sexteto de dois minutos. Nele, segundo Treichel (1995, p. 370), o isolamento de cada um dos personagens – não apenas o isolamento social e particular, mas o isolamento de seus desejos e afetos – é potencializado pela música, que atua como uma “usina de sentimentos” [“Kraftwerk der Gefühle”]⁴⁹, entrelaçando e enredando as “fontes de energia” [“Energiequellen”] individuais, articulando uma espécie de afeto ou desejo coletivo. Os personagens, jovens, sob a impressão de uma iminente morte comum, em suas falas lançadas soltas, estão voltados cada um sobre si mesmo, imersos em suas próprias fantasias, pensamentos e associações, e a música, ao enredá-los, além da função evocativa e dramática, adquire também uma função interpretativa.

A fim de exemplificar a sintaxe dilacerada e dispersa das falas dos personagens, segue-se uma passagem do libreto, citada por Treichel (1995, p. 370), que se refere ao final da ópera (Parte II, cena 13, “Winter: Und wo ist der Trockendock?” / “Inverno: E onde fica a doca seca?”):

Número 2 ... uma espingarda ... é ridículo ... eu não preciso nenhuma espingarda ... nunca mais vou pedir nada ao meu pai ...

Noburo (sobre o marinheiro) eu estou com o seu chapéu ... vou ficar com seu chapéu ...

⁴⁸ [...] die Monologpartien – als Erinnerungen, Wünsche, Gedanken der Protagonisten – zumeist in zerrissener, aufgelöster Syntax gestaltet sind, die erst mit Hilfe der musikalischen Syntax zu einem klanglichen, wie auch – auf der Erfahrungsebene – psychischen Kontinuum werden können. (TREICHEL, 1995, p. 369-370)

⁴⁹ O termo, conforme Treichel (1995, p. 370), é de Alexander Kluge, sobre a forma artística da ópera [Kunstform der Oper].

O comandante (sobre o marinheiro) Ele não era nada, senão uma sombra, que riscou a terra, porque uma nuvem tocou a beirada do o sol ... a luz ... o brilho do mar aberto o transformará ...

Número 4 Eu tenho medo ... medo ? Não temo absolutamente nada ... o sangue não é tão belo quanto a pele ... Quem diz, que nossas entranhas são feias ...

Número 5 Temos que fazer isso, tem que ser, todos juntos ... unidos ... eu tenho uma faca ... também já fizemos com o gato ...

Ryuji (delirando) (...) nenhum vento ... só calor ... semana à semana no porto abandonado ... e sobre o mar brilha o sol, inexorável, indiferente ... tubarões circundam lentos e indolentes pela água morna ...

Nummer 2 ... ein Luftgewehr ... es ist lächerlich ... ich brauche kein Luftgewehr ... ich werde meinen Vater niemals wieder um etwas bitten ...

Noburo (über den Seemann) Ich habe seine Mütze ...ich werde die Mütze behalten ...

Der Anführer (über den Seemann) Er war nichts als ein Schatten, der das Land gestreift hat, weil eine Wolke den Rand der Sonne berührt ... das Licht ... der Glanz des offenen Meeres wird ihn verwandeln ...

Nummer 4 Ich habe keine Angst ... Angst ? Ich fürchte gar nichts ... ist nicht das Blut genau so schön wie die Haut ... Wer sagt, dass unsere Eingeweide häßlich sind ...

Nummer 5 Wir müssen es tun, es muß sein, wir alle zusammen, ... gemeinsam ... ich habe ein Messer, ... wir haben es auch mit der Katze getan ...

Ryuji (delirierend) (...) kein Wind ... nur Hitze ... Wochen für Wochen im verlassenem Hafen ... und über dem Meer brennt die Sonne, unerbittlich, gleichgültig ... Haie kreisen langsam und träge durch lauwarmes Wasser ...⁵⁰

211

Para além dos aspectos acima comentados, Treichel (1995, p. 368) explica que, ao trabalhar com o romance de Mishima, reduziu o número de personagens, concentrou a ação, transformou o discurso indireto em discurso direto, articulou rimas, métrica e a inserção de canções de acordo com os desejos do compositor. Além disto, no que tange às descrições da natureza, de lugares e paisagens, bem como eventuais comentários do autor, estes foram transformados em orientações de cena e direção.

⁵⁰ Esta passagem (da versão vienense, cf. nota 46) pode ser ouvida na gravação da Naxos 2021 (a partir de 8:32 Min.): Das verratene Meer, Pt. 2 Scene 13 "Winter": Und wo ist der Trockendock? Acesso em: 21/04/2025.

As transformações registradas por Treichel nos dão boas pistas para compreender o que é próprio de um libreto, e o que o autor enfim resume como o que ele entende ser o trabalho no libreto, não parece distante da tentativa de definição de Abert, citada anteriormente. Segundo Treichel (1995, p. 371): “Trabalho com o libreto – isto significa, [...], sempre também conseguir espaço para o trabalho do compositor, para a música.”

Considerações finais

Relatos e reflexões como os do libretista Treichel são muito importantes, porque contribuem não apenas para que a complexidade de um libreto possa ser compreendida e reconhecida, mas também para chamar a atenção para a necessidade de se estudar o libreto como obra de arte literária, através de uma ciência dedicada às suas especificidades, como a libretologia.

212

Assim como as obras literárias de diferentes gêneros e estéticas, de acordo com os seus autores e a época em que foram escritas, merecem ser analisadas, também os diferentes libretos, de diferentes épocas e autores o merecem, e cada análise poderá sempre revelar alguma preciosidade a mais sobre o libreto, este tesouro codificado, à espera de ser descoberto, concordando com as palavras do compositor Philips, em epígrafe ao início.

A dimensão da influência do texto operístico para a composição musical, como vimos, pode ser observada tanto a partir da forma, como do conteúdo, e de grande relevância é também a capacidade do texto para produzir “espaços vazios”, que serão então preenchidos pela música. Neles reside uma certa magia, porque, como salientou Treichel, “na melhor das hipóteses”, estes espaços “necessitam ser preenchidos”. Estas são palavras que ecoam um certo dito de E.T.A. Hoffmann, escrito em 1813, como uma tese a ser defendida, no conto que, a partir de Scher (1998), ficou conhecido como uma libretologia *avant la lettre*: “Uma verdadeira ópera me parece ser somente aquela, na qual a música emerge diretamente como produto necessário da poesia”.⁵¹

Referências

AIKIN, Judith P. **A language for German Opera**. Wiesbaden 2002 (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 37).

⁵¹ *Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt* (E.T.A. HOFFMANN, 1963, p. 104). O conto, no qual esta tese se encontra é *Der Dichter und der Komponist* [“O poeta e o compositor”], cuja tradução comentada de minha autoria deve ser publicada ainda neste ano.

BITTAR FILHO, Nazir. **Yerma de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos**. Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP 2012.

DAHLHAUS, Carl. *Zeitstrukturen in der Oper*. **Die Musikforschung**, Januar–März 1981, 34. Jahrg., H. 1 (Januar–März 1981), pp. 2-11

DICIONÁRIO **GROVE de Música**. Edição concisa. (Ed.) Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GIER, Albert. **Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung**. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1998.

KRAUSS, Clemens; STRAUSS, Richard. **Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug**. Op. 85, Libreto. Disponível em: <https://opera-guide.ch/en/operas/capriccio/libretto/de/> Acesso em: 13/04/2025.

HARTMANN, Tina. **Grundlegung einer Librettologie Musik- und Lesetext am Beispiel der 'Alceste'-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

HOFFMANN, E.T.A. **Poetische Werke in sechs Bänden**. Band 3, Berlin: 1963. Disponível em: [Hoffmann, E. T. A., Erzählungen, Märchen und Schriften, Die Serapionsbrüder, Erster Band, Erster Abschnitt, Die Fermate - Zeno.org](https://www.zeno.org/Hoffmann-E-T-A-Erz%C3%A4hlungen-M%C3%A4rchen-und-Schriften-Die-Serapionsbr%C3%BCder-Erster-Band-Erster-Abschnitt-Die-Fermate) Acesso em: 13/04/2025.

HONOLKA, Kurt. **Opern-Dichter-Operndichter. Eine Geschichte des Librettos**. Stuttgart: Cotta, 1962.

KOCH, Heinrich Christoph. **Musikalisches Lexikon** (Frankfurt/Main, 1802). Disponível em: <https://www.koelnklavier.de/quellen/koch/register.html> Acesso em: 10/04/2025.

PAHLEN, Kurt. **Wolfgang Amadeus Mozart. Die Zauberflöte. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König**. Mainz: Schott, 2011.

RUDOLPH, Alexander. **Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters**. Bayreuth: Universität Bayreuth, 2015.

RUTHNER, Simone. **A emergência da música a partir da poesia no lied alemão do século XIX: Uma análise das canções de Goethe/Schubert, Heine/Schumann und Tieck/Brahms**. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2023.

SCHMIDGALL, Gary. **Literature as opera**. New York: Oxford University Press, 1977.

SCHWITALLA, Johannes. **Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung**. Berlin: Schmidt, 2012, 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

TREICHEL, Hans-Ulrich. *Arbeit am Libretto. Zur Entstehung des Librettos von Hans Werner Henzes Oper 'Das verratene Meer'*. In: **Sprache im technischen Zeitalter** 33 (1995), 136, S. 364-373.

UNGER, Hans Ulrich. **Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert**. Würzburg, 1941, 8° reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms, 2009 [1941].

WEISSTEIN, Ulrich. *Librettology: The fine Art of copying with a Chinese Twin*. Heft 5/6 (1982): **Literatur und die anderen Künste**. Universität Bayreuth, 1982, p. 23-42.

WEISSTEIN, Ulrich. *The Libretto as Literature* (1961). In: BERNHART, Walter. (Ed.) **Word and Music Studies. Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006, p. 3-15.