

# LITERATURA, ALTERIDADE E IDENTIDADE(S)

Érica Schlude Wels  
Izabela Drozdowska-Broering (orgs.)

Érica Schlude Wels  
Izabela Drozdowska-Broering  
(Organizadoras)

*Literatura, alteridade e  
identidade(s)*

1º EDIÇÃO

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da Universidade Federal de Santa Catarina

L776 Literatura, alteridade e identidade(s) [recurso eletrônico] / organizadoras,  
Érica Schlude Wels, Izabela Drozdowska-Broering. – Florianópolis :  
UFSC, 2023.  
150 p.

E-book (PDF)  
ISBN 978-85-8328-230-3

1. Literatura – Crítica literária. 2. Identidade social na literatura. I. Wels,  
Érica Schlude. II. Drozdowska-Broering, Izabela.

CDU: 82-95

Florianópolis  
UFSC  
2023

Elaborada pela bibliotecária Dênira Remedi – CRB-14/1396

# *Literatura, alteridade e identidade(s)*

ÉRICA SCHLUDE WELS  
IZABELA DROZDOWSKA-BROERING  
(ORGS)

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

## **Autores/as**

Adriana Yokoyama

Carla Jeucken

Érica Schlude Wels

Gundo Rial y Costas

Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira

Izabela Drozdowska-Broering

Jefferson Michels

Jéssica Uhlig

Mariana Holms

## **Revisão**

Alex Jefferson Medeiros

Érica Schlude Wels

Jefferson Michels

Maurício Barbosa Nunes

Milena Velloso Cordeiro da Silva

## **Projeto gráfico**

Jefferson Michels

## **Capa**

Izabela Drozdowska-Broering

Ilha de Santa Catarina, 2023

## Sumário

• LITERATURA, ALTERIDADE, IDENTIDADE (S) .....	8
• LEITURAS CRÍTICAS DE <i>EFFI BRIEST</i> : ENTRE O REALISMO POÉTICO E A AMBIVALÊNCIA Érica Schlude Wels (UFRJ) .....	12
• SOBRE ANJOS, DIABOS E SEREIAS – A IMAGEM DA MULHER POLONESA NA LITERATURA ALEMÃ DO SÉCULO XIX E XX Izabela Drozdowska-Broering (UFSC).....	32
• IDENTIDADE E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE A NARRATIVA DE HERTA MÜLLER Adriana Yokoyama (UFSM) e Rosani Úrsula Ketzner Umbach (UFSM) .....	45
• DISCURSO DE VIAGEM: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E DA ALTERIDADE NO RELATO DE VIAGEM AO BRASIL DE THERESE VON BAYERN Jéssica Uhlig (UFRJ) .....	59
• <i>ON THE ROAD</i> NO ADOLESCER: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE TSCHICK Carla Jeucken (UFSC, UFF, UERJ).....	70
• HISTÓRIA(S) IMAGINADA(S), COMPARTILHADA(S) E DIVIDIDA(S): AS PERSONAGENS DE OLGA BENÁRIO Gundo Rial y Costas (UFF) .....	89
• ORIGENS DA LITERATURA CHAMISSO: O PRÊMIO ADELBERT VON CHAMISSO, UMA ANÁLISE HISTÓRICA Jefferson Michels (UFSC) .....	107

• A POETA AUSTRIACA PAULA LUDWIG E UM POEMA DO EXÍLIO NO BRASIL: “ALEIJADINHO” Mariana Holms (USP) .....	122
• NARRAR, LEMBRAR, ESQUECER: TESTEMUNHO E QUESTÕES DE GÊNERO NAS NARRATIVAS DE RUTH KLÜGER E NORA STREJILEVICH Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira (UFRJ) .....	138

## ***LITERATURA, ALTERIDADE, IDENTIDADE (S)***

O presente volume reúne contribuições agrupadas na Seção “Literatura, Alteridade, Identidade (s)”, coordenada pelas professoras Érica Schlude Wels (UFRJ) e Michela Rosa di Candia (UFRJ), no âmbito do III Congresso da ABEG – Associação Brasileira de Estudos Germânicos, ocorrida na UFF – Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, sob o tema “Travessias, Encontros, Diálogos”, em agosto de 2019.

As comunicações apresentadas na ocasião resultaram em artigos, aqui compilados na forma de *e-book* organizado pelas professoras Érica Schlude Wels (UFRJ) e Izabela Drozdowska-Broering (UFSC). O mote da Sessão foi tão abrangente quanto plural, no que, à luz da leitura dos textos, pode-se constatar que alcançamos o objetivo de reunirmos múltiplos olhares, capazes de transpassar literaturas e fronteiras. Sem dúvida, o fio condutor que perpassa o presente volume é a motivação teórica da Sessão do Congresso: a partir da análise de obras literárias, refletir sobre a presença do Outro na construção do Eu, isto é, a condição indispensável e estrutural da presença do Outro na constituição do sujeito. Dessa constatação, claramente explorada por áreas como a Sociologia, a Psicologia, a Psicanálise, a Filosofia, chega-se ao *constructo* processual, mutável, categoria em aberto e permanente (re)/(des)construída, a identidade. Entre inúmeras vozes teóricas, reflexões e abordagens, Hall (2020) nos lembra que um sujeito se forma pela/na relação com outras pessoas, atravessadas por valores, sentidos e símbolos. Trata-se de uma identidade formada pela interação entre o eu e a sociedade, em constante diálogo com o mundo. É necessário acrescentar que essa relação constrói-se na base de tensões e fugas, ou seja -- está longe de ser pacífica ou linear.

No primeiro artigo, LEITURAS CRÍTICAS DE EFFI BRIEST: ENTRE O REALISMO POÉTICO E A AMBIVALÊNCIA, Érica Schlude Wels (UFRJ) aborda o romance de Theodor Fontane, considerado ponto alto do Realismo Alemão. Guardando semelhanças com *Madame Bovary*, de Flaubert, seja na Escola literária, no protagonismo feminino e na tragicidade de sua heroína, *Effi Briest* (1894-1895), na visão do artigo,

reúne críticas à sociedade prussiana da segunda metade do século XIX. A base da leitura apresentada é a análise das configurações familiares centradas nas relações afetivas e eróticas. O fio condutor dessa abordagem é a composição e a articulação dos gêneros apresentados na obra, notadamente nos papéis sexuais e sociais de personagens femininas e masculinas. Dessa forma, configura-se a mulher como o Outro, cuja identidade se molda por entre os entraves da lógica patriarcal.

O segundo artigo, SOBRE ANJOS, DIABOS E SEREIAS – A IMAGEM DA MULHER POLONESA NA LITERATURA ALEMÃ DO SÉCULO XIX E XX, de Izabela Drozdowska-Broering (UFSC) discorre sobre as imagens da mulher polonesa na literatura de expressão alemã entre o fim do século XIX até início dos anos 1930. O ponto de partida para a análise é a prosa da corrente chamada *Ostmarkenliteratur*, além de exemplos posteriores da literatura de língua alemã. O percurso é guiado por lentes teóricas pós- e descoloniais (SPIVAK; VARELA; DHAWAN), assim como estudos sobre estereótipos (ORŁOWSKI; HENNING-HAHN). Dessa maneira, constata-se a longa duração e contínua transmissão das imagens estereotipadas, moldando insistentemente identidades femininas à mercê de uma lógica patriarcal hegemônica e profundamente eslavofóbica.

O terceiro artigo distancia-se do *Zeitgeist* do século XIX e aproxima-se do contemporâneo, ao abordar a obra *Tudo o que tenho levado comigo* (2011), da escritora alemã, de origem romena e premiada com o Prêmio Nobel de Literatura em 2009, Herta Müller. IDENTIDADE E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE A NARRATIVA DE HERTA MÜLLER, de Adriana Yokoyama (UFSC) e Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSC), apresenta uma breve análise memorialística e identitária do romance, guiando-se pelas experiências traumáticas do narrador-personagem em um campo de trabalhos forçados. Para tanto, as autoras partem de dois tipos de memória, como definidas por Chauí (2000) e Bergson (1999). Diante do contexto de violência ao qual é exposto, o personagem narra suas vivências de choques, que levam à estruturação de uma identidade provisória.

O quarto artigo, O DISCURSO DE VIAGEM: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E DA ALTERIDADE NO RELATO DE VIAGEM AO BRASIL DE THERESE VON BAYERN, de Jéssica Uhlig (UFRJ) retoma a abordagem sócio-histórica,

ao reunir aspectos da viagem da princesa alemã, no século XIX. Em sua visita a diversas regiões do país, a aristocrata descortina ao leitor sua própria identidade, a qual se constrói na tensão da relação com o(s) Outro(s). A análise discursiva é a ferramenta privilegiada nesse estudo.

O quinto artigo do volume, ON THE ROAD NO ADOLESCER: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE TSCHICK, de Carla Jeucken (UFSC, UFF, UERJ), retrata uma nova incursão à produção literária contemporânea, através da leitura da obra *Tschick* (2012), de Wolfgang Herrndorf. Novas lentes são utilizadas aqui, como breves abordagens de cunho psicanalítico, notadamente vinculadas aos estudos de Freud e Lacan, a fim de examinar a queda da autoridade dos pais e o conflito de gerações que atravessam a adolescência. O foco, para a construção identitária desse período conturbado entre a vida infantil e a adulta, é justamente entendê-la como um período de impasses e atravessamentos, conforme retratados pela obra literária.

No sexto artigo, Gundo Rial y Costas (UFF) apresenta HISTÓRIA(S) IMAGINADA(S), COMPARTILHADA(S) E DIVIDIDA(S): AS PERSONAGENS DE OLGA BENÁRIO, cujo ponto de partida são as diferentes narrativas, isto é, as “histórias imaginadas” sobre Olga Benário. Ponto central nas reflexões sobre a personagem histórica é o conceito de uma *geteilte Geschichte*, “história compartilhada e separada” (CONRAD/RANDERIA, 2002), o qual guia leituras das biografias de Ruth Werner (1961) e Fernando Morais (1985), bem como do filme de Jayme Monjardim (2004). Constata-se a criação de um brilhante ícone fantasmagórico de resistência no Brasil, uma certa revitalização na Alemanha reunificada e uma continuidade da história de Olga pela filha historiadora Anita Prestes. Novamente, tem-se a (re)/(des) construção identitária da mulher, esse Outro, como já afirmava Simone de Beauvoir n’*O Segundo Sexo*, por entre as tensões da lógica patriarcal e as brechas de uma cultura hegemônica.

No sétimo capítulo, intitulado ORIGENS DA LITERATURA CHAMISSO: O PRÊMIO ADELBERT VON CHAMISSO, UMA ANÁLISE HISTÓRICA, Jefferson Michels (UFSC) disserta sobre as singularidades do Prêmio *Adelbert-von-Chamisso*, importante honraria literária alemã, instaurada no ano de 1985 e mantida até o ano de 2017. Os diferenciais do Prêmio eram destinar-se a escritores que não possuíam alemão como

língua materna, além de destacar o valor de uma produção literária que não se encontra restrita a um único movimento, abarcando uma diversidade de momentos e movimentos migratórios que ocorreram em países de língua alemã. Nesse sentido, pode-se conceber a Premiação como um painel que reúne múltiplas e moventes identidades, configurando um percurso que envolveu 84 nomes, sendo concedidos 38 vezes o *Chamisso-Preis* (Prêmio Chamisso), 43 vezes o *Förderpreis* (Prêmio de Promoção) e 3 vezes a *Ehrengabe* (Condecoração Honrosa).

No oitavo artigo, Mariana Holms (USP) dedica-se a apresentar a obra e a relevância da Paula Ludwig, em A POETA AUSTRÍACA PAULA LUDWIG E UM POEMA DO EXÍLIO NO BRASIL: “ALEIJADINHO”. Poeta e artista plástica austríaca, Paula Ludwig (1900-1974), exilou-se no Brasil entre 1940 e 1953. O capítulo analisa o poema “Aleijadinho”, composto nesse período, em homenagem ao artista barroco brasileiro. Sobre aspectos identitários, observamos a elaboração estética (e dialética) da dolorosa condição de exilada da autora no poema lírico, num diálogo com o escultor, entalhador e arquiteto mineiro do Brasil Colonial.

Por fim, no nono e último capítulo da coletânea, Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira (UFRJ) envereda pelos entrelaçamentos possíveis, porém sempre tensionados, entre regimes totalitários e testemunhos. Em NARRAR, LEMBRAR, ESQUECER: TESTEMUNHO E QUESTÕES DE GÊNERO NAS NARRATIVAS DE RUTH KLÜGER E NORA STREJILEVICH, tanto na Europa, como na América Latina, a pesquisadora reúne as marcas desses corpos violentados, nos livros *Weiter Leben. Eine Jugend* e *Una sola muerte numerosa*, publicados na década de 1990. Embora pertencentes a contextos diferentes, as duas autoras têm em comum o fato de serem mulheres marginalizadas pelos sistemas dominantes e de utilizarem seus testemunhos como meio de reelaborar suas experiências traumáticas.

Assim, que estas poucas palavras sirvam como o mais motivador convite à leitura, nesse breve painel de identidades plurais e em permanente elaboração!

As organizadoras.

## ***LEITURAS CRÍTICAS DE EFFI BRIEST: ENTRE O REALISMO POÉTICO E A AMBIVALÊNCIA***

Érica Schlude Wels<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo reunir aspectos de como parte da sociedade prussiana da segunda metade do século XIX é representada no romance *Effi Briest*, de Theodor Fontane. Pretende-se destacar as configurações familiares centradas nas relações afetivas e eróticas. Assim, o fio condutor dessa abordagem é a composição e a articulação dos gêneros apresentados na obra, notadamente nos papéis sexuais e sociais de personagens femininas e masculinas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo; Effi Briest; Theodor Fontane.

<sup>1</sup> Érica Schlude Wels é professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro e atua na graduação no curso de Letras Português-Alemão, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, assim como no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA-UFRJ).

## **INTRODUÇÃO**

O Realismo situa-se, na Europa, entre 1830 e 1880, articulando-se a romances, dramas e novelas que descrevem a vida como foi – “*wie es [das Leben] eigentlich gewesen ist*” (METZLER, 2008, p. 293). No contexto alemão, Metzler (2008) assinala a dificuldade em definir, sob um único aspecto, a literatura da época após a revolução de 1848, apresentando-se, de um lado, o ideal de Goethe; de outro, a partir de crescentes tendências liberais, já presentes desde 1830, uma recusa em seguir o *Fürstenknecht*, isto é, o modelo servil. Assim, o estilo realista surge como reação a tendências idealistas e românticas<sup>2</sup>.

Se, em 1830, autores franceses como Stendhal (1783-1842) retratam em suas obras temáticas burguesas, as letras alemãs abraçam o estilo realista com certo atraso, apresentando aspectos como o humor distanciado e, frequentemente, forte ligação das pessoas com a terra e a paisagem.

Dentro do universo de prosadores realistas de língua alemã, destaca-se o nome de Theodor Fontane (1819-1898), jornalista, poeta e crítico de teatro. De remota origem francesa, Fontane descende de huguenotes exilados e imigrados para Brandenburg. A Berlim de Fontane, contudo, não é ainda a grande metrópole industrializada, capital da Alemanha, mas somente capital da Prússia de Bismarck (1815-1898), com forte guarnição militar, muitos oficiais e burocracia, burgueses ricos e dominada pela aristocracia.

O escritor iniciou sua trajetória literária produzindo baladas e poemas; escreveu relatos de viagem, novelas e romances. Lança, em 1878, seu primeiro romance, *Vor dem Sturm*, quando já contava setenta anos. A idade avançada com que estréia no gênero romanesco traduz, para Carpeaux (1994, p. 174-175), a dificuldade de a literatura alemã adotar o estilo realista.

<sup>2</sup> „Die Literatur der Epoche nach der Revolution von 1848 ist schwer unter einem einheitlichen Aspekt zu beschreiben: Einerseits steht sie noch immer unter dem Leitbild Goethe, andererseits waren besonders Schriftsteller des liberalen Lagers schon seit 1830 nicht mehr bereit, dem „Fürstenknecht“ nachzueifern. Sie standen in deutlicher, oft auch polemischer Opposition zur idealistischen und romantischen Kunstauffassung“ (METZLER, 2008, p. 293). As traduções deste artigo são de nossa responsabilidade.

O realismo poético, que, na literatura alemã, engloba o trio formado por Wilhelm Raabe (1831-1910), Theodor Storm (1817-1888) e Theodor Fontane, distingue-se da produção de autores franceses, como Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1881) e Émile Zola (1840-1902), ao minimizar a representação, digamos, mais direta, de aspectos da realidade. A despeito do “atraso”, a escola do realismo poético evidencia que a literatura alemã participou, de forma peculiar, desse importante paradigma inicial do romance moderno (KÜPPER, 1995). Seguindo Raabe, “É necessário observar cuidadosamente a rua, mas não se deve esquecer de olhar para as estrelas” (THEODOR, 1980, p. 110); tem-se aí uma síntese do “Realismo Poético”.

Da vasta produção de Fontane, destacamos o romance *Effi Briest* (1894-1895), ponto alto do chamado “realismo poético”, o qual marcaria e distinguiria a literatura de língua alemã do realismo e do naturalismo ao estilo de Flaubert e Zola (KÜPPER, 2015, p. 197).

Não figura, entre os objetivos do presente artigo, tecer comparações acerca do romance de Fontane e o clássico de Flaubert, uma vez que a primeira obra é apontada por muitos como a “Madame Bovary alemã”. Mesmo assim, alguns aspectos presentes nas duas obras serão mencionados ao longo do texto.

Effi é uma jovem aristocrata da classe dos *Junkers*, cuja personalidade transborda energia e vivacidade. Passa boa parte do tempo entre as amigas, desfrutando da liberdade e da exuberância da natureza ao seu redor, explorando os recantos da vasta propriedade familiar. Numa dessas brincadeiras, é convocada pelos pais a conhecer um amigo de família. Entra em cena o Barão Geert von Innstetten, ex-soldado, burocrata de carreira, quem, anos atrás, teria cortejado a mãe de Effi, Luise, no que foi retribuído. Contudo, o jovem Innstetten foi preterido na disputa pela mão de Luise por von Briest, então já nobre conselheiro e proprietário do solar de Hohen-Cremmen. Eis que anos depois, Geert retorna. Os acontecimentos se sucedem rapidamente. Ao leitor, é informado que ele pedira a mão de Effi, o que foi aceito pelos pais. É significativo que a narrativa se inicie com a apresentação da propriedade dos Briest, importante *locus*, como veremos adiante, assim como com a interrupção das brincadeiras de Effi, para que ela se apresente diante do noivo. A indiferença com que Effi aceita seu destino é uma possível chave que antecipa

o tédio conjugal. As bodas são celebradas com rapidez, segue-se a lua de mel passada na Itália, durante a qual a jovem esposa já se ressentia do pouco envolvimento romântico. O casal muda-se para Kessin, balneário localizado na Pomerânia Oriental. O lar de Kessin é, sem dúvida, um elemento contrastivo com o solar da infância. A residência de Effi e Geert é considerada assombrada; faltam-lhe móveis, há cômodos vazios. Na imaginação da jovem Briest, o espectro de um chinês assassinado habita o sótão, e, à noite, seus passinhos torturam o sono da esposa, invariavelmente sozinha, enquanto o marido cumpre seus inúmeros afazeres laborais. Nem o nascimento da filha, Anne, confere cores novas ao matrimônio; somente o envolvimento com o sedutor major von Crampas quebra a rotina entorpecente de Kessin. Bom ouvinte, o major seduz Effi através de animadas conversas e envolventes passeios; ambos nutrem-se de poemas e histórias. A primeira relação, ocorrida num trenó que adentra a floresta escura e fria, já traduz a fugacidade da paixão. Após esse envolvimento, o leitor é distanciado de novos desdobramentos para acompanhar a trajetória do casal Geert-Effi rumo a Berlim. Ambos parecem excitados com a mudança para a grande cidade. Seis anos haviam se passado, até que um acidente doméstico envolvendo a filha do casal, Anne, obriga Innstetten a procurar ataduras nos aposentos da esposa. Junto à singela caixinha de apetrechos de costura, encontra cartas envolvidas com um laço. Dessa forma, descobre a infidelidade de sua esposa com seu conhecido, o major von Crampas. Inicialmente, Innstetten hesita diante do próximo passo que o obrigaria a limpar a honra. Todavia, ele termina por convocar o major a um duelo. O que se segue é, presumivelmente, uma sequência de infortúnios para Effi. Von Crampas perece na troca de tiros. Innstetten pede o divórcio, informa aos pais do ocorrido e pede a guarda de Anne. Effi permanece longe de seus pais, de sua filha, e, deserdada, ocupa um humilde apartamento em Berlim, junto de uma fiel criada, distraído-se com leituras, pintura e a missa. Uma tentativa de encontro com a filha resulta em mais sofrimento para a jovem. A menina se esquiva de seus carinhos e parece responsabilizar exclusivamente a mãe pela separação traumática. Effi consome-se pela culpa e pela falta da filha. Resignada, adoece. É visitada por um médico que recomenda à família que a acolha de volta, a fim de conceder-lhe algum alívio durante o tempo que lhe resta. O pedido é atendido, e Effi, separada e longe de Anne, parece voltar a ser a filha de outrora, podendo desfrutar das benesses do

ambiente familiar.

A trama, resumida acima, pautou-se num caso real de adultério. Segundo o posfácio da tradução brasileira de *Effi Briest* (2013), publicada pela Estação Liberdade, de autoria de Gotthard Erler, Fontane afirmou, em março de 1895 – o final do romance havia saído no dia anterior, no *Deutsche Rundschau* –, que escrevera quase sonhando e de forma psicográfica. Um ano depois, em fevereiro de 1896, o escritor expressou-se com mais detalhes sobre sua fonte de inspiração, em carta a Friedrich Spielhagen: Innstetten (o Barão, marido de Effi) seria, na verdade, um coronel, antes hussardo, do regimento dos dragões. Effi, uma moça da região de Magdeburgo, à margem do Elba. A obra partiu de um *affair* real, cujos desdobramentos foram acompanhados por avidez pela imprensa da época.

Na verdade, o mencionado Barão é neto da baronesa Elisabeth von Ardenne (1853-1952), a Effi histórica, nascida Freiin von Plotho. Fontane conheceu o casal Ardenne em 1880, no salão de sua amiga Emma Lessing. Elisabeth von Ardenne, nascida na propriedade dos pais, cresceu livre e solta, e gostava muito de brincadeiras. Em 1871, aos 17 anos, ficou noiva de Ardenne, então com 21. O casamento se deu em 1873. Else (seu nome de solteira) sofria muito com a falta de atenção do marido, absorto no trabalho e frequentemente em viagem. O juiz local, Emil Hartwich (1843-1886), tido como pintor talentoso, preso a um casamento infeliz, aproxima-se de Else; ambos compartilham uma inclinação comum pelo teatro; trocam cartas, cujo conteúdo é descoberto pelo marido. Hartwich visitava sua amante ocasionalmente, em Berlim, e, num desses encontros, enquanto o Barão encontrava-se em manobras militares, decidem se separar de seus respectivos cônjuges e se casar. Ardenne pede o divórcio, apresenta as cartas como provas e desafia o oponente a um duelo, o qual vem a ocorrer em 1886, terminando com a morte de Hartwich, apesar de exímio atirador. As duas crianças, nascidas da primeira união, ficaram sob a guarda do pai, cujo cárcere é logo suspenso. Apesar do incidente relacionado a sua esposa, a carreira de Ardenne avança rapidamente: aposenta-se em 1904 como tenente-general e morre em 1919, em Berlim. Após a separação, Else von Ardenne dedicou-se à enfermagem e morreu em 1952, em Lindau, um ano antes de completar 100 anos. Segundo as palavras de Fontane, transcritas no referido posfácio, a imaginação do escritor deixou-se levar pela

história de adultério e pela interrupção de uma juventude feliz, devido à premência em contrair matrimônio e assumir os deveres conjugais:

A história toda é uma história de adultério como centenas de outras, e não teria, quando a senhora L. me contou, exercido qualquer impressão maior em mim, se (conforme o curto capítulo dois) não tivesse aparecido a cena, ou seja, as palavras “Effi, vem”. A aparição das meninas das janelas cobertas de vinhas, as ruivas, o chamado, e depois o encolher-se pela vinha e o desaparecer das meninas me impressionaram tanto que toda a longa história surgiu dessa cena. Nessa cena o barão A. e a dama [os pais de Effi] podem também reconhecer que a história deles é que proveu o tema (FONTANE, 2013, p. 402).

Vale destacar que tanto o tema do adultério quanto o do duelo haviam sido abordados pelo escritor em duas obras anteriores: *L'Adultera* (1882) e *Cécile* (1887), respectivamente. Isso nos leva a crer que, em *Effi Briest*, o autor alcançou uma forma mais harmônica e complexa de unir esses dois grandes temas.

*Effi Briest* é, resumidamente, segundo Carpeaux (1994), “[...] a tragédia do alto burocrata aristocrático, **estúpido** e **incompreensivo**, traído pela esposa **fútil** (obra que não precisa temer a comparação com *Madame Bovary*)” (grifos nossos) (p. 175). É digno de nota questionar se os adjetivos em destaque fazem jus às leituras das personagens centrais do romance, assim como sua definição como a tragédia do alto burocrata, no lugar do drama vivenciado pela protagonista.

A despeito da comparação com uma das personagens mais célebres da literatura mundial e do tema do adultério, o romance é um vivo retrato das relações afetivas e sociais da nobreza prussiana.

Uma análise de relações eróticas e adultérios permite a Fontane a penetração aguda na situação da mulher e na estrutura de classes da época [...] Na obra-prima *Effi Briest*, se desfaz um matrimônio concluído por convenção, levando ao adultério e ao desmascaramento de um código de honra aristocrático tão vazio como a sociedade que insiste em mantê-lo e cuja dissolução íntima é sugerida com reserva compassiva, através da frágil Effi e do rígido marido (ROSENFELD, 1993, p. 107).

Bonomo (2018) sustenta que *Effi Briest* é um “romance de sociedade” (*Gesellschaftsroman*): “isto é, uma forma romanesca para a representação da vida social

contemporânea. Essa modalidade, defendida pelo próprio Fontane, não disfarça a filiação à escola do realismo francês” (BONOMO, 2018, p. 971).

Após essa breve introdução, cujo objetivo foi contextualizar a obra que será analisada, pois se trata de um exemplar conhecido da escola realista, passaremos a algumas das representações do ideário e do código moral compartilhado pela nobreza *junker* prussiana. Como romance que retrata a falência do modelo de casamento de convenção à luz do adultério e do tédio conjugal, *Effi Briest* exibe configurações familiares ambivalentes, tanto tradicionais quanto reelaboradas. Assim, pretende-se explorar, nas próximas páginas, a articulação dos gêneros apresentados na obra, notadamente os papéis sexuais e sociais de personagens femininas e masculinas, a alguns aspectos do contexto histórico.

## CONFIGURAÇÕES FAMILIARES

Ao mesmo tempo que reivindica para si o rótulo de realismo poético, lidando de forma mais amena e menos direta com a reprodução da realidade, o romance em questão traduz muito das novas configurações sociais de sua época, como o declínio de prestígio dos nobres, grandes proprietários de terra, os quais figuram entre as classes hegemônicas do Império. Fullbrock (2012) salienta que, em comparação com outras potências do período, como a Grã-Bretanha, a Alemanha apresentava diferenças nas estruturas de classes historicamente mais agudas.

Na Alemanha, a antiga classe *junker* proprietária de terras ainda dominava a política prussiana por meio do sistema de votação de três classes (as circunscrições eleitorais não foram redefinidas para se adaptarem à rápida urbanização, favorecendo em grande parte as áreas dominadas pelos *junkers* povoadas de forma escassa), e por meio dos *junkers* da Prússia dominando o Reich (FULLBROCK, 2012, p. 155).

Ainda que intimamente vinculada ao pano de fundo histórico, a trama se descortina no ambiente privado, no lar ou no desenrolar da trajetória de Effi. Nessa dinâmica da intimidade e das relações afetivas, ganha importância a residência dos Briest. Habitada pela família desde o século XVII, a mansão de Hohen-Cremmen é, a um só tempo, símbolo de história, tradição, status econômico/político, e coração dos prazeres infantis de Effi.

O solar de Hohen-Cremmen, pertencente ao marquesado de Brandemburgo, remete à nobreza do leste do Elba, aos grandes latifundiários.

A propriedade dos Briest é personagem central da história; na verdade, o espaço ficcional, aqui traduzido na casa da Família e, posteriormente, na residência de Innstetten em Kessin, acompanha e marca as mudanças vivenciadas por Effi. No longo trecho inicial, o leitor depara-se com a pintura de um local idílico e que remete à família, aos amigos e à infância feliz da protagonista. Algumas linhas depois, entra em cena outro elemento importante desse *locus amoenus*: o balanço, próximo ao lago, passatempo favorito de Effi:

O edifício principal, a ala lateral e o muro do cemitério formavam uma ferradura, que encerrava um pequeno jardim ornamental e possuía uma extremidade aberta, a qual dava para um lago onde se viam um embarcadouro e um bote preso por uma corrente; bem próximo ao lago havia um balanço, feito de uma prancha ligada em cada uma de suas extremidades a uma corda – os postes que sustentavam a trave estavam já um pouco inclinados (FONTANE, 2013, p. 9).

No balanço, junto à imagem da janela sempre aberta, em busca de ar fresco, ou aos passeios ao ar livre, encontramos a caracterização da “immer Tochter der Luft”, “sempre filha do ar” (FONTANE, 2013, p. 11), variante de uma filha do sonho, alma livre, em flagrante contraste com a rigidez de princípios do marido e o conservadorismo da mãe.

Segundo as categorizações propostas por Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço* (1978), o solar paterno torna-se a própria “casa-ninho”, aquela que é “o lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho” (1978, p. 262). Após o divórcio, a separação da filha e dos pais, ou seja, desmoralizada publicamente e bastante enferma, só resta à jovem retornar ao amado lar do passado, aos seus refúgios e à companhia do cão Rollo. Assim, em seus últimos dias de vida, Effi, novamente junto aos pais, restitui um pouco da felicidade jovial interrompida pelo chamado do matrimônio. No pensamento de Bachelard (1978, p. 79), “Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será preciso ter perdido a casa da felicidade?”.

O *Dicionário de Teoria Narrativa* (1998) atesta a relevância do espaço construído pelo texto, gerando interseções, provocando sentidos entre personagens e história: “O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências

semânticas que o caracterizam” (REIS; LOPES, 1998, p. 204).

Já nesse capítulo inicial em que Luise prepara Effi para a visita de um “velho amigo” (FONTANE, 2013, p. 13), a bela e máscula figura é, na verdade, o Barão Geert von Innstetten, outrora noivo da mãe. Aos trinta e oito anos, mas ainda solteiro, é, ao contrário do jovem do passado, o bem-sucedido administrador de Kessin, atarefado conselheiro distrital, homem sério, de futuro promissor, convidado frequente do grande Bismarck, em Varzin. Effi confia às amigas Bertha, Hertha e Hulda, cuja chegada interrompe o trabalho com as agulhas:

(...) está [a mãe de Effi] esperando a visita de um velho amigo de seu tempo de menina. Mais tarde lhes conto a respeito dele, é uma história de amor com herói e heroína e, por fim, renúncia. Vocês vão arregalar os olhos de espanto. Aliás, já vi esse velho amigo da mamãe, lá em Schwantikow; é conselheiro provincial, tem uma bela figura e é muito másculo (FONTANE, 2013, p. 13).

A introdução, na história, da figura masculina do Barão von Innstetten marca a suspensão da felicidade e da convivência feliz da “filha do ar”, mistura de criança e mulher. Ao mesmo tempo que conhece o pretendente – ela, aos 17 anos, ele, próximo aos quarenta –, Effi é informada de que o moreno e esbelto militar pedira sua mão, prontamente aceita pelos pais. Ela também não reluta em dizer “sim”, boa filha que é, ainda que não tenha a menor compreensão do que vem a ser um casamento ou do que sejam os relacionamentos com os homens. E assim,

no mesmo dia, o barão Innstetten se tornou o noivo de Effi Briest. Durante o banquete de noivado, que veio a seguir, o jovial pai da noiva, um tanto deslocado em seu solene papel, ergueu um brinde ao novo casal, provocando uma viva comoção na senhora Von Briest, que devia estar pensando nos acontecimentos de quase dezoito anos antes. Mas não por muito tempo; não pudera ser ela, então em seu lugar seria a filha, o que, bem pensadas as coisas, era bom também, ou até melhor (FONTANE, 2013, p. 27).

A reação da jovem noiva beira a indiferença, aliada a uma rígida introjeção dos valores que regem os arranjos matrimoniais de sua classe. A obediência aos pais, no código aristocrático do casamento por convenção, estabelece a dimensão do matrimônio alheio ao envolvimento erótico e apaixonado ou ao namoro espontâneo: “Sem dúvida é

o homem certo. É algo que você não compreende, Hertha. Qualquer homem é o homem certo, desde, é claro, que pertença à nobreza, tenha uma boa posição e uma bela aparência” (FONTANE, 2013, p. 29).

É durante as excursões para as compras do enxoval que, à maneira “bovarista”, isto é, no sentido de uma mediocridade da realidade diante do inesgotamento do mundo da fantasia e dos sentimentos, Effi descreve como deverá ser seu futuro lar: meio siberiano, onde jamais faltariam o gelo e a neve. De fato, “sendo uma estância na costa do Mar Báltico, Kessin fica, por motivos óbvios, completamente isolada no outono, no inverno e na primavera” (KÜPPER, 2015, p. 202). Contudo, diante da fabulação da filha, a Senhora von Briest não deixa de se preocupar, antecipando, ao estilo materno, o sofrimento e o tédio que aguardam a jovem na vida de casada. Como parte de suas fantasias, durante as compras, Effi cobiça um sofisticado casaco de peles; para os quartos, biombos japoneses e abajures vermelhos. Percebe-se, no contraponto estabelecido pelo gosto extravagante da jovem Briest, a tendência ao apego ao “Princípio do prazer”, desconectando-se do necessário “Princípio da realidade”, para citar a oposição freudiana; prontamente, Luise alerta a filha de que o que a aguarda é algo muito diferente dos dias solares da juventude: “Você é uma criança. Bonitos e poéticos (*sic*). Assim são as fantasias. A realidade é diferente, e muitas vezes é bom que, em vez de luz e brilho, haja escuridão” (FONTANE, 2013, p. 43).

Nas conversas entre as duas mulheres, Luise comporta-se como sábia e experiente, guardiã da tradição do casamento; já Effi insinua, em seu bovarismo, justamente tudo aquilo que selará seu destino: “O amor vem em primeiro lugar, mas logo em seguida vêm o brilho e a honra, e então a diversão. Sim, a diversão, sempre algo novo, sempre algo por que eu possa rir ou chorar. O que não posso suportar é o tédio” (FONTANE, 2013, p. 45).

No *continuum* Baronesa von Briest, Effi e Barão von Innstetten, em que os dois ex-noivos se equilibram para manter Effi em conformidade com as convenções sociais, a mãe ainda tenta imprimir o “amor” às seguras engrenagens do sistema matrimonial; a isso Effi reage revelando sua ética amorosa, muito própria, objetiva, e calcada nos valores da juventude:

Você não ama Geert? — Por que não o amaria? Amo Hulda, e amo Bertha, e amo Hertha. Amo também o velho Niemeyer. E não preciso dizer que amo vocês. Amo todos que me querem bem e são bons para mim e me cobrem de mimos. E Geert também fará o mesmo. Claro que à sua maneira. Já em Veneza [destino escolhido para a lua de mel do casal] quer me presentear com jóias. Ele nem imagina que eu não dou importância alguma a jóias. Prefiro escalar, prefiro me balançar de preferência sentindo medo de que em algum momento algo possa se romper ou partir e me fazer cair (FONTANE, 2013, p. 48).

Um acréscimo à larga diferença de idade entre Innstetten e Effi é a associação daquele à figura paterna. Na verdade, durante a narrativa, o pai de Effi é sempre descrito como jovial, bem humorado e autor de ditos espirituosos, ao passo que von Innstetten é classificado como um “educador”, modelo exemplar de marido provedor. Crampas é pintado como um tipo galanteador e acostumado a paixões passageiras, enquanto sustenta um casamento infeliz; servira na mesma brigada que Innstetten durante a guerra. Ele chega a Kessin, acompanhado da mulher, com a incumbência de assumir o posto de chefe militar do distrito. Posteriormente, Crampas quebra a resistência inicial da jovem, ouvindo-a com atenção e mantendo-se disponível para cavalgadas e longas conversas. Sendo assim, o “método educacional” proposto por Crampas segue uma cartilha distinta daquela empregada pelo marido: é bom ouvinte, contador de histórias fantasiosas, conhecedor de poemas que instigam a imaginação de Effi. Termina por despertar na jovem, sem muita dificuldade, algo próximo a um sentimento genuíno de paixão.

O medo da esposa é aumentado devido ao comportamento de Innstetten, extremamente racional, a respeito da assombração do chinês. Ademais, é seu próprio marido que lhe conta a história, ligeiramente perdida entre as brumas do passado da província, que versa sobre um marinheiro chinês que teria sido trazido por um capitão do mar. No dia em que o capitão desposaria uma jovem mulher, ela desaparece. O mesmo ocorrera com o chinês, que logo é encontrado morto. Em seguida, o corpo é enterrado ao lado do pequeno cemitério da cidade, local por onde gosta de caminhar a jovem Effi. Ela experimenta grande desconforto à noite, em seus aposentos, assustando-se com qualquer pequeno ruído e ressentindo-se da ausência frequente do marido, em suas viagens de trabalho. O cão Rollo e os empregados são suas únicas proteções. Logo no início da

residência em Kessin, ao explorar o andar de cima, Effi encontra uma pequena gravura de um chinês, colada no espaldar de uma cadeira.

Apenas em um deles [dos quatro quartos localizados no andar superior] havia três cadeiras de vime muito usadas, e no encosto de uma delas estava colada uma imagenzinha de apenas meio dedo de comprimento representando um chinês de casaco azul, pantalonas amarelas e um chapéu amarelo na cabeça (FONTANE, 2013, p. 85).

À noite, sua imaginação une os dois eventos, levando-a a crer que a assombração do chinês move-se no soturno pavimento superior, atormentando-a. “Por mais ou menos uma hora, quando acordei à noite, tive a impressão de ouvir sapatos se arrastando sobre o piso, como se alguém dançasse, e até algo que parecia música” (FONTANE, 2013, p. 80).

Assim, tanto o ambiente feliz da infância (Hohen-Cremmen), quanto a residência sinistra de Innstetten (Kessin) são espaços ficcionais determinantes na trajetória de Effi, salientando-se o forte contraste estabelecido entre as duas casas. A despeito do clima frequentemente invernos, Kessin reforça o sentimento de solidão e deslocamento de Effi. A casa apresenta-se, a partir da perspectiva da jovem, como misteriosa, melancólica, desprovida de toques românticos ou decorativos. O cenário ameaçador é completado pela assombração do chinês. A história de fantasmas, contida na história principal, é, na opinião de Küpper (2015), uma prova da modernidade da obra de Fontane. Se, para muitos críticos, *Effi Briest* é lido como um romance que deve a estrutura temática básica (casamento sem amor, adultério, punição da heroína), ao clássico de Flaubert, o espectro do chinês liga-se, por um lado, aos romances góticos ingleses e, do outro, antecipa o *unheimlich* freudiano, explicitado pelo “Pai da Psicanálise” em seu conhecido texto de 1919, sobre E.T.A Hoffmann e seu *Sandmann*.

A história inteira é uma referência óbvia ao paradigma das histórias de fantasma românticas que tiveram início com o romance gótico do final do século XVIII, e que alcançaram seu ápice literário com as narrativas fantásticas de E.T.A. Hoffmann. Esse subgênero da narrativa romântica é caracterizado por acontecimentos que interrompem a vida cotidiana banal (...) Obviamente, toda a história do fantasma é uma construção subjetiva de Effi, o que faz com que nós, leitores, sejamos convocados a investigar aquilo que subjaz “objetivamente” à imaginação da personagem (KÜPPER, 2015, p. 211).

Jahraus (2013) relaciona marcas de espectros, histórias de fantasmas, a traços românticos, presentes em outro clássico do mesmo período, *Der Schimmelreiter* (1888), de Theodor Storm, ou nas obras de E.T.A. Hoffmann. Trata-se, assim, da presença de elementos subjetivos, românticos, que acionam a esfera do inexplicável, ainda que num romance considerado por muitos como o ápice da produção do realismo poético:

O fantasma desse chinês anda aparentemente pelo sótão e produz ruídos estranhos, os quais assustam Effi fortemente à noite. Que o espectro pudesse causar tal efeito, foi algo naturalmente, por parte de seu marido, perfeita e pérfidamente preparado, ao contar a história do estranho chinês, a qual Effi considera assustadora. (...) Contudo algo fantasmagórico resta desse chinês, e pergunta-se também aqui, o que tal fantasma tem a buscar num romance realista (JAHRAUS, 2013, p. 138)<sup>3</sup>.

É oportuno apontar que *Madame Bovary* e *Effi Briest* apresentam caminhos distintos quanto aos desdobramentos da descoberta do adultério. No primeiro, o médico provinciano Charles reage com indiferença ao descobrir os romances da esposa. No segundo, o Barão se vê encurralado por um estreito código de honra, levando-o à obediência cega da necessidade de retratação via duelo. Na conhecida obra de Norbert Elias, *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX* (1997), o teórico se detém longamente na análise dessa prática, resumida na fórmula “exigir e dar satisfação”:

Na Alemanha, como em quase todas as nações europeias, o desenvolvimento seguiu um outro rumo, para o que contribuiu muito a sua fragmentação política e o seu repetido papel como arena de guerra da Europa. Ali, sobretudo na Prússia e na Áustria, o código de honra dos guerreiros – a obrigação de arriscar a vida em duelo para provar que se é digno de pertencer à elite social, aquela que possui “honra” – manteve seu papel crucial até as primeiras décadas do século XX (ELIAS, 1997, p. 57).

Se o estudo de Elias corrobora a iniciativa de von Innestetten, o diálogo que ele trava,

<sup>3</sup> „Das Gespenst dieses Chinesen läuft offenbar immer über den Dachboden und erzeugt irritierende Geräusche, die Effi nachts stark ängstigen. Dass der Spuk so gut wirken konnte, war natürlich von ihrem Ehemann perfekt und perfide vorbereitet, indem er ihr die Geschichte des fremdartigen Chinesen erzählt, was Effi „gruselig“ findet.(...) Und dennoch bleibt etwas Gespenstisches von diesem Chinesen übrig, und man fragt sich auch hier, was ein solches Gespenst in einem realistischen Roman zu suchen hat“ (JAHRAUS, 2013, p. 138).

às vésperas do duelo, com seu amigo e conselheiro Wüllersdorf, com quem compartilha uma amizade paternal, denuncia uma certa hesitação, e até enfado, diante de malhas tão estreitas de conduta. Para Küpper (2015), embora o código do duelo fosse válido na Prússia da década de 1880, a forma como ele é introduzido na narrativa “demonstra que, ao mesmo tempo, ele já não era mais evidente por si mesmo” (2015, p. 205). Wüllersdorf chega a tentar dissuadi-lo de levar a cabo a vingança. O que, por fim, vence, é a necessidade de Innestetten de limpar sua honra, seu nome, guiado pelo entendimento de que os ditames sociais estão acima de quaisquer possibilidades de negociação.

Nesse sentido, o diálogo com Wüllersdorf é uma prova da crítica implícita a esse código de honra, o qual termina por vencer o “pedagogo” Innestetten e sua relutância inicial – como ao declarar amar a esposa e ter consciência de que haviam se passado seis anos do *affair*. A seguinte declaração do Barão, que sela a conversa com o amigo, resume a visão crítica que defendemos aqui, a respeito das representações sociais: “Já me torturei longamente com o meu ‘tem de ser?’ O mundo é como é, e as coisas não se passam como nós queremos, e sim como os outros querem” (FONTANE, 2013, p. 321). Basta perguntar, como faz Metzler (2008), quem são esses outros.<sup>4</sup>

## ARQUITETURA DE GÊNEROS. AMBIVALÊNCIAS

A escrita do adultério apresenta-se como um rico recurso para se falar de erotismo e das fragilidades dos ditames matrimoniais. Todavia, inserido na estrutura patriarcal conservadora, o adultério reveste-se da mais vergonhosa das afrontas; a ótica patriarcal institui o marido como extensão natural de uma linhagem paternalista. Em resumo, concordamos com o ponto-de-vista de Cornell (2018, p. 146): “por cultura patriarcal entendo uma ordem social que organiza nossas relações sexuais por meio da linhagem patrilinear”.

O romance apresenta questões que remetem à estrutura de gêneros do período que retrata, a qual é marcada por um forte binarismo. Masculino *versus* feminino. Homem másculo *versus* mulher delicada. Mundo do trabalho *versus* mundo doméstico. Experiência

<sup>4</sup> „Aber wer sind diese „andern“, deren Diktat man so kritiklos folgt?“ (METZLER, 2008, p. 297).

*versus* juventude. Contudo, não só no contraste óbvio entre o Barão e sua jovem esposa se alicerça a história. Uma leitura interessante pode ser obtida pela convivência entre os pais de Effi. Como afirmamos anteriormente, a mãe surge como verdadeira guardiã do casamento. A despeito da concordância e aprovação pelo arranjo que sela o destino de sua única filha, o pai de Effi parece guiado por uma visão menos ortodoxa da realidade. Enquanto, convencionalmente, o homem ficaria ao lado da razão, no par Louise-Briest, é a mulher que sustenta a rigidez dos códigos matrimoniais. Assim, é através das falas do “velho Briest”, que Fontane se permite ironias e críticas aos padrões sociais vigentes. Apesar de o pai de Effi também transmitir ao leitor acomodação no seu papel de nobre, em vários momentos, seu senso crítico surge lúcido, em oposição aos esforços da mãe em seguir os padrões familiares de sua época. Seleccionamos alguns trechos do humor crítico de von Briest, reproduzidos em destaque, abaixo:

— Contenha-se, Briest – sussurrou-lhe a esposa num tom profundamente sério –, você não está aqui para dizer coisas ambíguas, e sim para fazer as honras da casa. Estamos celebrando um casamento, não um torneio de caça.

Ao que Briest respondeu que não via uma diferença tão grande entre as duas coisas, e de resto estava feliz (FONTANE, 2013, p. 52).

Quando apresentamos uma leitura possível pautada num *constructo* de gêneros, temos em mente seu caráter relacional, uma forma de afirmar a substancialidade das categorias de homem e mulher, masculino e feminino. Pautamo-nos em Scott (1998), que, ao definir “gênero”, engloba o discurso da diferença entre os sexos, em sentido *lato*, uma vez que inclui ideias, estruturas, instituições, práticas cotidianas, rituais e tudo que constitui as relações sociais. Instrumento de ordenação do mundo, o gênero é inseparável da organização social:

Portanto, o gênero é a organização social da diferença sexual. Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói o sentido dessa realidade. A diferença sexual não é a causa originária da qual a organização social poderia derivar. Ela é antes uma estrutura social movente, que deve ser analisada nos seus diferentes contextos históricos (SCOTT, 1998, p. 2).

Ainda na visão de Scott (2019, p. 50), ao desprender-se do determinismo biológico, o gênero sublinha também o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade. Entre as categorias que estabilizam o mundo, produzindo identidades, totalizando formas de ser e moldando corpos, o gênero é a principal. “De saída sabemos: ou é homem ou mulher, não há outra categoria, supõem alguns, de inteligibilidade para os corpos” (VIEIRA, 2018, p. 351). As identidades são, assim, “tecnologias sociais” (VIEIRA, 2018, p. 362) que incidem sobre os corpos para a manutenção do *status quo*.

Enquanto conceito, o gênero não é o corpo. É a interpretação do corpo, como ele é afetado pela cultura que designa, por relações semióticas, simbólicas arbitrarias daquilo que é considerado masculino e feminino. Assim, é pre-discursivo, dado antes do nascimento, “pressuposto e performático” (VIEIRA, 2018, p. 363). Ordena o mundo de forma hierarquizada, seguindo princípios de valor, promovendo densidades diferenciadas. Scott (2019) destaca a reificação sexual como processo de sujeição primário das mulheres.

No romance de Fontane, o binarismo elementar homem *versus* mulher é sustentado, obviamente, pela ordem patriarcal na qual está mergulhado; todavia, entre os personagens, percebem-se sutilezas nas expectativas elencadas a cada papel social. Por exemplo, como mencionamos anteriormente, diante das certezas preconizadas pela esposa, Briest pontua o romance com passagens de leve humor e crítica. Não é, portanto, gratuito o fato desse personagem apresentar um conhecido *Leitmotiv* – “é um campo vasto”, “*es ist ein weites Feld*” –, que surge pelo menos cinco vezes ao longo do romance. A expressão, segundo o *Dicionário Duden*, significa, resumidamente, “*ein schwieriges, vielschichtiges, umfangreiches Thema*”. Ou seja, um tema difícil, complexo e abrangente. Introduzido por Fontane, o “campo vasto” (*weites Feld*) nomeou, anos depois, em 1995, um romance do escritor Günter Grass (1927-2015).

O primeiro uso do *Leitmotiv* se dá no capítulo V, numa das discussões entre o Pai Briest e a esposa Luise. Nesse diálogo, ele demarca a nítida oposição entre Effi, “filha da natureza” e von Innstetten, “maníaco pela arte”.

O “campo vasto” fecha a narrativa no momento em que von Briest e sua esposa discutem se não seriam culpados pelo adoecimento e consequente perda da filha. É justamente Luise quem levanta dúvidas, ao passo que o Barão pronuncia frases evasivas:

— Se a culpa não seria nossa.

— Que absurdo, Luise. O que você quer dizer com isso?

— Se não a deveríamos ter educado de modo diferente. Nós, justamente (...). E, então, Briest, por mais que me doa lhe dizer, você com suas constantes ambigüidades... e, por fim, essa é a acusação que me faço, porque não quero ficar isenta de culpa em tudo isso, se ela não era talvez jovem demais.

— Ah, Luise, esqueça, esse é um campo muito vasto (FONTANE, 2013, p. 400).

Ao admitir a complexidade de um tema e fazer uso dessa expressão ao final do diálogo, admite-se, juntamente, a impossibilidade de discuti-lo. É de forma significativa que a expressão ilustra a oscilação entre uma leitura de viés realista porém com reservas, sutilezas e suspensões que denotam um período de transição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Effi Briest* inscreve Fontane na estirpe dos grandes prosadores realistas. Como aponta Küpper, “Caso paradigmático do atraso cultural da Prússia-Alemanha do século XIX” (2015, p.200), porém, rótulo que acaba por restringir seu brilho; é o mesmo Küpper que localiza a obra no início de seu caminho rumo à modernidade.

O romance apresenta elementos modernos em convívio com traços resistentes do *status quo*, ou seja, é marcado pela ambivalência. Sua crítica social exhibe retrocessos e avanços. Enquanto exemplar do “realismo poético”, *Effi Briest* apresenta delicados tons e inúmeras nuances, como na configuração do adultério. Ao evocarmos o exemplar francês clássico, a intimidade entre von Crampas e Effi é selada pela discrição; contudo, o código de honra que motiva Innstetten ao duelo, a despeito da ausência de explosões de cólera por parte do marido, difere flagrantemente da resignação de Charles Bovary. Ainda sobre o adultério, o fato dele ser desvendado seis anos após a cena de sedução do trenó deixa o leitor em suspenso, contribuindo para suas expectativas em acompanhar a ação. Quando o caso extraconjugal, materializado em singelas cartas misturadas aos objetos de costura, é desvendado, a narrativa caminha para uma nova fase na vida do casal, na metrópole alemã,

Berlim, distante da assombrada Kessin – retorna-se, portanto, ao ponto deflagrador da tensão narrativa.

A assombração do chinês, elaboração subjetiva de Effi, leva à dúvida e à desconfiança do que pode irromper para além da realidade cotidiana e objetal. Espaço de fantasia, possível elaboração psíquica da culpa e da angústia.

Além disso, é evidente o caráter, digamos, psicanalítico da relação Baronesa-Innstetten-Effi. Ex-pretendente da mãe de Effi, quem ele considera uma jovem e bela mulher, Innstetten surge com a compensação de receber o troféu mais valioso, a filha do casal. Assim, de certa forma, a mãe continua a gozar da companhia e da entrada do ex-noivo à família, desta vez como genro. Ainda que a narrativa não contenha insinuações de quaisquer envolvimento entre os dois outrora namorados, é um dado instigante sabermos da história de pano de fundo, espécie de triângulo amoroso, compondo um fio de um possível novelo-novela familiar.

Finalmente, destacamos a ambivalência que define a figura de Effi. Filha dedicada, todavia sempre uma *Naturkind* alegre e vivaz. Seu desfecho denuncia o feixe de avanços/retrocessos que resume sua figura. Ela pede que se grave em sua lápide somente o nome de solteira. Isso demonstra sua coragem no entendimento de que o casamento não se “consumara”, tendo ela sempre se conservado a mesma jovem Briest. Além disso, o retorno da filha divorciada e doente à casa paterna marca o desarranjo desse tipo de união, unicamente ditada por rígidas convenções sociais.

Como seu próprio título anuncia, o drama de *Effi Briest* é o drama possível do feminino, cujo destino, finalidade, existência, apresentam-se associadas ao casamento e à maternidade. Palavras ainda tão frequentes no imaginário das mulheres de hoje – culpa, punição – cercam a trajetória de Effi: diferente dos jogos de sedução de Emma Bovary, o leitor se compadece de Effi Briest, outro recurso de teor crítico presente na trama. Na constelação de personagens apresentada, cada perspectiva é tratada com agudez psicológica.

Apoiando-se num período de transição para a nobreza latifundiária prussiana, classe em torno da qual se constitui a trama de *Effi Briest*, a obra reflete essas tensões em ambivalências presentes na constituição das personagens. Microcosmo dessas tensões, a família é vista a partir de seu núcleo articulador fundamental, o casamento. Ao

mesmo tempo que relações matrimoniais reproduzem os ditames socioeconômicos das classes hegemônicas, alinhavam-se à dinâmica dos afetos; nesse sentido, apoiam-se sobre uma ordem patriarcal que subjuga a figura feminina. Como protagonista, Effi é uma personagem marcada pela mesma tragicidade da condição feminina presente em outras grandes obras realistas do século XIX. É personagem complexa, dotada de sutilezas e nuances. Ao mesmo tempo que aceita passivamente a ordem do casamento, renunciando à felicidade da infância, a clareza com que solicita o nome de solteira inscrito em sua lápide demarca uma subversão possível. E, além das ambivalências da jovem Briest, o velho Briest destaca-se, nesse sentido, pelas tiradas espirituosas, revelando, com humor refinado, algumas das dinâmicas que movem a vida em sociedade.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Os pensadores).

BONOMO, Daniel. O ‘médio’ e o monstro – Hibridismo mínimo em ‘Effi Briest’, de Theodor Fontane. In: *Revista Gragoatá*, v. 23, n. 47, Niterói, RJ, set-dez. 2018, p. 971-993. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33612>>. Acesso em 14 mar 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura Alemã*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CORNELL, Drucilla. O que é feminismo ético? In: BENHABIB, Seyla et al. *Debates feministas: um intercâmbio filosófico*. Tradução: Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 117-160.

FONTANE, Theodor. *Effi Briest*. Tradução e notas: Mário Luiz Frungillo. Posfácio Gotthard Erler. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

JAHRAUS, Oliver. *Die 101 wichtigsten Fragen*. Deutsche Literatur. München, Deutschland: Verlag C.H. Beck, 2013.

KÜPPER, Joachim. A modernidade oculta em Effi Briest de Theodor Fontane. Conferência proferida na Faculdade de Letras da UFRJ em 28/05/2014. Tradução do inglês Tauan Tinti. Rev. técnica Luciana Villas-Bôas. In: *Revista Terceira Margem*, 32, Ano XIX, Rio de Janeiro, RJ, Julho-Dezembro 1998, p. 197-221. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10268/7762>>. Acesso em 14 mar 2020.

METZLER, J. B. *Deutsche Literatur*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Auflage, 2008, p.

293-365.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Espaço. In: *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: Ed. da Universidade Estadual de São Paulo, 1993 (Debates, v. 255).

SCOTT, Joan. Gênero: uma Categoria Útil para Análise Histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-83.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Joan Wallach Scott. Tradução: Patrice Charles F. X. Wuillaume. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 6, n. 1, 1998, Universidade Federal de Santa Catarina, SC, p. 1-12. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12037/11314>>. Acesso em: 09 mar 2020.

THEODOR, Erwin. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

VIEIRA, Helena. Transfeminismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 351-363.

# ***SOBRE ANJOS, DIABOS E SEREIAS***

## ***– A IMAGEM DA MULHER POLONESA NA LITERATURA ALEMÃ DO SÉCULO XIX E XX***

Izabela Drozdowska-Broering<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é a discussão acerca da imagem da mulher polonesa na literatura de expressão alemã entre o fim do século XIX até início dos anos 1930, com foco na prosa predominantemente trivial da corrente chamada *Ostmarkenliteratur* e em alguns dos clássicos da literatura de língua alemã. Será feita uma releitura da mencionada produção literária e cultural através da lente de teorias pós- e descoloniais (SPIVAK; VARELA; DHAWAN), assim como de estudos sobre estereótipos (ORLOWSKI; HENNING-HAHN), que apontam para a longa duração (BRAUDEL) e contínua transmissão das imagens estereotipadas.

**Palavras-chave:** Mulher polonesa; teoria pós-colonial; *Ostmarkenliteratur*.

<sup>1</sup> Izabela Drozdowska-Broering é professora na Universidade Federal de Santa Catarina e atua na graduação no curso de Letras Alemão, assim como no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLIT-UFSC)

## **INTRODUÇÃO**

A imagem da mulher polonesa, também polonesa-judia, no palco da sociedade, cultura e literatura europeia a partir do século XVIII, está fortemente ligada à história da Polônia. A Polônia permaneceu sob partilhas dos seus vizinhos – Prússia, Rússia e Áustria – por 123 anos, conseguindo recuperar a independência apenas em 1918. Mesmo assim, a região fronteira com a Prússia, incluindo também o nordeste polonês, continuou sendo ainda por décadas um campo da chamada “Missão civilizatória no Oeste”, tendo como resultado a formação e o fortalecimento de um leque de imagens estereotipadas sobre as mulheres polonesas.

Nos tempos atuais, nota-se relativamente grande difusão dos estudos pós-coloniais nas Ciências Humanas. Segundo uma parte dos teóricos e próprios leitores e usuários de teorias (pós-/ de-/ des-) coloniais, este tipo de estudos remete especificamente à situação das colônias ultramarinas dos impérios coloniais, como Índia, Brasil ou Argélia. Muitas vezes, perde-se de vista a situação dos territórios vizinhos no mesmo continente, como o caso da Polônia sob partilhas.

Na presente contribuição, apresentarei brevemente a imagem da mulher polonesa, na literatura de língua alemã do século XIX até início dos anos 1930, a partir da perspectiva dos estudos de estereótipos (ORLOWSKI 1916, HENNING-HAHN 2002) e estudos pós- e decoloniais (SPIVAK 1988, VARELA; DHAVAN 2005, entre outros). Além da literatura, muitas vezes trivial do gênero chamado *Ostmarkenliteratur*, citarei alguns exemplos ilustres da prosa de expressão alemã da primeira metade do século XX, a fim de mostrar certa continuidade de estereótipos.

## **POLÔNIA – *KULTURSENDUNG* VS. IMAGENS DE LONGA DURAÇÃO**

Em um cartão postal francês antiguerra dos anos 1914-1918, podemos observar a imagem da Polônia submissa e oprimida pela Prússia. A imagem intitulada “Le Kaiser tend la main a la Pologne”, ainda com o significativo subtítulo “Imitation de Cham”,

mostra na figura do imperador Guilherme II, a Prússia, um dos invasores do território polonês a partir da primeira partilha em 1772 até 1918, quando o país reconquistou a sua independência, além da Polônia representada como mulher. Enquanto a mulher, deitada no chão, algemada, segurando a bandeira da Polônia com uma coroa sob o tecido – símbolos do vencido e ocupado reinado – vira a cabeça do homem que a oprime, o *Kaiser*, ao estender a mão em gesto de suposta ajuda ou pacto, pisa no seu peito e apoia a espada na sua coxa. O subtítulo sugere ainda a semelhança ao bíblico Caim, filho de Noé, punido por ter visto e exposto a nudez de seu pai pela maldição do filho Canãa (Genesis 9:20). Ainda segundo a Bíblia, a pele do filho caçula de Noé escureceu sendo, nos séculos posteriores, uma das explicações da escravidão não somente de negros, mas também de raças consideradas inferiores (HAYNES, 2002).

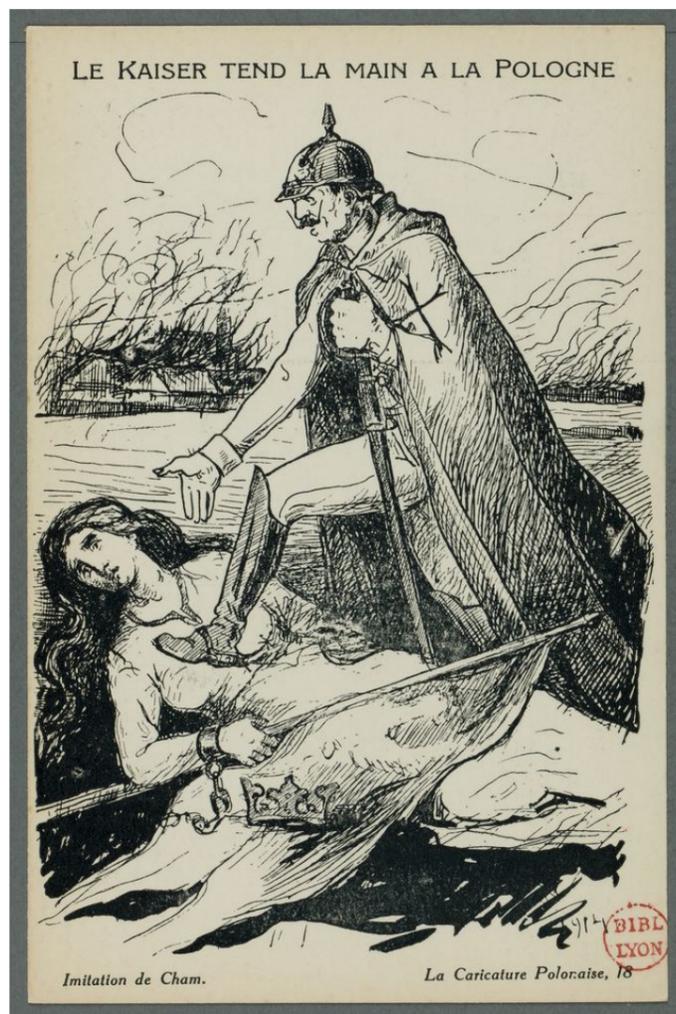


Figura 1: Le Kaiser tend la main a la Pologne. Cartão postal francês da I Guerra Mundial. Domínio público.

No contexto da Europa Central, um dos povos considerados inferiores foram, entre outros eslavos, os poloneses. A marca do povo escravo não apareceu somente depois da ascensão do nazismo na Alemanha, mas teve uma longa tradição nas ciências da história, estudos sociais e na antropologia alemã. Não sem importância para os estudos de estereótipos, é a visão da história de longa duração (*longue durée*) segundo Braudel (1977), que destaca um longo desenvolvimento de processos históricos e lentas mudanças estruturais das sociedades. No campo de estudos de estereótipos, aponta-se a longevidade de imagens estereotipadas no contexto histórico (HENNING-HAHN, 2002 e ORŁOWSKI 1996).

Hubert Orłowski evidencia a origem de alguns dos estereótipos sobre os poloneses na Idade Moderna, especialmente no século XVIII (ORŁOWSKI, 1996, p. 81), com as partilhas da Polônia e a imagem da aristocracia polonesa (*szlachta*), de um lado, e seus camponeses oprimidos e explorados, do outro. O médico e escritor silesiano Johann Joseph Kausch, pensando sobre nova constituição e integração dos poloneses no então território prussiano, aponta que é preciso mostrar, para as camadas sociais menos privilegiadas, os aristocratas poloneses como os reais inimigos e o supostamente benevolente estado prussiano como apoiador da causa dos oprimidos (KAUSCH, 1793, p. 93-99). Dadas certas liberdades, garantirá, segundo Kausch, de que “a Polônia não será mais a pátria de ninguém” (KAUSCH, 1793, p. 100).

No século XIX, a tentativa de germanização das terras polonesas trouxe à tona um repertório de imagens estereotipadas úteis na tarefa de justificação de ações brutais contra o povo supostamente inferior e introdução da língua e cultura consideradas superiores. No relatório sobre doze anos de existência da *Deutscher Ostmarkenverein* (Associação Alemã das Marcas Orientais), Franz Wagner elogia a enorme eficiência de todos esforços da Associação em eliminar tendências patrióticas do “poloneses ingratos” pelo suposto apoio cultural, econômico e, sobretudo, educacional prussiano, apontando, num outro momento, a desordem, o comportamento imoral, os roubos e a falsidade como características de poloneses já na idade infantil e na juventude (WAGNER, 1901).

Ainda no século XIX, ocorre uma popularização da imagem de “economia/desordem polonesa” (*polnische Wirtschaft*), presente como uma expressão popular na

língua alemã até os tempos atuais. No imaginário acerca da Polônia, o polonês aparece às vezes como burro, falso, preguiçoso, às vezes como nobre e aberto – prevalecendo na região fronteira o primeiro conjunto de características. Já a polonesa destaca-se pela suposta beleza e charme (*schöne Polin*).

### A BELA E PERIGOSA POLONESA – IMAGENS ESTEREOTÍPICAS NA LITERATURA ALEMÃ

A beleza das polonesas, na maioria dos casos, é acompanhada por características como: labilidade emocional, sensualidade ou até devassidão, leviandade e desembaraço, ingenuidade e por isso, uma significativa dependência de um forte e firme braço masculino, de preferência prussiano. Curiosamente, o imaginário sobre as eslavas confunde-se várias vezes com a imagem da cigana – outra personagem bastante colonizada e sexualizada no universo cultural e literário, não somente de expressão alemã, mas também na produção literária de expressão polonesa –, considerada bela, mas ao mesmo tempo, misteriosa, falsa, suja. Já o diário de viagem de Johann Gottlieb Fichte (1791) registra um amplo leque de imagens estereotipadas sobre polonesas, quando o filósofo fala de mulheres polonesas de cabelos pretos que chama de “insígnia de polonesas”:

Em um dos próximos vilarejos [...] um albergue de construção mais sólida, uma alemã [...] porém tão desmazelada como todas as polonesas, de aparência similar, tão convidativa e tão suja. [...] Uma moça como de costume na Polônia muito atraente. Essa atração vem num sorriso doce e conformado, também o impulso sexual é no caso delas muito mais acentuado do que no caso de todas as mulheres alemãs. (FICHTE 1925, p. 176, 178).<sup>2</sup>

Esta tendência ganha visibilidade na literatura popular e trivial, especialmente na chamada *Ostmarkenliteratur*, que abrange um conjunto de cerca de 200 títulos de literatura ficcional, entre o fim do século XIX e 1918 (KOCHANOWSKA-NIEBORAK, S/A). As novelas e romances sobre e para alemães nas terras do antigo leste alemão, mostram

<sup>2</sup> Tradução das citações originalmente em língua alemã, caso não evidenciado diferentemente, nossa.

os alemães nos confins do estado e, por isso, sempre em contato com os grupos que, dependendo da região, numericamente prevalecem: os poloneses e os judeus.

O novo elemento da imagem da polonesa na literatura em questão é a transformação da “bela polonesa” em um ser perigoso. Como aponta Marian Szyrocki (1977), a polonesa transforma-se “em um perigoso demônio, que seduz o inimigo com o seu charme para destruí-lo. Ela alimenta o tempo todo o patriotismo polonês e é mãe de toda rebeldia.” (SZYROCKI, 1977, p. 82). Parece então com uma sereia, que ilude um supostamente inocente marinheiro com a sua beleza e seu (en-)canto para em seguida, leva-lo à queda.

Para citar alguns títulos e imagens de polonesas presentes na *Ostmarkenliteratur*, vale destacar, entre outros, o romance de Guido von Fels (nome verdadeiro: Paul Walter) *Millionenräuber Grünenthal* (1900), o romance de Mariane Mewis, *Der große Pan* (1908), *Brennende Welten* (1916), de Gustav Adolf Müller, assim como o romance de Viktor Helling, *Die ums Leben spielen* (1917).

No caso de Guido von Fels, uma das personagens principais é uma polonesa chamada Leonie, que, junto com sua amiga Sascha, também polonesa, é descrita como linda e charmosa, mas ao mesmo tempo, misteriosa, falsa e mentirosa. A atraente Leonie é retratada como uma mulher de grande apetite sexual:

A paixão da bela polonesa crescia com cada dia, ela procurava a companhia do engenheiro quando aquele estava sozinho, e apesar de que o Felix a recusou várias vezes de uma maneira polida, porém decidida, quando ela o buscava com palavras apaixonadas, Leonie voltava sempre a visitá-lo na sala de máquinas. (FELS, 1900, p. 1339)

Sobre Sascha, que ajudou a amiga a conquistar o engenheiro e matar a sua noiva alemã, lemos nas páginas do romance: “... ela é uma polonesa e já mentiu várias vezes.” (p. 1234) assim como: “O caráter pérfido das polonesas acordou nela e dos seus olhos escuros saiu um olhar que não prometia nada de bom para a bruxa da floresta.” (p. 1296). A maldade da polonesa é no caso tão grande, que até a bruxa que fornece a ela o veneno para matar a noiva de Felix precisa temer por sua vida. Também a bela Leonie mostra-se cada vez mais ávida de poder e até desembaraçada em mostrar a sua verdadeira faceta: “O riso da linda polonesa soava agora quase brutal. Ela não era mais aquela amante humilde como

ela aparentava para o Felix, mas era uma orgulhosa, despótica soberana do castelo e dos bens pertencentes” (p. 1748) Finalmente, o enganado noivo de Leonie chega à conclusão: “A bela polonesa era uma demoníaca, será que à ela ele deveria pertencer a vida toda?” (p. 1876). O medo de Felix no momento de forçado casamento reflete, na verdade de modo indireto, a preocupação de vários pensadores e defensores de pureza racial e independência da política e cultura prussiana das influências polonesas. A perigosa beleza das polonesas torna-se até assunto de discussões parlamentares, quando por exemplo Otto von Bismarck alerta para o fato dos relacionamentos com polonesas e aponta para a suposta influência das mesmas, graças à aparência. (BISMARCK 1894, p. 464).

No romance de Fels, cinquenta e cinco vezes aparece como atributo das polonesas o adjetivo “bonita” (*schöne Polin*), pouco menos “atraente” ou “cheia de paixão” (*reizende/leidenschaftliche Polin*). Outras características atribuídas às polonesas diretamente são a falsidade (*falsche Polin*) e a astutez (*schlaue Polin*) que, *nota bene*, sempre são adicionadas à nacionalidade das personagens, que raramente figuram no texto com os nomes próprios. Assim, desenrola-se um imaginário acerca de representantes da nação politicamente dominada por poderes estrangeiros.

Já no texto de Mariane Mewis, a apresentação de uma das personagens, uma mulher de origem polonesa, limita-se quase à aparência. “Linda como um retrato, engraçada e chique – justamente como uma polonesa” (MEWIS, 1908, p. 233). Também neste caso, a descrição da figura da polonesa lhe apresenta como uma mulher atraente graças ao “sangue polonês”: “O que sempre o estimulava e sempre acendia novamente a sua paixão eram mesmo aquelas pequenas características estrangeiras dela, aquele pingo de sangue polonês” (p. 356).

Mewis traz aqui o conceito de “sangue polonês”, que, no início do século XX, deu nome à uma série de postais de autoria do artista espanhol radicado em Berlim – Luiz Usabal. A série *Polnisch Blut* conta com retratos de mulheres supostamente polonesas em traje “típico” ou uniforme. O que chama a atenção é, em alguns dos desenhos, a já mencionada anteriormente fusão da representação da polonesa e da cigana com lenço na cabeça, cabelo preto e olhar desafiador e caloroso.

Também em outros dois romances em questão, a polonesa é retratada como uma

mulher linda, porém de pouca responsabilidade e confiança. No caso de Müller, um romance publicado em plena I Guerra Mundial, a personagem de bela polonesa é casada com um alemão e se interessa sobretudo pela arte. No romance *Die ums Leben spielen* (1917), de Helling, uma das personagens, novamente uma bela polonesa, está viciada em jogos de azar e visita com frequência o cassino. Figuras das polonesas livres de características maldosas aparecem, no mínimo, como irresponsáveis e destacam-se pelos traços infantis ou infantilizados ou “falta de caráter”, típico para a categoria de “mulher de terceiro mundo” (SPIVAK, 2015, p. 163).

Vale destacar que o imaginário sobre a polonesa está sendo construído em oposição à imagem da mulher alemã – uma mãe exemplar, companheira fiel, dedicada ao lar e afazeres domésticos, econômica e confiável. Um dos primeiros exemplos deste discurso contrastivo e cada vez mais nacionalizado, fornece Heinrich Heine no seu ensaio *Über Polen* (1823), onde o ilustre poeta observa de que escolheria uma polonesa como companheira de diversão e viagens, porém preferiria uma alemã para passar com ela a vida. Heine constata, descrevendo virtudes da mulher alemã: “Dos exemplos da vida familiar, educação de filhos, de humilde devoção e de todas essas virtudes de mulheres alemãs pouco se acha entre as polonesas.” (HEINE 1972, p. 573).

Em contexto de dominação política, econômica e cultural, a imagem da polonesa também está sendo simbolicamente colonizada para servir como pano de fundo e negativo para as virtudes atribuídas às alemãs. O contraste do conjunto dessas características reflete mais uma vez o estereótipo da falida economia e falta de organização polonesa inserida na imagem de “economia polonesa” (*polnische Wirtschaft*) e o lado oposto – “economia/ordem alemã” (*deutsche Wirtschaft*) como sinônimo de boa organização (ORŁOWSKI, 2002, p. 124).

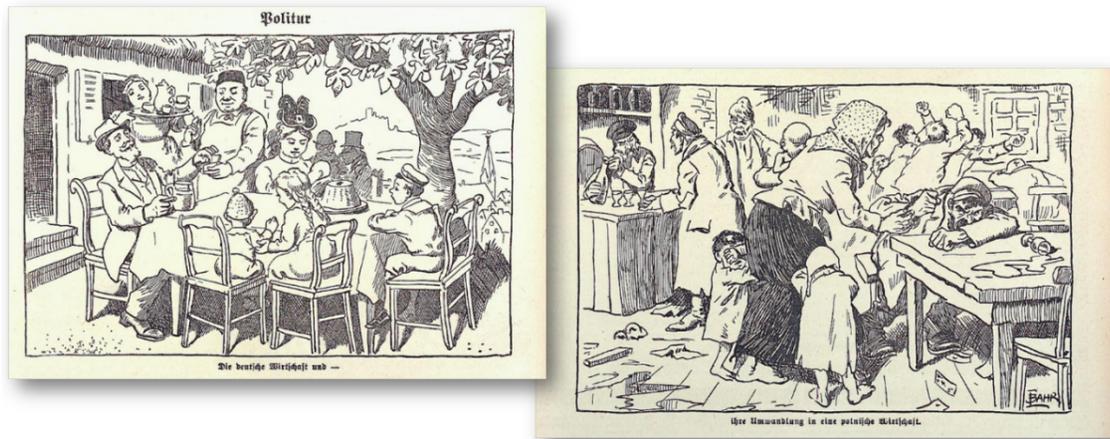


Figura 2: *Die deutsche Wirtschaft und ihre Umwandlung in eine polnische Wirtschaft*. Fonte: „Kladderadatsch“, nº 72/1919. Domínio Público.

Como é possível observar na ilustração acima, a ordem alemã está sendo representada pela família alemã, com trajas apropriados e limpos indicando origem burguesa, sentada à mesa na ordem tradicional com o patriarca da família à cabeceira, e pelo par de proprietários do restaurante/ albergue, igualmente bem vestidos. Já na imagem oposta, uma cena de miséria numa taberna suja e cheia de clientes imundos e bêbados reflete a suposta desordem polonesa. Uma mulher camponesa com crianças descalças chorando parece argumentar com o esposo bêbado e descuidado. Não sem importância é a figura do proprietário do estabelecimento ao fundo – aparentemente, um judeu servindo bebida para os clientes, incorporando um leque de estereótipos sobre os judeus que supostamente seriam por parte responsáveis pela desordem e miséria polonesa (SEEPPEL, 1967, p. 223), o que adicionalmente servia como justificativa de dominação dos territórios poloneses e de amplo *Kulturkampf* a partir do século XIX.

## A IMAGEM DA POLONESA NA ESCRITA DOS ANOS 1920

Depois da I Guerra Mundial e a restauração da independência da Polônia, nota-se temporalmente uma menor produção de literatura trivial com papel decisivo das polonesas e poloneses, o que certamente não significa nem apagamento, nem uma

ruptura nos estereótipos sobre a polonesa na cultura popular e na escrita de expressão alemã. Igualmente “bela” e “atraente”, a polonesa habita nas cartas de prosa e de produção jornalística de autoria dos ilustres escritores da época.

No seu jornal de viagem à Polônia publicado em 1925, Alfred Döblin ainda antes de escrever a sua obra mais reconhecida até os tempos atuais – *Berlin Alexanderplatz* (1929), dedica algumas das suas observações às polonesas. Provavelmente o que seria de certa importância para as reflexões de Döblin é o fato de desconhecimento da língua polonesa e na maioria do tempo, falta de um intérprete. Sendo assim, muitas vezes Döblin depende dos depoimentos e informações dos próprios alemães e a sua observação continua na superfície e pela lente de chamado conhecimento prévio. Sobre a aparência das polonesas lemos:

A face das polonesas: testa larga, não muito alta, o rosto inteiro redondo. [...] As figuras delas são grandes. Na rua, sob chapéis, possuem uma extraordinária ardência. [...] Todas elas passam pó, batom, saem de casa maquiadas. Sem um destino definido passeiam pelas calçadas; obviamente sabem dirigir a flecha do Cupido. Num ambiente fechado perdem. (DÖBLIN 1925, p. 13)

O que novamente destaca-se na descrição é a beleza, mas também a futilidade das polonesas. Mais importante parecem, porém os traços do comportamento das atraentes escravas a esperar por homens nas ruas e passarelas da cidade despertando uma impressão de mulheres levianas ou até prostitutas. Mesmo assim, em uma parte posterior, o viajante afirma de que não sabia falar nada sobre o caráter das polonesas: “Se devo falar sobre o caráter das polonesas, chego apenas à consideração: elas são mulheres. Quem se prontifica a descrever o caráter das últimas?” (p. 82-83). As polonesas no Döblin, como seres “subalternos”, parecem não ter voz (SPIVAK, 1988), apenas corpos que “falam” a língua das expectativas, imaginações e estereótipos.

Com traços não muito diferentes, desenha os retratos das polonesas o grande escritor da língua alemã, Joseph Roth. Roth, conhecido principalmente pelas obras sobre identidade austríaca, pátria (*Heimat*) e falta de enraizamento, como *Radetzky marsch* (1932) e sobre a temática judaica, como *Hiob* (1930) e *Leviathan* (1940; edição póstuma), é também autor de várias contribuições jornalísticas, ensaios e cartas. Em um dos artigos,

inicialmente parece discordar da imagem das polonesas apresentado por Döblin, em *Reise in Polen*. Roth escreve:

... até para próprio Döblin deve parecer estranho que aquele retrato das polonesas pintado por ele se parece muito com aquele projetado pelo um simples romancista da Masúria falando sobre as “perigosas polonesas” que sabem tão bem como manusear as flechas do Cupido. Todas elas usam meias cor da pele. Todas elas têm sapatos elegantes. Todas passam pó, batom, se maquiam. Não se diz também que as parisienses passam pó, batom, se maquiam, também vestem meias cor da pele e possuem um caráter ardente? (Roth, 1989, p. 533-534)

Sintomática naquele trecho parece a comparação com as parisienses, igualmente consideradas como atraentes e fúteis. A imagem das “francesas do norte” é um outro assunto explorado dentro do campo dos estudos sobre estereótipos (KOCHANOWSKA-NIEBORAK, 2007). Mesmo assim, Roth polemizando com Döblin, ao mesmo tempo defende o papel da polonesa como enfeite que perde seu charme, engajando-se na política:

Como eu gostaria, caro amigo, de encontrar essas meninas nas calçadas! Os movimentos graciosos e naturais delas, que na minha opinião fazem parte do bem nacional da Polônia muito mais precioso do que o espartano caráter das mulheres destemidas, perderam-se com rapidez de uma marcha. (ROTH, 1989, p. 947)

Neste contexto, Roth fala até de “bolchevização” (p. 947) das mulheres polonesas, agentes dos movimentos nacionais e emancipatórios. As mulheres em uniformes desenhados pelo artista Usabal nos postais do início do século tem apenas caráter decorativo e o uniforme em si, efeito de uma fantasia que destaca o caráter “caloroso” e “ardente” das polonesas.

Nos anos seguintes, com a ascensão do nazifascismo e a tomada de poder pelo partido NSDAP, em 1933, a estereotipada imagem da polonesa e de toda a nação serve como explicação da cada vez mais brutal e genocida política simbolizada pelo novo *Drang nach Osten*, resultando em desumanização das raças e etnias consideradas inferiores aos “arianos”. Mesmo assim, os estereótipos continuam sua vida longa, sua *longue durée*, em algumas produções literárias e artísticas até os tempos atuais.

## REFERÊNCIAS

BISMARCK, Otto von. *Die Reden des Ministerpräsidenten und Reichskanzlers Fürsten von Bismarck im Preußischem Landtage und im Deutschen Reichstage 1885-1886*. Kritische Ausgabe besorgt von Horst Kohl, vol. 11, Stuttgart: Cotta, 1894.

BRAUDEL, Fernand. *Geschichte und Sozialwissenschaften*. Die longue durée. In: Bloch Marc; Braudel, Fernand; Febvre Lucien. *Schrift und Materie der Geschichte*. Vorschläge zu einer systematischen Aneignung historischer Prozesse. Claudia Honegger (ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 47–85.

DÖBLIN, Alfred. *Reise in Polen*. Reisebericht. Berlin: S. Fischer Verlag, 1925 (datado 1926).

FELS, Guido von. *Millionenräuber Grünenthal*. Sensations-Roman. Berlin: Berliner Roman-Verlag: 1900.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Tagebuch meiner OsterAbreise aus Sachsen nach Pohlen, u. Preußen*. In: *Briefwechsel*. Gesammelt und herausgegeben von Hans Schulz, vol. 1, Leipzig: H. Haessel Verlag, 1925.

HAYNES, Stephen R. *Noah's Curse: The Biblical Justification of AmÉrica n Slavery*. New York: Oxford University Press, 2002.

HEINE, Heinrich v. Über Polen. In: Idem. *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Herausgegeben von Hans Kaufmann, Berlin und Weimar: Aufbau, 1972.

HELLING, Viktor: *Die ums Leben spielen*. Hamburg: Gebrüder Gnoch, 1917.

HENNING-HAHN, Hans. *Stereotyp, Identität und Geschichte*. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.

KOCHANOWSKA-NIEBORAK, Anna. *Francuzi Pólnocy: obraz Polski i Polaków w niemieckich leksykonach konwersacyjnych XIX wieku*. Wrocław : Atut, 2007.

KOCHANOWSKA-NIEBORAK, Anna. *Piękna Polka*. In: *Interakcje*. Leksykon Komunikowania Polsko-Niemiecki. S/A. <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/66>.

MEWIS, Marianne. *Der große Pan*. Dresden: Verlag von Carl Reißner, 1908.

MÜLLER, Gustav Adolf. *Brennende Welten*. Leipzig: Paul List Verlag, 1916.

ORŁOWSKI, Hubert. *Polnische Wirtschaft: Zum deutschen Polendiskurs der Neuzeit*. Studien Der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an Der Universität Dortmund, Band 21. Dortmund: Otto Harrassowitz Verlag, 1996.

ORŁOWSKI, Hubert. *Z modernizacją w tle. Wokół rodowodu nowoczesnych niemieckich wyobrażeń*

o Polsce i Polakach, Poznań: PTPN, 2002.

ROTH, Joseph. Werke. Vol. 2: *Das Journalistische Werk 1924 – 1928*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989.

SEEPER, H.-J. *Das Polenbild der Deutschen*. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der Revolution von 1848, Kiel: Phil. Diss., 1967.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: Cary, Nelson; Grossberg, Lawrence (eds). *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois, 1988.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Marxistisch-feministische Dekonstruktion*. In: VARELA, María do Mar Castro; DHAWAN, Nikita (eds.). *Postkoloniale Theorie*. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Trascript, 2015, p. 151-218.

SZYROCKI, Marian. *Stereotyp pięknej Polki*. In: Odra. Vol. 3 (193)/1977.

VARELA, María do Mar Castro; DHAWAN, Nikita (eds.). *Postkoloniale Theorie*. Eine KRITISCHE Einführung. Bielefeld: Trascript, 2015.

WAGNER, Franz. *Die „Märtyrer“ von Wreschen*. In: Berliner Tageblatt, 15.12.1901, Nr. 636.

## **IDENTIDADE E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE A NARRATIVA DE HERTA MÜLLER**

Adriana Yokoyama<sup>1</sup>  
Rosani Úrsula Ketzner Umbach<sup>2</sup>  
**Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)**

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma breve análise memorialística e identitária da obra *Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller (2011). Diante das experiências do narrador-personagem em um campo de trabalho forçado, objetivamos pontuar dois tipos de memória, baseados nas teorias de Henri Bergson (1999), a fim de compreender sua estruturação e a importância desse processo para a (re)construção de identidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Identidade; Ditadura.

<sup>1</sup> Adriana Yokoyama é doutora na área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Participante do grupo de pesquisa Literatura e Autoritarismo, coordenado por sua orientadora, a Prof<sup>a</sup>. Rosani Umbach do Dep. de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6308131378704038> E-mail: [adrianayokoyamaa@gmail.com](mailto:adrianayokoyamaa@gmail.com)

<sup>2</sup> Rosani Úrsula Ketzner Umbach é professora titular do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e coordenadora do grupo de pesquisa “Literatura e Autoritarismo”. Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5773862679226891> E-mail: [rosani.umbach@ufsm.br](mailto:rosani.umbach@ufsm.br)

## INTRODUÇÃO

*Tudo o que tenho levado comigo* (2011), de Herta Müller, tem como foco as experiências de um indivíduo vitimado por um dos regimes ditatoriais do século XX. A obra inicia-se em 1945, perto do fim da Segunda Guerra Mundial, ano em que o poeta romeno Oskar Pastior, amigo da escritora e personagem principal de sua obra, é levado para o campo de trabalho forçado, permanecendo neste local durante cinco anos. Devido à invasão soviética ao território da Romênia e à deposição e condenação à morte do ditador e primeiro-ministro Ion Victor Antonescu que, durante a Segunda Guerra, recebeu plenos poderes para liderar o país (1940-1944), a Romênia foi alvo de intensos ataques, sobretudo, pelos aliados alemães, que não reconheceram o novo governo, até a sua tomada definitiva pelos soviéticos. Diante desse contexto, todos os alemães (ou descendentes) residentes no território romeno foram obrigados a contribuir para a reconstrução da URSS devastada pela guerra, sendo levados aos campos de trabalhos forçados.

Pautada por essa atmosfera, a escritora ficcionaliza a sua obra, trazendo à tona a história de Oskar Pastior, representado por Leopold Auberg, um jovem de 17 anos, homossexual, enviado para um campo de trabalho forçado para reconstruir a União Soviética. Vivendo em condições desumanas e ameaçado pela constante iminência da fome e da morte, Leo, para sobreviver, apega-se às palavras de sua avó, no momento de sua despedida dizendo: “Eu sei que você vai voltar”.

Assim, apoiada por esse material memorialístico, Müller reveste dessa experiência um narrador-personagem que descreve toda a trajetória e a profundidade dos fatos, imprimindo, de forma sensível, o relato de narrativas dolorosas do pós-guerra, com o intuito de não somente relatar as experiências devastadoras desse regime, evitando sua reincidência, mas, também, de contribuir para a (re)construção da identidade.

Dessa forma, conscientes da importância da memória como um elemento essencial para a construção da narrativa, propomos uma breve análise sobre esse conceito, calcado nas considerações de Marilena Chauí (2000) e Henri Bergson (1999), no intuito de

compreendermos o processo de formação e fixação da memória, bem como a relação existente entre memória e identidade, no que diz respeito aos processos de construção e desconstrução do sujeito. Portanto, é sob a égide da memória que as análises serão construídas, objetivando pontuar os efeitos da submissão ao regime repressivo sobre os indivíduos.

## FORMAÇÃO E FIXAÇÃO DA MEMÓRIA

A composição da obra *Tudo o que tenho levado comigo* (2011), de Herta Müller, traz a descrição de uma narrativa norteadada pela dor e pelas inúmeras experiências da vida subumana nos campos de trabalhos forçados, durante a Segunda Guerra Mundial. É por intermédio de Leopold Auberg, o narrador-personagem, que somos levados à compreensão de um dos maiores registros da crueldade humana. Sem a consciência do que aconteceria, Leo parte de sua pequena cidade, na Alemanha, com a falsa pretensão de que finalmente estaria alcançando a liberdade, principalmente em relação à sua homossexualidade. E assim ele nos revela sua utopia:

Eu queria ir embora daquele dedal de cidade onde até as pedras tinham olhos. Em vez de medo eu sentia uma felicidade encoberta. E certa culpa, já que a lista que fazia meus parentes desesperarem-se era para mim uma circunstância aceitável. Eles temiam que algo pudesse acontecer comigo longe de casa. Eu queria partir, para um lugar que não me conhecessem (MÜLLER, 2011, p. 12).

Em sua juventude e desejo de libertação, Leo desconhecia o destino que os russos lhe impunham, mas seus parentes sabiam e temiam o doloroso desfecho dessa viagem e, conseqüentemente, da sua vida. “Eram três horas da madrugada de 15 de janeiro de 1945” (MÜLLER, 2011, p. 18) quando foi levado pela patrulha, juntando-se inicialmente a mais de 300 pessoas que se espremiavam em um caminhão. Até, finalmente, embarcaram no vagão de um trem para uma longa viagem que durou aproximadamente quatorze dias. Nesse percurso, a observação tornou-se um aspecto habitual. No vagão, homens, mulheres, jovens e velhos tentavam se adaptar àquela situação temporária. Bebiam, comiam, falavam, silenciavam, choravam, acariciavam-se e cantavam. De acordo com a

descrição da personagem, as mulheres cantavam

Sempre a mesma canção, até não se saber mais se estavam cantando de verdade ou não, porque o ar cantava. A canção se agitava em nossas cabeças adaptando-se ao ritmo do trem — um blues de vagão de animais [...]. Tornou-se a canção mais longa da minha vida, as mulheres a cantaram durante cinco anos, tornando-a tão nostálgica como todos nós (MÜLLER, 2011, p. 18).

Conscientes de sua deportação pelos russos, os dias se passavam indefinidos. Mas todos tinham algo em comum: o futuro incerto de suas vidas, principalmente, no interior do campo. É nesse espaço em degradação que o narrador-personagem encontra o seu companheiro mais fiel: a fome. A concretude e a constante presença desse elemento, tornando-se um grande aliado do regime repressor e seu maior adversário, fazem dele uma personagem tão integrada à obra a ponto de receber até mesmo uma denominação: *O Anjo da Fome*, sempre grafado com as iniciais maiúsculas que intensificam a propriedade que o caracteriza. É munido dessa experiência que a personagem tenta descrevê-la:

O que se pode dizer sobre a fome crônica. Pode-se dizer: existe uma fome que te deixa doente de fome. Que se soma, ainda mais fome, à fome que já se sentia. [...]. Não há palavra apropriada para o sofrimento que a fome causa. Ainda hoje, devo mostrar à fome que consegui escapar dela. Desde que deixei de passar fome, eu me alimento da própria vida, literalmente. Quando como, estou preso ao sabor da comida. Desde a minha volta do campo de trabalho há sessenta anos, eu como lutando para não morrer de fome (MÜLLER, 2011, p. 27).

Todos os relatos da narrativa são trazidos à tona de maneira bastante intensa. A escolha de cada palavra, muitas profundamente agudas, contribui para compor o conjunto de uma linguagem carregada de significação, contudo, atenuada pela sensibilidade de um narrador que faz dos instantes e dos objetos a matéria-prima que auxilia na construção desse cenário empobrecido da raça humana. Assim, oportunizando a revelação de uma visão mais íntima desses espaços e, sobretudo, de suas experiências, a narrativa possibilita dar voz a indivíduos destituídos de suas identidades. Nesse fluxo, o narrador-personagem utiliza-se da memória de todos os momentos vividos no campo, inclusive, agregando muitas lembranças dos instantes de sua convivência em família, lembranças estas que o ajudaram a manter-se vivo, para compor e imprimir a marca de um narrador que agrega

múltiplas experiências humanas às suas próprias, na tentativa de preservação da história.

De acordo com a filósofa Marilena Chauí, “a memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança” (CHAUI, 2000, p. 161). Durante muito tempo, alguns estudiosos acreditaram que a memória seria um fato puramente biológico, ou seja, que as lembranças eram resultado de um modo de funcionamento do cérebro responsável por registrar e gravar percepções, ideias, palavras, enfim, os acontecimentos. Portanto, na concepção de Chauí (2000), essa teoria não se sustenta por dois motivos: 1) se atribuíssemos à memória a mera função de registros cerebrais de fatos do passado, não poderíamos explicar o fenômeno da lembrança, isto é, que selecionamos e escolhemos nossas lembranças, além do fato de ser ela composta por sentimentos afetivos e valorativos; 2) não seria possível explicar o esquecimento, pois se todas as lembranças são automaticamente armazenadas, nosso cérebro não permitiria as falhas da memória e as dificuldades em retomar as lembranças.

Contudo, tal observação não exclui a presença de componentes biológicos, fisiológicos ou cerebrais na memória, isto porque estudos científicos comprovam não apenas as zonas do cérebro responsáveis pela memória, mas também a contribuição de substâncias químicas em sua produção e conservação. Mas, importa salientar que esses componentes por si só não dão conta de explicar o fenômeno em sua totalidade, a saber, os processos pelos quais as informações externas tornam-se aprendizados, além dos elementos afetivos que nos cercam. Diante dessa constatação, é impossível não perceber as faltas postuladas por essa concepção e ignorar o fato de que esses elementos externos também são imprescindíveis para a composição e formação da memória. Assim, nesse processo de memorização, o passado vem à tona a partir de componentes objetivos e subjetivos que auxiliam a formação da lembrança. Segundo Chauí (2000):

São componentes objetivos: as atividades físico-fisiológicas e químicas de gravação e registro cerebral das lembranças, bem como a estrutura do objeto que será lembrado. [...] São componentes subjetivos: a importância do fato e da coisa para nós; o significado emocional ou afetivo do fato ou da coisa para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravada em nós; a necessidade para nossa vida prática ou para o desenvolvimento de nossos conhecimentos; o prazer ou dor que um fato ou alguma coisa produziram em nós, etc. (CHAUI, 2000, p. 162).

A construção da narrativa mülleriana apresenta elementos que confirmam a presença desses componentes. A canção nostálgica das mulheres, aliada aos eventos dolorosos, entre eles a fome, configuram a memória não somente pelas lembranças, mas pela força da significação impressa em tais acontecimentos. Sob essa perspectiva, a teoria de Henri Bergson (1999) corrobora as análises anteriores. O filósofo define dois tipos de memória: uma memória que se dá pelo hábito, ou seja, produzida por um sistema psíquico de movimentos automáticos gerados pela repetição, como em lições que se aprende de cor; e a memória propriamente dita, a memória por excelência, responsável pelas imagens-lembranças apreendidas por intermédio de acontecimentos significativos da vida e que não se repetem.

De acordo com Bergson (1999), a memória espontânea registraria, sob formas de imagens-lembranças, os acontecimentos diários da vida sem negligenciar nenhum detalhe, tornando possível o reconhecimento de uma percepção já experimentada. Contudo, na memória motora, à medida que as imagens são percebidas, tornando-se fixas e alinhadas na memória, forma-se uma experiência de outra ordem bem diferente: o corpo torna-se o reservatório de uma série de mecanismos montados. Embora haja a consciência de uma memória consolidada por todo um passado de esforços armazenado no presente, ela se diferencia da primeira porque sua ação está voltada para o presente. Do passado, ela absorve apenas os movimentos coordenados que representam o seu esforço, não em imagens-lembranças, mas pelo mecanismo rigoroso e sistemático com que os movimentos se realizam.

São memórias que diferem em sua natureza, mas que se interligam constantemente. Bergson (1999), ao criticar os psicólogos por não se aprofundarem nos estudos da memória propriamente dita, considerando apenas a simplicidade da relação em conjunto de imagens-lembranças e movimentos, “revela um aspecto crucial: [...] a diferença de natureza profunda entre as duas memórias não impede que elas possam se misturar, “cada uma abandonando algo de sua pureza original” e, assim, constituir nossa experiência concreta” (MARQUES, 2017, p. 74).

No intuito de explicar tal fenômeno, Bergson (1999) descreve a percepção dos objetos que nos chegam em frequências de maior ou menor grau e, à medida que são

percebidos, provocam movimentos que nos permitem adaptar-nos a eles. Repetindo-se, os movimentos adquirem a condição de um hábito e determinam em nós atitudes que vão acompanhar automaticamente a percepção das coisas ao nosso redor. É o movimento de atuação dos nervos aferentes, responsáveis por conduzir os impulsos ao cérebro, que “inteligentemente” escolhem o seu caminho transmitindo informações a mecanismos motores.

Entretanto, ao mesmo tempo em que ocorre o processo de escolha e adaptação, que vai resultar no registro do passado sob a forma de hábitos, a consciência absorve as imagens dos acontecimentos, tornando-as alinhadas, para no futuro reproduzirem-se na consciência. O filósofo questiona a necessidade de tal retenção, inferindo que a reprodução das imagens pode desnaturar o caráter prático da vida. Mas, segundo suas análises, este fato só aconteceria se a consciência, adaptada à situação presente, não descartasse as imagens que não estão alinhadas à percepção atual formando com ela um conjunto útil. Neste ponto, podemos considerar a existência de um critério de utilidade na seleção das imagens que vão completar a percepção, e, com isso, inibindo ou aceitando da memória espontânea imagens que possam “esclarecer e completar utilmente a situação presente” (BERGSON, 1999, p. 93).

Todavia, se um acidente perturbar o equilíbrio entre as informações exteriores e a reação motora mantida pelo cérebro, as imagens obscurecidas vêm à tona deduzindo-se, dessa forma, as leis de associações de ideias. Nessa associação, e independente da nossa vontade, as imagens armazenadas aparecem e reaparecem havendo a necessidade de substituí-las por um mecanismo motor para supri-las, não como uma forma de repetição, mas a partir do olhar da nossa consciência, servindo-se, portanto, “da imagem fugaz para construir um mecanismo estável que a substitui”. (BERGSON, 1999, p. 93).

Se por um lado as duas memórias se constituem na experiência perceptiva, aproximando-as, é na natureza de suas ações que elas se diferenciam. Isto não significa dizer que elas atuam de forma independente, ao contrário, no que se refere às coisas aprendidas, elas caminham lado a lado e prestam-se apoio mútuo (BERGSON, 1999, p. 94), possibilitando constatar a intervenção latente da lembrança-imagem na operação pela qual se adquire a lembrança-hábito. Segundo o filósofo, “a lembrança espontânea,

que se oculta certamente atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se por clarões repentinos” (BERGSON, 1999, p. 96).

Nesse caso, as memórias de Leopold Auberg em relação à canção das mulheres no trem, estão alinhadas a esse processo de “mistura”, contudo, prevalecendo a memória por excelência. Pois tais lembranças são auxiliadas pelo automatismo do processo para alcançar o armazenamento natural, devido à força da significação dos fatos ocorridos. Dessa forma, elas ressurgem não somente como um registro mecânico e sistemático, mas também como a percepção de um significado emocional, da lembrança dolorosa produzida pelo evento ou como uma necessidade prática, como é o caso da personagem.

É importante salientar, ainda que de maneira sucinta, um elemento essencial para a consolidação das memórias: o reconhecimento. Para Bergson (1999) “reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contiguidade com ela” (BERGSON, 1999, p. 100). Embora refira-se a dois tipos de reconhecimento, nosso foco é destacar apenas o “reconhecimento atento”. De acordo com Bergson (1999):

O primeiro é um reconhecimento por distração: o segundo [...] é o reconhecimento atento. Também este começa por movimentos. Mas, enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos” (BERGSON, 1999, p. 111).

Porém, tal reconhecimento consiste, sobretudo, em saber servir-se dele. Diariamente, conforme as análises de Bergson (1999), a observação dos objetos já nos convida a exercer determinadas atitudes. Contudo, este fato só é possível por intermédio de um “reconhecimento atento”, momento em que as lembranças-imagens unem-se à percepção presente, supondo assim uma reflexão que irá moldar-se em seus contornos. Essa relação, que torna possível a busca pessoal de um passado, exige de nós um esforço para localizar a lembrança-imagem que se relacione com o presente para nos lançarmos ao futuro.

Sendo assim, a memória é, portanto, o elemento fundamental para a criação e recriação de novas perspectivas em relação a fatos ocorridos no passado, para além da visão histórica. É o reconhecimento de Bergson (1999) colocado no centro de toda a problemática

da memória, funcionando como uma espécie de “iluminação”, conforme Paul Ricoeur (2007) observa, alinhado às mesmas ideias. Para ele: o “reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida” (RICOEUR, 2007, p. 3). É na esteira dessa perspectiva que as lembranças da personagem de Müller nos conduzem ao interior do campo, deixando-nos a par não somente da história, mas principalmente dos horrores vivenciados pelas vítimas.

Nesse sentido, os relatos contidos na narrativa mülleriana funcionam também como um dispositivo que contribui para uma de suas funções mais necessárias: *lembrar para não esquecer* os crimes cometidos contra a vida e perpetrados pelos regimes opressores. É pelo “dever de fazer memória”, ou seja, “o dever de não esquecer” que muitas vítimas relatam, por intermédio de narrativas como essa, a história criminosa desse período, restando-nos a responsabilidade de agir baseados no conceito moral de dever de memória, que se dirige [...] à noção de justiça devida às vítimas (RICOEUR, 2003, p. 6).

Na esteira dessas análises, observamos que a memória é um elemento essencial para a percepção de si e do outro. Embora possa parecer um fenômeno individual, Michael Pollak (1992) atesta que “a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 2). Constituído por pessoas, personagens, lugares e até mesmo por objetos, esse fenômeno agrega em sua formação, de maneira organizada, experiências vinculadas a esses elementos, incluindo as preocupações do momento.

## A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

A narrativa de *Tudo o que tenho levado comigo* (2011), embora tenha como foco a vida de Leopold Auberg, é permeada por múltiplas experiências que auxiliam a construção da sua própria história. São memórias retomadas pela personagem que contribuem não somente para a arquitetura da narrativa, mas também para a compreensão desse indivíduo que tenta se (re)construir. Nessa direção, é com o auxílio das personagens que integram a obra que podemos observar como as relações identitárias são construídas e, ao mesmo tempo, desconstruídas. Partindo desse princípio, consideremos a referência a dois lugares

de memória estabelecidos pelo próprio narrador: o campo de trabalho forçado e sua casa:

Um lenço desses não tinha préstimo num campo de trabalho. Durante todos aqueles anos eu poderia tê-lo trocado no bazar por algo comestível. [...] Eu tinha a certeza que a frase de despedida da minha avó — EU SEI QUE VOCÊ VAI VOLTAR — se transformara num lenço de bolso. Não sinto vergonha de dizer que o lenço era a única coisa no campo de trabalho que se preocupava comigo. Tenho certeza disso até hoje (MÜLLER, 2011, p. 82).

Antes de eu ir para o campo de trabalho, havíamos passado dezessete anos juntos. Tínhamos compartilhado os grandes objetos, como portas, armários, mesas, tapetes. E as pequenas coisas, como pratos e xícaras, saleiro, sabonete, chaves. [...] Agora eu havia sido trocado. Sabíamos um dos outros, o que deixamos de ser e nunca mais seríamos. (MÜLLER, 2011, p. 272-273).

De acordo com Stuart Hall (2000): “parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade [...] volta a aparecer”. (HALL, 2000, p. 105). As passagens acima descritas revelam, ainda que de maneiras distintas, a ocorrência dessa rearticulação e as dificuldades de se estabelecer as relações individuais ante a atmosfera descrita, desembocando na questão da identidade. Essa busca, mesmo em face da dessujeitização da personagem, devido aos horrores sofridos no campo de trabalho, torna-se visível pela própria narrativa; uma clara tentativa de quebrar o silêncio desse período e denunciar os excessos de poder, mas principalmemente tentar compreender e reconstruir a sua própria vida.

É possível perceber que o sujeito que se desloca para o campo não é o mesmo que retorna após cinco anos de trabalhos forçados. Assim, tomado pelas experiências vivenciadas em território hostil, mas ao mesmo tempo “habitado” a uma vida diferenciada, por assim dizer, Leopold Auberg, ainda que fragmentado, se dá conta da fratura que o impossibilita de retornar à normalidade: “desde de que eu voltara para casa, tudo tinha olhos. Tudo via que minha nostalgia sem dono não desaparecia. [...] Nada me interessava. Eu estava trancado em mim mesmo e excluído de mim mesmo, eu não pertencia a eles, e sentia a minha própria falta” (MÜLLER, 2011, p. 272).

A percepção desse fosso entre si e o outro demonstra a dimensão dos efeitos dilacerantes das experiências no campo de trabalho forçado, além da ausência de

sua subjetividade e seu enquadramento no mundo. Para entender esse processo de desconstrução, é preciso considerar a afirmação de Stuart Hall (2020), de que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2020, l. 28). Para ele, o século XX veio acompanhado de um tipo de mudança estrutural que abalou a ideia de uma identidade integrada, denominando essa perda como um “sentido de si” estável de deslocamento ou descentração do sujeito.

No caso da personagem de Müller, é perceptível o motivo que a levou à perda desse descentramento do sujeito: a brusca retirada desse indivíduo de um território do qual ele considerava fazer parte. Enveredando pelas definições do caráter identitário de Hall (2020), esbarramos na noção do sujeito sociológico. Tal conceito reflete a consciência de um sujeito que não é autônomo e nem autossuficiente, mas formado pela relação com outras pessoas importantes que medeiam para esse sujeito valores, sentidos e símbolos. Quer dizer, uma identidade formada pela interação entre o eu e a sociedade, em um sempre e constante diálogo com o mundo que o cerca. Projetando-se nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-nos parte dele, contribuimos para o alinhamento de nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos ocupados no mundo social e cultural. O que Hall (2020) afirma é que a identidade, então, costura o sujeito à estrutura.

Entretanto, argumenta-se que esse cenário está se modificando. O que antes entendia-se como uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentada, composta não de uma, mas de várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas. É o colapso identitário que está produzindo um sujeito pós-moderno cambiante; uma identidade formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais os sistemas culturais nos moldam. Definido historicamente, o sujeito assume identidades variadas e em diferentes momentos, pois à medida que os sistemas de significação e representação vão se multiplicando, inúmeras identidades vão se apresentando, conduzindo-nos e forçando-nos a uma adaptação (HALL, 2020).

É muito importante ressaltar que as teorizações de Hall (2020) se referem a um contexto de transformações globais, em que estão inseridos os inúmeros movimentos que levaram/levam ao aparecimento dessas identidades variadas. Embora o contexto da

narrativa seja bem específico, é possível fazermos aproximações ao mesmo fenômeno de transição, sobretudo, ao considerarmos a ideia de descentramento do sujeito. Isso porque, se vamos considerar a existência de um colapso identitário, decorrente do próprio sistema de coisas, em que um sujeito moldado pelas noções sociais e coletivas é retirado à força do seu espaço familiar e inserido em um ambiente hostil, caracterizado pela imposição de uma subcultura dos campos, precisamos aceitar a presença de um sujeito com identidades flutuantes. O relato deixa clara essa constatação:

Eu desaprendera a comer com garfo e faca. Não só minhas mãos tremiam, mas também tinha problemas ao engolir. Eu sabia como era passar fome e como se estica ou devora a comida ao tê-la finalmente. Quanto tempo se mastiga e quando se deveria engolir; contudo comer com boas maneiras era algo que eu não sabia mais. Meu pai sentava-se diante de mim [...]. Ele me observava com olhos semicerrados, disfarçando sua pena. (MÜLLER, 2011, p. 275).

Sendo assim, embora consciente de sua transformação, a iniciativa de trazer à tona o relato dessa experiência confirma o que Hall (2020), baseado nas argumentações de Ernesto Laclau (1990), descreve sobre uma estrutura identitária aberta: entretanto, [...] isso não deveria nos desencorajar: “o deslocamento [...] desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre possibilidades de novas articulações – a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação” (LACLAU, 1990, *apud* HALL, 2020, p. 119).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, *Tudo o que tenho levado comigo* (2011) apresenta a narrativa de uma obra que tem em seu cerne as memórias de um dos períodos mais violentos da história da humanidade, registrando as atrocidades cometidas por um regime ditatorial e desumano que torturou e dizimou os seus iguais. Afastando-se da superficialidade dos fatos, a narrativa mülleriana aproxima-se do seu leitor com o intuito de induzi-lo a mergulhar na problematização histórica e a fazê-lo perceber os efeitos desse sistema sobre os indivíduos,

objetivando não apenas narrar os fatos, mas, sobretudo, proporcionar a sua ampliação e a reflexão em relação à história.

Os registros, narrados em primeira pessoa, trazem à tona as memórias dolorosas de um jovem de dezessete anos que traz no corpo as marcas da repressão. Assim, na tentativa de dar conta dessa experiência, buscamos compreender, por intermédio dos estudos memorialísticos, como se dá esse processo de atualização da memória com vistas a um reconhecimento. Pautada por uma escrita de aproximação, a obra nos apresenta uma das características mais importantes para a composição de uma narrativa da vida: a capacidade de *intercambiar experiências*. É por intermédio dessa qualidade que a escrita de Müller, agindo na interseção dessas experiências, traz à tona um narrador que não se curva diante do colapso identitário, mas antes, prioriza a essência das experiências humanas conservando a veracidade dos fatos e lutando para que não haja a reincidência desse crime.

Nesse sentido, o ato de narrar torna-se para essa personagem não apenas um veículo de expurgação, mas também uma tentativa de reestruturação e compreensão desse novo indivíduo. Embora a construção da narrativa mülleriana refira-se a fatos reais da história da humanidade, ela não se exime de imprimir a marca ficcional por entender que só a ficção é capaz de dar conta dessas atrocidades.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. Editora: Ática: São Paulo, 2000. Cap.3 p. 151-164.

HALL, STUART. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. 12ª ed. In: *A identidade em questão*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020. Cap. 1 p. Versão ipad Kindle.

HALL, STUART; WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. In: *Quem precisa de identidade?* Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000. cap. 3, p. 103-133.

MARQUES, Silene Torres. *Memória e criação em Bergson*: Sobre o fenômeno da atenção e os planos de consciência. Revista: Trans/Form/Ação. vol. 40 n. 2. Marília, 19 de fev., 2017. p. 71-88. Disponível

em:<<https://www.scielo.br/pdf/trans/v40n2/0101-3173-trans-40-02-0071.pdf>> Acesso em: 18 de julho de 2020.

MICHAEL, Pollak. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos* vol. 2 n. 3, Rio de Janeiro, 1989. p. 3-15. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

MÜLLER, Herta. *Tudo que tenho levado comigo*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Globo, 2011.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

## ***DISCURSO DE VIAGEM: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E DA ALTERIDADE NO RELATO DE VIAGEM AO BRASIL DE THERESE VON BAYERN***

Jéssica Uhlig<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

**Resumo:** Ao final do século XIX, a Princesa Therese von Bayern realizou uma viagem ao Brasil, percorrendo diversas regiões do país e, posteriormente, escreveu um relato sobre sua experiência. Este trabalho pretende compreender, por meio de uma análise discursiva, como Therese von Bayern constrói sua identidade e sua alteridade em seu relato de viagem.

**Palavras-chave:** Therese von Bayern; relato de viagem; identidade.

<sup>1</sup> Doutora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (UFRJ). Mestre em Linguística Aplicada e graduada em Letras - Português/Alemão, tendo obtido ambas as titulações pela Faculdade de Letras (UFRJ). Desde 2015, integra o grupo de pesquisa LIEDH — Linguagem e Discursos da História. Tem como interesse os estudos sobre relatos de viajantes de língua alemã no Brasil no século XIX, as relações Brasil-Alemanha e história das ciências. Escreveu em co-autoria o capítulo “A trajetória de um extraordinário naturalista. Johann Baptist Natterer e seu protagonismo na expedição austríaca no Brasil (1817-1835)” do livro Natterer na expedição austríaca ao Brasil (1817-1835).

## DISCURSO DE VIAGEM

Em 1897, Therese von Bayern (1850-1925), Princesa da Baviera, publicou o relato de viagem *Meine Reise in den brasilianischen Tropen*. A obra relata o percurso da viajante pelo Brasil em 1888, onde coletou plantas e animais, encontrou indígenas e conheceu os trópicos brasileiros, servindo à divulgação dos resultados científicos de sua viagem e suas impressões sobre o país. Esse tipo de empreendimento realizado por Therese von Bayern remete às viagens que diversos europeus realizaram, principalmente no início do século XIX, pelo território brasileiro, alguns financiados por instituições científicas, outros com interesses particulares. De aventureiros a artistas e naturalistas, muitos se interessaram em estudar a flora e a fauna do país, observaram a vida social e as questões escravocratas e indígenas. Dentre estes viajantes, os naturalistas se especializaram mais especificamente em temas da história natural, como zoologia, botânica, mineralogia, geografia, paleontologia. (LISBOA, 1997, p. 33). Muitos reuniram suas impressões e estudos sobre o mundo natural em publicações no formato de relatos de viagem, assim como feito por Therese von Bayern.

O gênero textual do relato de viagem é mais antigo até mesmo que as próprias viagens, porém assume contornos específicos a depender de seus objetivos, como de quem o escreve e do momento em que foi produzido. No que diz respeito àqueles escritos pelos viajantes de empreendimentos científicos, podemos dizer que são características relacionadas às descrições de plantas e animais, medições de temperatura, observações sobre a vida social da população. Entretanto, Todorov (2006) explica que uma característica mais importante do relato é uma certa tensão entre o sujeito observador e o objeto observado. Se as circunstâncias externas ao sujeito são importantes, o relato não deixa de ser uma narração pessoal; o gênero vive, então, da interpenetração entre a ciência, de um lado, e a autobiografia, do outro (p. 240).

Outra característica importante do gênero é a narração da descoberta dos “outros” que habitam esses lugares percorridos pelos viajantes. Ao deslocar-se no espaço, o narrador se depara com outras culturas, civilizações, com um “sentimento de alteridade em relação aos seres (e às terras) evocados” (TODOROV, 2006, p. 240). Esses “outros” não estão

sozinhos nesses espaços, mas também fazem parte daquele que narra, pois não há um “eu” sem um “tu” (TODOROV, 2006, p. 238). É nesse contato com o outro, no sentimento de alteridade que o narrador constrói, então, não somente o outro, mas também a si mesmo.

Pensando nessa relação entre o “eu” e o “tu” no trânsito da viagem, propomos neste trabalho uma análise da construção de identidade e alteridade no relato de Therese von Bayern sobre o Brasil. Aqui, tomamos a publicação da viajante como um discurso, através do qual ela constrói sua experiência de viagem, elabora sua identidade como viajante de um modo de viagem específico desenvolvido no século XIX e define a alteridade com que se depara no Brasil.

## THERESE VON BAYERN – IDENTIDADE E ALTERIDADE

Na Análise do Discurso, interessa à investigação como o texto organiza a relação entre a língua e a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo (ORLANDI, 2012, p. 69), centrando-se, pois, na materialidade discursiva e, também, no modo como se constituem efeitos de sentido. Enquanto sujeito do discurso, o viajante determina o que diz, porém é também determinado pela exterioridade em sua relação com os sentidos (ORLANDI, 2012, p. 50). Esse sujeito, embora tenha a ilusão de ser a origem do dizer, é atravessado pela ideologia e interpelado pelo inconsciente. Os sentidos produzidos de acordo com o que foi dito pelo sujeito se inscrevem em formações discursivas que, em uma conjuntura sócio-histórica dada, determinam o que pode/deve ser dito e o que é apagado pelas evidências às quais se constituem pelo trabalho da ideologia (PÊCHEUX, 1988).

O sujeito se caracteriza por funções distintas, como o locutor, que se apresenta como “eu” no discurso, o enunciador, que vê o que esse “eu” constrói e a função autor, dada como discursiva do sujeito (ORLANDI, 2012, p. 74). Tais funções são elaboradas na superfície do texto de formas diferentes, de acordo com suas funções e sua relação com o momento sócio-histórico de sua produção, por meio da qual o sujeito discurso elabora, em sua historicidade, tanto o seu “eu” quanto o “outro”, aquele que encontra. Dentre as funções do sujeito, a autoria pode ser definida pelo modo no qual esse “eu” se elabora

como produtor de linguagem, produtor de texto. Das três funções, é a dimensão mais afetada pelo momento sócio-histórico em que foi produzido, assim como é afetada por exigências de coerência (ORLANDI, 2012, p. 75). Na publicação de Therese, a função da autoria demonstra a relação da viajante e seus objetivos com seu texto e suas condições sociais de classe e gênero.

Dentre os elementos textuais que se relacionam com a função de autoria, podemos compreender como a viajante se insere em uma determinada formação discursiva no prefácio (*Vorwort*) assinado pela autora (*die Verfasserin*). Ali, Therese explica os objetivos de sua viagem, incluindo a coleção de objetos naturais e etnográficos e o desejo da publicação desses resultados. Entre a data da viagem e a da publicação, Therese levou cinco anos para terminar a tarefa, uma vez que queria identificar os objetos encontrados com seus respectivos nomes científicos para descrevê-los. Além disso, também viu-se obrigada (*genötigt*) a empreender outras viagens (a Paris e aos Estados Unidos) para a completude (*Vervollständigung*) de seus estudos (THERESE, 1897, p. V, VI). Essas explicações revelam um cuidado da autora para com as informações que seriam publicadas e que foram realizadas a partir de determinados parâmetros, como os nomes científicos e a comparação entre os objetos etnográficos coletados em relação aos de outros museus fora da Alemanha, estes, que poderiam fundamentar a publicação da autora.

Ainda no prefácio, Therese explica o porquê de ter escolhido o diário (*Tagebuch*) de viagem como gênero para a publicação da obra. Therese explica que foi aconselhada (*Es wurde mir geraten*) a utilizar este formato, contudo não revela quem lho sugeriu, nem o motivo por ter seguido tal conselho. É possível que essa sugestão tenha sido dos cientistas (*Männer von Fach*) consultados para a identificação dos espécimes naturais coletados, ou mesmo da editora *Dietrich Reimer*, especializada em obras científicas, responsável pela publicação do texto. Embora no final do século XIX o gênero não fosse mais utilizado como divulgação científica, ele pôde ter sido uma escolha condicionada pela tradição do início do século XIX, ou até mesmo por ter sido escrito por uma mulher.

A questão da autoria também remete à forma como ela se identifica pelo seu nome de autora. Em seu livro aparecem duas denominações: *Prinzessin Therese von Bayern*, e logo abaixo do nome, entre parênteses, seu pseudônimo *Th. von Bayer*. A obra sobre o

Brasil não foi a primeira publicação da Princesa. Em 1885 e 1889, Therese publicou sob o pseudônimo seus primeiros livros sobre a Rússia e o Círculo Polar, respectivamente (BUßMANN, 2013, p. 209). À época não se esperava que mulheres publicassem livros, nem empreendessem viagens de aventuras (HABINGER, 2006). Somente após 1892, quando Therese foi aceita como membro honorário da Academia de Ciências da Baviera, ela publicou livros com seu nome. Participar de uma instituição científica como membro concedeu à Therese um reconhecimento da sociedade antes não obtido como mulher. A referência ao pseudônimo entre parênteses relaciona a autoria de Therese às obras publicadas em 1885 e 1889.

Sua nova função de autoria revela também sua classe social: a viajante era membro da nobreza da Baviera. Ser Princesa concedeu à Therese privilégios, ao mesmo tempo em que lhe exigia determinadas obrigações. No geral, as mulheres ainda não tinham acesso formal à educação. Contudo, como membro da nobreza, Therese teve uma formação educacional com professores particulares nos palácios de Munique, o que a aproximou das disciplinas de ciências naturais e às publicações de relatos de viagem, cujas leituras eram incentivadas pela mãe (BUßMANN, 2013, p. 29-44). A educação recebida explica a aproximação da Princesa com as questões científicas e sua vontade de conhecer os lugares sobre os quais foram lidos. Apesar desse contato pelos livros, Therese não podia facilmente realizar tais viagens. Como mulher, a esperança de seus pais era que se casasse. Uma de suas primeiras viagens após o falecimento de sua mãe, com quem normalmente viajava, foi permitida por seu pai, que pensou ser uma oportunidade para conhecer um pretendente de casamento, o que não ocorreu (BUßMANN, 2013, p. 86).

A função-autor revela como o sujeito está mais submetido às regras das instituições e a procedimentos disciplinares. Como autora, Therese submeteu-se a uma determinada forma de escrita, pediu auxílio para a identificação de nomes científicos (já que na época as mulheres ainda não tinham acesso às instituições científicas e às universidades), além de ter publicado anteriormente sob um pseudônimo. Ainda que ser nobre lhe concedesse certos privilégios que mulheres de outras classes sociais não tinham, seu gênero restringiu sua agência. Por outro lado, através de seus objetivos, da forma como se organiza e sua direção argumentativa, a função da autoria torna o sujeito (autor) visível.

Se a função-autor é mais controlada pelas coerções sociais e, por isso, mais coerente, as demais dimensões do sujeito, o locutor e o enunciador, são opacas e heterogêneas. Essas três dimensões contestam uma noção de unidade do sujeito, que perde a polaridade ora centrada no “eu”, ora no “tu”, e se enriquece com uma dinâmica entre a identidade e a alteridade. É no espaço discursivo entre ambos os polos que está o centro da relação, de modo que o sujeito constrói a sua identidade nessa interação, no espaço do texto (BRANDÃO, 2004, p. 76). No discurso de Therese von Bayern, percebemos como esse sujeito é heterogêneo e como operam suas diferentes funções.

No texto, o sujeito em sua função locutória aparece de forma recorrente como “nós”, como narra logo no começo da viagem ainda em alto mar: “Agora nos encontramos já há alguns dias em alto mar. – No dia 14, às 5 horas, deixamos Lisboa a bordo do navio a vapor de Liverpool ‘Manauense’ para cruzar o oceano em direção ao Brasil”.<sup>2</sup> (THERESE, 1897, p. 01 – grifo nosso). A partir dessa posição, não sabemos se de fato ela adota uma posição de sujeito neutro ou se viaja acompanhada. Imagina-se que não esteja sozinha, uma vez que viaja com o objetivo de coletar objetos naturais. Tal tarefa demanda equipamentos para coletas e taxidermia, tomar notas do que foi coletado, além do transporte das caixas de armazenamento desses objetos. Embora não apareçam muito na narrativa, Therese viajava com três acompanhantes: a baronesa Franziska von Lerchenfeld, como dama de companhia responsável por auxiliar a preparação de plantas e animais e dividir o registro fotográfico; Max Auer, incumbido da caça e do transporte das coleções para a Europa; e Maximilian Freiherr von Speidel, como cavalheiro encarregado do controle financeiro e da organização logística dos meios de transporte (THERESE, 1908; BUßMANN, 2015). Therese se mistura aos seus companheiros de viagem, sem parecer assumir uma relação hierarquizada com os demais, ao mesmo tempo em que eles “desaparecem” na narrativa, como se não existissem.

O locutor na primeira pessoa do plural também pode imprimir à leitura uma pretensa neutralidade, que se associa à pretensão da autora de filiar-se a um discurso próximo das publicações científicas. Ao final do século XIX, o relato de viagem não era

2 No original: „Nun befinden wir uns schon einige Tage auf hoher See. — Den 14., abends 5 Uhr, verliessen wir an Bord des Liverpooler Dampfers »Manauense« Lissabon, um auf dem Wege nach Brasilien den Ocean zu queren.“. Todas as traduções deste texto são nossas.

mais utilizado como meio de divulgação de resultados de empreendimentos científicos – como acontecera na primeira metade do século –, embora fosse um gênero presente na literatura. Essa posição associada às descrições de plantas e animais, às medições de temperatura e às bibliografias de viajantes conhecidos citados no texto (Martius, Humboldt, Wied Neuwied, Ladislau Netto, etc.) confirmam a filiação de Therese à essa formação discursiva, corroborando com a posição assumida como autora em seu prefácio (*Vorwort*).

As viagens de coleta determinavam não apenas os equipamentos, os companheiros de viagem e modos de escrever, mas também os locais por onde se deslocavam. Uma região muito visitada por viajantes era a Amazônia, onde Therese von Bayern desembarcou após atravessar o Oceano Atlântico. Ali, a viajante percorreu a região do Pará e navegou pelo rio Negro durante dias. No entanto, não se espera que uma mulher, Princesa, percorra tais regiões, dormindo em barcos, acampando. Ao longo da narração e da viagem de Therese, não há muitas marcas textuais que destaquem essas características no sujeito, contrastando com a função de autor. Somente ao avançar mais na viagem, quando Therese chega ao Rio de Janeiro, depois de passar pelo litoral brasileiro, sabemos que ela viajava como “desconhecida”: “O dia de hoje terminou não sem uma grande frustração. Nosso ‘incógnito’ deveria ser mantido até a intencionada visita à corte.”<sup>3</sup> (THERESE, 1897, p. 255). Nesse momento, há uma quebra de expectativa na viagem. Até então, a viajante percorria o território brasileiro sem uma identificação de Princesa, o que poderia, de alguma forma, facilitar seu trânsito sem chamar muita atenção por onde passava. A revelação também tinha um momento para acontecer planejado por Therese em uma visita à corte, onde não poderia esconder quem era. A revelação foi feita através de uma nota no Jornal do Comércio: “(...) uma indiscreta, curta notícia da Europa, que o Jornal do Comércio, o primeiro jornal do Brasil, publicara, pelo menos para a nossa estadia no Rio tornou-se uma desagradável traidora.”<sup>4</sup> (THERESE, 1897, p. 255). O jornal noticiou a chegada da Condessa von Elpen, nome que utilizava em seu passaporte, e chamou a

3 No original: „Der heutige Tag endete nicht ohne grosse Enttäuschung. Unser Incognito sollte bis zum beabsichtigten Besuch bei Hof aufrecht erhalten werden.“

4 No original: „(...) eine indiscrete, kurze Notiz aus Europa, welche das Jornal do Commercio, die erste Zeitung Brasiliens veröffentlicht hatte, wenigstens für unseren Aufenthalt in Rio zum unliebsamen Verräther geworden.“

atenção do Ministério do Exterior, o que se tornou um incômodo para Therese, pois a obrigou a remanejar seus planos para visitar a família real.

Uma visita à corte pode explicar os motivos pelos quais Therese escolheu viajar com outro nome em seu passaporte:

Também particulares são igualmente recebidos sem as mínimas dificuldades, e tratam a Majestade tão familiar e naturalmente como seus pares. Não há aqui nenhum vestígio da polidez cerimonial, rígida como é em diferentes cortes europeias. A individualidade não precisa, como em países de culturas antigas, afundar-se em formas convencionais, pode-se antes de tudo ser humano, humano entre humanos (THERESE, 1897, p. 420).<sup>5</sup>

Suas impressões sobre a corte brasileira revelam uma crítica da viajante às cortes europeias. Para Therese, na corte brasileira é permitido (*man darf*) que as pessoas sejam percebidas como seres humanos, mesmo em meio às formalidades cerimoniais da nobreza. Até 1918, as “velhas” famílias eram superiores aos “capitalistas”, tanto em status social quanto em poder social, como explica Elias (1997, p. 54). Sem o passaporte de Princesa, a viajante evitou tratamentos cerimoniais ou hierarquizados em meio aos quais vivia na Europa.

Além de visitar a corte, Therese também havia planejado conhecer grupos indígenas durante sua viagem pelo Brasil. No relato, a viajante descreve diversas etnias, dentre eles os Mura, que habitavam as margens dos rios Amazonas, Madeira e Solimões:

De pequena estatura, ombros largos, corpulentos, pele de cor marrom escuro acobreado e expressão selvagem, os Muras se sobressaem dos indígenas remanescentes imediatamente por sua fealdade. A fealdade física se une ao seu caráter. O Mura é cruel, preguiçoso, ladrão e predatório; ele vive irregularmente, perambula sem terra e sem teto e foge da civilização (THERESE, 1897, p. 80).<sup>6</sup>

5 No original: „Auch Privatleute werden ohne die geringsten Schwierigkeiten gleich vorgelassen, und man verkehrt mit den Majestäten so ungezwungen und natürlich, wie mit Seinesgleichen. Es zeigt sich hier keine Spur der ceremoniellen, steifen Höflichkeit, die an verschiedenen europäischen Höfen Sitte ist. Die Individualität braucht nicht, wie in den alten Kulturländern, in konventionellen Formen unterzugehen, man darf vor Allem Mensch sein, Mensch unter Menschen.“ (THERESE, 1897, p. 420).

6 No original: „Klein von Gestalt, breitschulterig, korpulent, von dunkelkupferbrauner Hautfarbe und wildem Ausdruck, fallen die Mura gegen die übrigen Indianer sofort durch ihre Hässlichkeit auf. Der körperlichen Hässlichkeit gesellt sich die des Charakters zu. Der Mura ist grausam, faul, diebisch und räuberisch; er lebt unregelmässig, zieht landlos ohne Dach und Fach umher und flieht die Civilisation“ (THERESE, 1897, p. 80).

Neste trecho, Therese von Bayern descreve os Mura a partir de sua composição física, tecendo uma relação entre seu caráter e o modo em que vivem: a feiura significava a preguiça, a crueldade, o predatório e perambular sem terra. Em sua descrição, Therese seguiu a representação que outros viajantes fizeram sobre as classes subalternas, moldada segundo as formas de trabalho e de organização do modo de produção capitalista na Europa (BARREIRO, 2002). Os Mura são preguiçosos, ladrões, uma vez que não seguem as normas disciplinares do trabalho e da sociedade capitalista. A moradia também passa a ser utilizada como medida de classificação dos indígenas, já que não se relacionam com a terra por meio de uma propriedade (*ohne Dach und Fach*), caracterizando seu modo de viver como irregular. A viajante, ainda, registrou a resistência desses indígenas que fugiam (*fliehen*) do modo civilizatório.

Também não escapou à Therese a objetificação dos negros ao descrever a situação desses trabalhadores em um engenho na Ilha Arapari, no Pará. Em uma visita, Therese descreve que os negros haviam recebido sua liberdade há poucos meses, o que os deixou muito felizes. Sobre o tratamento recebido por eles, Therese afirma que:

Nenhum desses escravos locais jamais escapou, mas também nenhum deles foi espancado, embora não faltasse a severidade exigida a essas pessoas. Os fazendeiros consideraram a abolição da escravidão como uma perda sensível, pois cada escravo lhes representava o valor de vários milhares de marcos (THERESE, 1897, p. 52).<sup>7</sup>

Nesse trecho, Therese não descreve fisicamente os negros, como faz quando escreve sobre os indígenas, nem apresenta alguma justificativa para o tratamento severo com os negros, como se fosse uma exigência inata a eles. Sobre a abolição da escravidão, a autora replica o depoimento de um fazendeiro corroborando com o tratamento do negro como uma mercadoria que representava um determinado valor ao fazendeiro.

7 No original: „Von diesen hiesigen Sklaven soll nie einer entlaufen, aber auch nie einer geschlagen worden sein, obwohl man es an der diesen Leuten gegenüber nöthigen Strenge nicht hatte fehlen lassen. Die Abschaffung der Sklaverei betrachteten die Fazendeiros als empfindlichen Verlust, da jeder Sklave für sie den Werth etlicher tausend Mark repräsentirte.“ (THERESE, 1897, p. 52).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da representação da identidade e alteridade no relato de viagem de Therese von Bayern ao Brasil, a partir da Análise do Discurso, lança luzes às diferentes matizes das dimensões de um sujeito em seu discurso. Essas diferentes posições do sujeito revelam uma não-continuidade, não-linearidade entre suas funções, o que caracteriza um sujeito opaco, contraditório e heterogêneo. No relato de Therese, delineamos como ela assume diferentes posições segundo seus interesses particulares, a maneira em que está sujeita às estruturas sociais e como reproduz um discurso sobre as classes subalternas segundo as normas do sistema capitalista, já bem estabelecido ao final do século XIX.

Therese estava, de alguma forma, ciente das exigências sociais impostas à mulher quanto ao seu papel na sociedade. Se, por um lado, estas não a impediram de realizar uma viagem e publicar um livro, por outro, a Princesa empregou estratégias para obter legitimações para a publicação do relato, como o uso do nome após a associação à uma sociedade científica, bem como seguir conselhos de cientistas. Além disso, seu prefácio e suas descrições de animais e plantas demonstram uma inclinação ao estudo das ciências naturais e uma filiação a essa formação discursiva. A dedicação a esses estudos perpassaram a vida de Therese desde sua juventude, um privilégio por ser membro da nobreza, embora a viajante reclamasse dos costumes e da hierarquização da vida na corte.

O encontro com o outro, contudo, não apaga o caráter civilizador de seu discurso, que descreve e classifica indígenas e negros segundo as regras disciplinadoras do trabalho e a noção de propriedade privada. A forma de se estabelecer e a relação dos indígenas com o trabalho determinaram, no discurso da viajante, seu caráter, e os afastavam do que se estabeleceu como civilizado. Os negros, por sua vez, não entraram nem mesmo nas descrições civilizatórias, pois eram objetificados e tratados como mercadorias que causaram prejuízo aos fazendeiros após a abolição.

## REFERÊNCIAS

- BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BUßMANN, Hadumond. *Ich habe mich vor nichts im Leben gefürchtet: Die ungewöhnliche Geschichte der Therese Prinzessin von Bayern (1850-1925)*. 5. Auflage. München: Verlag C. H. Beck oHG, 2013.
- \_\_\_\_\_. (Hrg.). *Die Prinzessin und ihr "Kavalier": Therese von Bayern und Maximilian Freiherr von Speidel auf Brasilien-Expedition im Jahr 1888*. 2. Auflage. München: Allitera Verlag, 2015.
- ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- HABINGER, Gabriele. *Frauenreisen in die Fremde: Diskurse und Repräsentation von reisenden Europäerinnen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H., 2006.
- LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2012.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Ed. Pontes, 1988.
- THERESE, Prinzessin von Bayern. *Meine Reise in den brasilianischen Tropen*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1897.
- \_\_\_\_\_. *Reisestudien aus dem westlichen Südamerika*. 2 Bände. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1908.
- TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. *Revista de Letras*, São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan./jun. 2006.

## ***ON THE ROAD* NO ADOLESCER: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE TSCHICK**

Carla Jeucken<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

**Resumo:** Neste trabalho, propomo-nos a refletir sobre a queda da autoridade dos pais e o conflito de gerações que atravessam a adolescência através do romance *Tschick*. Inicialmente, apresentaremos nosso método de abordagem dos recortes selecionados e informações sobre a obra. Em seguida, discorreremos sobre o encontro de Maik, narrador-protagonista, com *Tschick*, seu novo colega de escola imigrante, com quem viaja rumo a Walachei. Ao final, discutiremos sobre a queda da autoridade dos pais e o conflito de gerações, aspectos característicos da adolescência, baseando-nos na narrativa do personagem principal da obra literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Tschick*; Adolescência; Psicanálise.

<sup>1</sup> Psicanalista (orientação lacaniana), supervisora e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (área de concentração: Psicologia Social e Cultura) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). cursou o mestrado em Psicologia (linha de pesquisa: Clínica e Subjetividade), assim como a graduação em Psicologia na Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciada e bacharela em Letras Português/Alemão e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente desenvolve pesquisas articulando psicanálise, literatura e política. Outros interesses: artes, linguística, línguas estrangeiras e estudos culturais.

As perspectivas psicanalítica lacaniana e freudiana nos oferecem uma leitura particular acerca da lógica temporal na estruturação do aparelho psíquico, diferente da usual abordagem cronológica, segundo a qual haveria etapas de desenvolvimento se sobrepondo umas a outras, progressivamente, em direção à maturidade plena. Quando nos referimos à adolescência, pela perspectiva psicanalítica, esta é entendida como um período de transição da infância para a vida adulta, não delimitado pelos parâmetros etários que costumam ser utilizados nas tentativas de estabelecer, igualmente para cada sujeito, os pontos de início e término do trabalho subjetivo aí implicado. Tomada como uma travessia, podemos considerá-la pelos inúmeros impasses com que lida o sujeito e as soluções elaboradas frente a eles: pelo afastamento da autoridade dos pais, pelas novas identificações situadas fora do círculo familiar, pelo encontro com o real do sexo, pelos riscos aos quais os jovens se submetem, algumas vezes flertando com a morte. Neste trabalho, através da literatura, pretendemos refletir criticamente sobre essas questões. Para tanto, respaldaremos-nos em recortes do romance *Tschick* (Herrndorf, 2012). Nosso foco será aquilo que julgamos o tema central da obra, a saber, a queda da autoridade dos pais, a separação que ela impulsiona e os efeitos que provoca quanto ao (re)encontro com o infamiliar.

*Tschick* nos interessa pelo que advém de sua estruturação narrativa. A história traça o percurso errante do protagonista da trama, sempre sob sua própria perspectiva, rumo ao estrangeiro e sua lida com as consequências das escolhas que faz ao longo do caminho. Essa viagem com outro adolescente, cujo apelido intitula o romance, pode ser apreendida também como metáfora de outra travessia, aquela que experimenta a busca de satisfação no campo do Outro. Para discutir esses assuntos, este trabalho é iniciado com a exposição de nosso posicionamento referente à utilização de uma obra literária como meio de pesquisa. Depois, apresentaremos informações sobre a obra para situar o leitor quanto à questão principal que a atravessa e a sustenta e que tomamos como objeto de pesquisa. Em seguida, discorreremos sobre a amizade travada por Maik, narrador-protagonista, com *Tschick*, seu novo colega de escola, um alemão-russo com quem viaja rumo a Walachei. Ao

final, trataremos da queda da autoridade dos pais e do conflito de gerações, pautando-nos na narrativa do personagem principal da referida obra.

## A ABORDAGEM DA LITERATURA PELA PSICANÁLISE

Em diversas passagens do ensino de Lacan, encontramos problematizações sobre obras literárias se tornarem objeto de estudos como se elas fossem sintoma de seus autores. Freud se dedicou às artes e nos legou contribuições interessantes à psicanálise através das análises que empreendeu, no entanto seus procedimentos recorrentemente resvalaram na psicobiografia dos artistas. Tomando outros parâmetros e objetivos ao considerá-la como objeto de investigação, Lacan nos adverte que não cabe ao psicanalista interpretar a obra de arte como sintoma, ainda que indiscutivelmente haja transposição de elementos da vida do autor para a ficção, pois

a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. (Lacan, 1964/2003, p. 200).

Considerando tais recomendações, sublinhamos que nosso material de análise se limita àquilo que a obra apresenta através de seus personagens e pela montagem da trama, onde “[o] herói (...) é estritamente idêntico às palavras do texto” (Lacan, 1959/1989, p. 44). Não importa a vivência do autor do romance ou informações biográficas sobre ele, pois a leitura aqui proposta não almeja nem elaborar uma psicobiografia, nem realizar um estudo patográfico dos personagens. Nosso intuito é extrair da obra alguma contribuição sobre o adolecer à psicanálise e, quiçá, contribuir com as discussões sobre o romance.

## À GUIA DE CONTEXTUALIZAÇÃO: *TSCHICK*

Publicado pela primeira vez em 2010, *Tschick*, romance mais popular do escritor alemão Wolfgang Herrndorf, vendeu, somente na Alemanha, mais de dois milhões de cópias. Vertido para mais de vinte e quatro idiomas, o livro recebeu distinções alemãs como o *Clemens-Brentano-Preis* e o *Jugendliteraturpreis*. Em 2016, a obra foi adaptada

para o cinema. Neste trabalho, restringimos nossas discussões à composição literária publicada na língua original<sup>1</sup>.

Dividida em quarenta e nove capítulos, a narrativa é iniciada com o protagonista, Maik Klingenberg, um adolescente de catorze anos, acordando em um hospital. Nos primeiros capítulos, Maik oferece ao leitor alguns indícios sobre o que o teria levado até ali, referindo-se a um acidente que ele e outro adolescente chamado Tschick teriam sofrido. Nessas primeiras cenas, destaca-se a angústia decorrente da descoberta do jovem de que tem idade suficiente para responder judicialmente por seus atos. Maik compara sua reação com a de Tschick, com quem ele se identifica e toma como uma espécie de herói. Após certa contextualização e da caracterização do protagonista, a narrativa, em um movimento de retroação, escorrega do hospital (presente) para a rotina de Maik anterior à sua internação em um fluxo contínuo até chegar no incidente, quando novamente toca o presente para narrar o desfecho da história.

A transição da infância para a adolescência teria por característica suscitar questionamentos sobre os limites que separam a vida adulta e a infância, cujos pilares simbólicos mais consistentes são as leis que definem um marco etário para responsabilização judicial dos mais jovens pelos seus atos. De uma perspectiva psicanalítica, podemos afirmar que adolecer envolve um árduo e não cronológico trabalho subjetivo, no sentido de separar-se do Outro para aceder como desejante. O sujeito não se reconhece mais como criança, mas também não é tomado como um “adulto”. Situado em uma espécie de limbo, ele encontrará nas ofertas da cultura e do meio em que vive algumas balizas que minimamente orientarão suas condutas no laço social e que ao mesmo tempo empurrarão a separar-se das pessoas que outrora lhe serviam de referência. Tal separação envolverá o trabalho de luto pela perda da idealização dessas pessoas, nas quais o sujeito se enganchou para se constituir subjetivamente. Assim, situado em um espécie de limbo simbólico, com um trabalho doloroso por fazer, o jovem deverá buscar fora do círculo familiar uma nova vida, a *vida verdadeira* (Lacadée, 2011). Nossa leitura enfocará justamente esse aspecto do adolecer, desvelado primorosamente no romance.

## O IMPULSO PARA O *ON THE ROAD* JUVENIL

Os primeiros capítulos da história servem ao narrador para situar o leitor quanto à questão premente que estrutura a narrativa. Trata-se, para Maik, de separar-se de seus pais, movimento ao qual o protagonista acede via transgressão para se colocar como desejante. Essa questão subjetiva aparece atrelada ao confronto com a Lei por duas dimensões: tanto no que respeita à Lei paterna, herdada do pai, como nas referências legais sobre a imputabilidade de alguém por atos infracionais. As questões sobre a responsabilização sobre seus atos só se desvela ao protagonista retroativamente, quando os policiais lhe revelam que aos 14 anos é ele quem responderá pelo roubo do carro e não seus pais. Daí advém o espanto e a angústia de Maik, demonstrando que ele não tem ideia do que significaria isso, como indicado no recorte a seguir:

Quando os caras disseram “catorze”, eu mijei na calça. (...) Fiquei tonto. Eu tentei agir como achei que Tschick provavelmente faria quando alguém dissesse a ele “catorze” e acabei me mijando de medo. Maik Klingenberg, o herói. (...) Estava o tempo todo claro que isso acabaria sim. Tschick com certeza não teria se mijado. (Herrndorf, 2012, p. 7)

Note-se que o modelo de comportamento que ocorre a Maik nesta situação não é o de um adulto, ele não tenta espelhar sua reação no que ele supõe que um adulto faria ou como agiria, nem em seu pai, mas sim em seu colega de quinze anos, Tschick. Essa passagem marca a primeira referência ao distanciamento de Maik das instâncias parentais com as consequências, o desconforto e a angústia que dele decorrem. Nesse movimento, o adolescente procura em outros, fora do núcleo familiar, referências para seguir. Não por acaso, como veremos adiante, Tschick aparece como o herói de Maik – próprio título do romance é índice desse lugar que ele ocupa para o adolescente.

Concernente ao papel dos pais, na melhor das condições, estes deveriam estar dispostos a tal trabalho de separação. “Aos pais” remete à função que as figuras parentais desempenham, são aqueles que deixaram marcas inscritas na história do sujeito. Fundamentais para sua constituição subjetiva, não se trata necessariamente dos pais biológicos, nem da configuração familiar “tradicional”, mas sim das pessoas que serviram de referência ao *infans*. O mais importante é que estes que estão incumbidos de tal função possam aceitar a separação dos filhos sem vivenciá-la como uma perda narcísica (Alberti,

2004, p. 17).

Quanto ao jovem, ele deverá se deslocar do lugar fálico que teria ocupado enquanto criança, movimento que, quando mais ou menos bem-sucedido, culmina no reposicionamento da partilha dos sexos (Alberti, 2004, p. 8). Isto porque, terminado o período de latência, o jovem se deparará com o despertar das pulsões sexuais, agora com um novo objetivo sexual (*Sexualziel*) que canaliza as pulsões sexuais parciais, antes distribuídas pelas zonas erógenas, cuja satisfação provinha do autoerotismo, para as zonas genitais (Freud, 1905, p. 67). É no campo do Outro que ele precisará buscar o objeto de satisfação.

O lugar de criança parece se estreitar ao longo do tempo, o que empurra cada vez mais o sujeito a buscar novos caminhos e experiências, a fim de encontrar sua maneira própria de se haver com as inquietudes que o acossam. Na infância, o sujeito constrói um lugar fálico norteador pelas marcas deixadas pelo encontro faltoso com o Outro, alienação fundamental na constituição subjetiva. Na adolescência, fica cada vez mais difícil colocar-se como objeto de completude do Outro. Por isso ele deverá se afastar cada vez mais do seu lugar de criança, “inicialmente localizado no lugar de objeto – dos cuidados, atenção e proteção do Outro” (Kosovski, 2014, p. 62).

Esse deslocamento ao campo do Outro também é provocado pelas mudanças corporais que surgem com a puberdade, ao mesmo tempo que demolem as soluções infantis que serviam ao sujeito como forma de lidar com o furo no Outro. Ainda diante dos policiais, Maik aponta justamente para esse não saber fazer suscitado pelo tranco repentino do lugar de criança que ocupava.

Eu gostaria de falar com meu advogado. Essa seria a frase que eu provavelmente precisaria dizer. Essa é a frase certa, na situação certa, como todos da televisão sabem. É tão fácil dizer “eu gostaria de falar com meu advogado”. Eles (os policiais) provavelmente morreriam de rir. O problema é que eu não tenho a menor ideia do que essa frase significa. (Herrndorf, 2012, p. 9)

Diante da queda dos ideais erigidos e sustentados durante a infância e da falta de orientações que levariam o sujeito a supor um “como agir”, “como se comportar”, “o que fazer” e “como fazer”, é na fala recorrentemente escutada na televisão que ele encontra algum esteio, mesmo que precário, para lidar com a angustiante situação que vivencia. É

curioso notar que, embora ele não saiba o que significa a frase sobre o advogado – alguém que deve interceder judicialmente para fazer valer a lei em defesa daquele que demanda seus serviços – ele sabe que nessas circunstâncias, em que ele precisa responder por uma infração ou por um crime, ele precisará contar com essa instância simbólica, pois é ela que fará a mediação para que ele arque com sua responsabilidade no ocorrido ao mesmo tempo que deverá evitar que ele se submeta a um Outro arbitrário e cruel.

As travessias da adolescência, entretanto, não acontecem de um momento a outro, da noite pro dia. Ao longo do tempo e desde criança ela é preparada, pois o infans entra em contato com pessoas fora do seu núcleo familiar, o que evidencia a falta do Outro, dando indícios das falhas dos próprios pais. O velamento da falta durante o período de latência pode funcionar de forma mais “efetiva” porque a criança não tem ingerência para tomar decisões sobre os rumos de sua vida, não tem desenvolvimento cognitivo para certas elaborações e nem o preparo corporal para lidar com o sexual. É com o despertar da adolescência que o cenário que serviu de anteparo ao real começa a ser desmontado ou furado. A escola, assim como a família, testemunharia as experimentações do adolescente ante o derrocada das idealizações e teria papel importante nessas circunstâncias que às vezes ocorrem de forma turbulenta, agressiva e arriscada.

### **O AFROUXAMENTO DOS LAÇOS FAMILIARES E O PAPEL DA ESCOLA NESSE CONTEXTO**

Após as primeiras cenas no hospital, Maik se enreda nos acontecimentos que o levaram até o acidente. Ele menciona inicialmente a escola e a ausência de laços com seus colegas de turma. Conta que é apaixonado por Tatjana, uma menina que frequenta a mesma classe que ele, mas que sequer nota sua presença. Em seguida, ele dá notícias sobre a configuração familiar na qual se insere. Sua mãe frequentemente é internada em clínicas de reabilitação por causa do vício em álcool, enquanto seu pai, um fracassado corretor de imóveis, está sempre ocupado ou ausente por causa das viagens a trabalho como informa a Maik que faz com sua secretária e amante.

A estrutura narrativa pode soar, a princípio, um tanto clichê pela equação comum que aparentemente arma: pais ausentes + problema com alcoolismo = filho problemático

ou sintomático. Com uma leitura atenta, porém, é possível apreender rapidamente a sofisticação do enredo, conjugada com a exploração detalhada daquilo que se passa com o protagonista. Maik não aparece como o filho problemático consequência direta dos sintomas dos pais, mas como sujeito, ainda ingênuo, que tenta se haver com as questões que o atravessa da maneira como pode, com o que tem à mão. O que observamos, afinal, é um jovem adolescente lidando com os desencontros da vida e as consequências que advêm das escolhas que faz ao longo do percurso.

Na infância, a escola já desempenha uma importante função de socialização, uma vez que é um dos primeiros lugares fora do núcleo familiar onde o sujeito poderá estabelecer novos laços e laços mais consistentes. Na adolescência, o papel da instituição pode tornar-se ainda mais proeminente, já que é o local onde, comumente, o jovem passa mais tempo de sua rotina, onde fará novas identificações e descobertas. As instituições também pode servir como local privilegiado para manifestação de interesses e preferências em esportes, músicas, artes. No espaço escolar, o adolescente muitas vezes busca as referências a novos ideais, tentando pertencer a certos grupos.

Freud fez questão de chamar atenção para uma das funções da escola concernentes aos adolescentes que ela acolhe, a saber, que elas [as escolas] devem ensinar aos adolescentes o gosto pela vida, oferecer-lhes apoio e amparo em uma época em que eles são impelidos, pelas condições de seu desenvolvimento, a afrouxar a ligação com a casa de seus pais e com a família (Freud, 1910/1943, p. 62). Freud também critica a atuação dessas instituições, que estariam muito aquém do seu papel de oferecer aos jovens um substituto da família e de despertar o interesse pela vida mundo afora (Freud, 1910/1943, p. 62). Nos primeiros capítulos da novela, a escola que encontramos é uma instituição que, de fato, não oferece esse suporte a Maik. Além de não se identificar com seus colegas, ele também não encontra acolhimento por parte do professor, quando apresenta uma redação para a turma falando de sua mãe e dos problemas graves pelos quais ela passa por conta do etilismo. O professor toma essa apresentação como algo preparado para divertir ou se exibir para os colegas e repreende Maik duramente. É nesse enquadre, crucial para o desdobramento da trama, que ele conhecerá Tschick, com quem “fugirá” de casa rumo a um Outro lugar.

## TSCHICK E O INFAMILIAR

Com as indicações do protagonista sobre sua vivência escolar, sua relação com seu professor e sua sensação de ser preterido na turma, o leitor concebe o enquadre no qual se dá a chegada repentina de Tschick, no meio do ano letivo, e as condições de seu encontro com o novo colega de classe. Ao apresentá-lo à turma, o professor conta que ele pertence a uma família de descendência alemã, mas sua língua materna é o russo. Tschick, apelido de Andrej Tschichatschow, um jovem alemão-russo de quinze anos, é descrito por Maik como um rapaz desajustado e extremamente pobre, que provoca mal-estar na classe e chega na escola bêbado ou cheirando à bebida alcoólica.

Tschick causa estranhamento pela infamiliaridade com que faz Maik (e a escola) se confrontar: “desde o começo eu não conseguia aguentar o Tschick. Ninguém conseguia. Ele era um *antisocial* (*Asi*) e aparentava ser isso mesmo” (Herrndorf, 2012, p. 41). O termo alemão *Asi*, usado para se referir a Tschick, possui conotação discriminatória e geralmente é atribuído a marginalizados, àqueles que supostamente seriam prejudiciais à sociedade, de baixo nível intelectual, sem estudos ou cultura. Pelo olhar do Outro, desse Outro nada acolhedor, Tschick é o elemento problemático da turma, da sociedade. O encontro de Maik com ele teria sido da ordem do encontro com o *Unheimliche* (Freud, 1919/2019): daquilo que provoca mal-estar e é localizado no outro, mas que, estranhamente, ao mesmo tempo lhe seria familiar e íntimo. Com o conceito de *êxtimo* elaborado por Lacan fica mais clara a localização desse objeto que angústia e provoca repulsa, que é reconhecido fora de si, mas concomitantemente, no interior do sujeito (Lacan, 1959-60/1991; 1968-69/2008). O neologismo lacaniano estabelece uma dimensão topológica que situa o objeto nesse ponto de interseção entre o sujeito e o Outro (exterior + íntimo: *êxtimo*).

Segundo os tradutores da mais recente publicação do artigo de Freud *Das Unheimliche*, essa “palavra-conceito” de Freud faz sobressair algo fundamental acerca do que “um estrangeiro nos aporta, especialmente quando esse algo é absurdamente familiar e doméstico” e ao mesmo tempo “claramente exótico e ameaçador, pelo menos da perspectiva de nossa suposta integridade identitária, que resiste a assimilar o

estrangeiro” (Ianini & Tavares, 2019, p. 14). Em Tschick, a questão aparece caracterizada não só pelo seu comportamento disruptivo, mas também por sua descendência alemã e sua língua materna, o russo. Estranhamento e migração são elementos que, há bastante tempo, recorrentemente, são confusamente aproximados e abordados em discussões políticas acaloradas acerca da recepção de estrangeiros (migrantes, refugiados, turistas). Lamentavelmente, nessas circunstâncias é comum vislumbrarmos um movimento de repulsa, quando o estrangeiro é tomado como uma ameaça à suposta e idealizada pureza cultural e linguística ou à integridade dos cidadãos e das tradições dos países de chegada.

Vale notar que dentre os países que mais dificultam a entrada e a permanência legais de migrantes estão aqueles que mais se beneficiaram de mão-de-obra estrangeira para se erguerem e se desenvolverem, incluindo aquela de ordem especializada, intelectual e científica, quando não foram colonizadores dos países de onde provém os imigrantes que rechaçam, especialmente refugiados. A própria cultura alemã advém de um contexto multicultural e linguisticamente multifacetado que remonta a momentos anteriores à sua constituição como Nação. No pós-guerra, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, foram os imigrantes provenientes de países vizinhos que reergueram o país. E ainda hoje, Alemanha e outros países estão dependendo da chegada de estrangeiros para suprir a falta de mão-de-obra especializada. Não se sabe ao certo a procedência da família de Tschick, mas pelas conversas que tem com Maik, sua família é proveniente da Rússia, de regiões colonizadas por alemães<sup>2</sup>, a convite da imperatriz Catharina, a Grande. O que é interessante notar sobre essas referências presentes na obra, é a ambiguidade que esses elementos comportam: Tschick tem o russo como língua materna, mas o que ele nos deixa entrever é a ambiguidade constitutiva do personagem cujos antepassados eram alemães. Ao mesmo tempo o personagem encarna o estrangeiro e familiar.

Em meio às especulações acerca da procedência de seu novo colega, algo desperta a curiosidade de Maik, a despeito da repulsa que ele lhe provoca. Tschick é transferido de uma *Förderschule* para o *Gymnasium*, onde conhece Maik. O sistema educacional alemão é rigidamente dividido e somente ingressam no *Gymnasium* os alunos que, ao longo do ensino primário, se destacaram pelo seu excelente desempenho. No geral, são os estudantes que frequentam o *Gymnasium* os previamente habilitados

a se candidatarem ao ingresso na universidade, enquanto as outras escolas preparariam seus alunos para outras atividades profissionais e formações que não passariam pela universidade. Maik percebe com estranhamento essa mudança escolar gigantesca: “que alguém tenha conseguido ir da *Förderschule* para o *Gymnasium* era absurdo o suficiente” (Herrndorf, 2012, p. 47). Efeito dessa imbricação inquietante de enigma e suposto saber endereçados a Tschick, e pela identificação com o lugar de *outsider* que ele presentifica para Maik, incrementado ainda pela dor e sensação de desamparo por conta da rejeição da menina por quem é apaixonado, Maik topará a travessia com o novo colega.

### **WALACHEI: UM NOME PARA O ÊXTIMO?**

A virada do momento presente, no hospital, para o movimento retroativo de Maik quando começa a lembrar e a falar sobre sua vida antes do acidente, aparece na obra após um médico lhe perguntar o que ele e Tschick pretendiam e pra onde eles queriam ir com o carro roubado. Titubeante, o capítulo acaba com a resposta de Maik: “a gente queria ir a Walachei” (Herrndorf, 2012, p. 20). Walachei é um termo interessante para refletir criticamente sobre a questão do êxtimo na adolescência, pois nos remete à busca pela “vida verdadeira”, nos termos de Lacadée (2011). É pelo encontro com Tschick que encontramos a arrancada do romance. Trata-se de um *on the road* juvenil muito bem amarrado, no qual a aventura verdadeira tem a ver mais com a subjetivação do personagem do que com a viagem propriamente.

A proposta da viagem não é aceita por Maik imediatamente. Após um primeiro contato na escola e de ter sido repudiado por Maik, Tschick aparece repentinamente em sua casa e convida Maik a viajar com ele em um carro antigo roubado. Tschick propõe que eles viajem até Walachei, cidade fora da Alemanha onde residiriam seus parentes. Mas para Maik, Walachei é “somente uma palavra” (Herrndorf, 2012, p. 97), usada como nomeação metafórica para um lugar qualquer distante, como se ele não existisse realmente sem um significado específico. O mal-entendido sobre Walachei ser ou não um lugar situado de fato no mundo ou apenas um vocábulo que se referiria a um lugar remoto surge da ambiguidade que o termo comporta e do desconhecimento dessa

ambiguidade para ambos. Walachei seria o nome de um povoado situado no sul da atual Romênia, como indica Tschick, mas o significante, quando utilizado informalmente, serve como uma espécie de expressão para designar um lugar remoto ou longínquo, de localização imprecisa como tenta explicar Maik ao colega. Na língua portuguesa haveria algo parecido com o uso do significante “Cochinchina” que serve também para designar um lugar impreciso, longe ou inexistente, mas que fora de seu sentido metafórico, designa, de fato uma região no Vietnã.

De uma perspectiva psicanalítica, podemos reconhecer no significante Walachei uma nomeação para o estrangeiro localizado fora do espaço de conforto de Maik, enquanto para Tschick ele remete ao oposto, ao que lhe é familiar – ele diz a Maik que seus familiares moram lá. Assim, mesmo que os dois personagens falem a mesma língua, pelo mal-entendido desvela-se a singularidade do que está em jogo pra cada um. Embora viajem juntos, o que está em questão para cada um dos adolescentes exige direções distintas de trabalho subjetivo. Enquanto Tschick tenta se afastar desse Outro hostil que o rechaça, aterrorizante, partindo em direção ao ambiente familiar situado fora da Alemanha, a partida de Maik busca experimentar esse Outro lugar, afastado do núcleo familiar, já que “quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de infamiliaridade quanto às coisas ou aos acontecimentos” (Freud, 1919/2019, p.33).

A viagem no carro roubado, por mais que seja uma transgressão, não parece figurar como uma rebeldia agressiva contra as autoridades. Do lado de Maik, se for situada em sua história precedente, ela pode ser lida como uma tentativa de separação desse Outro, de uma maneira precipitada e irresponsável, muito comum na adolescência, quando o agir entra várias vezes em cena levando os jovens a se colocar em risco. Do lado de Tschick, a travessia envolve uma busca por um lugar talvez menos angustiante. Isso não exime os jovens de responderem por seus atos arriscados e transgressores. Quando se fala em “conduta de risco”, referimo-nos a um traço em comum no agir durante essa transição chamada adolescência, traço que seria a “probabilidade considerável de se machucar ou de morrer; de prejudicar o futuro pessoal ou pôr a saúde em perigo: toxicomanias, alcoolismo,

direção perigosa, tentativas de suicídio, distúrbios alimentares, fugas etc.” (Lacadée, 2011, p. 56).

Uma outra consequência do agir no processo de adolecer pode ser a evasão escolar, ainda mais quando as condutas de risco são assumidas como “modo de vida” e há ainda a chance de se tornarem “passagem ao ato” (Lacadée, 2011, p. 56). No caso da errância ao lançar-se no mundo, esta é mais uma das condutas, impulsionada pelos anseios adolescentes, como aponta Lacadée na seguinte passagem:

Algo o impele a ultrapassar os muros da casa da família, pois, para ele, é fora de seus domínios que se encontra a vida verdadeira, o que ele crê ser o mundo real que o conduz a rejeitar os semblantes do Outro que até então o velam. Sair, sozinho ou com os outros, encarna esse desejo de outro lugar, esse demônio (...) que faz abrir a porta do desconhecido e sair errante pelo meio-dito da língua, e se origina do mais íntimo do ser, enlaçando-o ao mais longínquo num ponto de *extimidade* (...). (Lacadée, 2011, p. 32)

Walachei, portanto, é o termo que nomeia esse outro lugar almejado por Maik. Porém, ele só aceita se lançar no mundo em busca desse lugar estrangeiro que ele reconhece fora de si quando o termo ganha alguma significação para ele, isto é, quando deixa de ser totalmente infamiliar. Incrédulo quanto à afirmação de Tschick de que seus parentes moravam lá, posto que estava certo de que o nome serviria para designar qualquer localização imprecisa e distante, Maik busca na internet informações sobre seu significado e, só então, decide partir:

Antes de ir pra cama, liguei novamente meu computador. Encontrei quatro e-mails do meu pai, que se queixava por eu ter desligado meu celular [...] e eu precisava ainda pensar numa desculpa e explicar pra ele que estava tudo ótimo aqui. E estava mesmo. E como não me ocorreu nada e eu não estava com a menor vontade de responder esses e-mails, abri outra aba e procurei na Wikipedia “Walachei” ... foi então que eu realmente comecei a considerar... (Herrndorf, 2012, p. 100)

Antes de pesquisar sobre Walachei, Maik lembra dos últimos acontecimentos com a menina por quem é apaixonado: “(...) nesse momento eu daria qualquer coisa pra estar em Walachei ou em qualquer lugar no mundo, menos em Berlim” (Herrndorf, 2012, p. 100). Maik sabe muito pouco sobre a menina, Tatjana Cosic, nunca sequer conversou com ela. Uma das poucas coisas que ele ressalta ao leitor é sua descendência também estrangeira, pelo seu sobrenome. Os pais dela seriam provenientes da Sérvia ou da Croácia. O desejo

pelo estrangeiro, onde se situa o objeto *a*, fora da zona familiar permeia toda a trama. Como mencionado, o despertar da adolescência tem a ver com um deparar-se com o real, seja pela via sexual ou mortífera.

O mal-estar de Maik pelos desencontro amoroso, a sensação de querer estar em outro lugar, precede a cena em que Maik ignora os e-mails de seu pai, mantém o telefone desligado e começa a pensar em ir para Walachei. Essa sequência nos remete à pontuação de Lacadée, sobre as atitudes dos jovens que os colocam em risco terem diversas origens, sendo provenientes, por exemplo, “da indiferença familiar, do sentimento de não contar, (...) da superproteção e da “juvenilidade” de muitos pais, que se identificam com os filhos e se recusam a assumir as responsabilidades que lhe cabem” (Lacadée, 2011, p. 57). O que haveria em comum na base de tais comportamentos seria a desorientação do jovem quanto aos limites insuficientemente estabelecidos ou jamais dados (Lacadée, 2011, p. 57).

Reconhecemos a falta de orientação mencionada por Lacadée (2011) em diversas passagens do romance, antes e depois da viagem dos meninos. Uma das cenas mais emblemáticas da desorientação deles é ilustrada pelas inúmeras tentativas de decidir a direção que deverão seguir para chegar ao destino pretendido. A discussão dos protagonistas e as tentativas de solução demonstram também o quanto as soluções utilizadas na infância pela via do brincar e do fantasiar já não servem mais para dar encaminhamento aos impasses com que se deparam. Destacamos aqui uma dessas passagens, justamente por indicar não só a desorientação, mas também esse fracasso das construções infantis:

Walachei fica na Romênia e a Romênia fica no sul. O problema é que nós não sabíamos onde ficava o sul. Eu tinha essa bússola pequenininha num chaveiro que veio de uma máquina de chicletes, mas dentro do carro ela apontava para qualquer lugar, menos pro sul, e fora dele ela apontava pra onde ela queria. (Herrndorf, 2012, pp. 104-5)

Na cena, Maik tenta fazer uso de um brinquedo para se orientar (na época do lançamento do romance ainda não havia celulares com GPS e tantas outras funções como as que encontramos atualmente). Assim, o percurso trilhado é desenhado conforme os acontecimentos, as conveniências e sobretudo as possibilidades e contingências que se apresentam ao longo do caminho, gerando os desdobramentos e os efeitos de imprevisibilidade que compõem boa parte das aventuras. Eles são bruscamente

interrompidos devido a um acidente, corte que redireciona o leitor à retomada da questão explicitada no início da narrativa, quando Maik se encontra às voltas com os impasses sobre sua idade, sobre ser adulto, sobre responsabilizar-se pelo desejo.

## CONFLITO DE GERAÇÕES E PROGRESSO DA CULTURA

Herrndorf, autor do romance, contou em uma entrevista que a ideia principal de *Tschick* surgiu de uma ocasião em que ele releu novamente os livros de sua infância e adolescência para descobrir se eles realmente eram livros bons como ele tinha na memória e também para ter ideia de que tipo de pessoa ele era aos 12 anos. O que ele notou com sua imersão infantojuvenil foi que os livros tinham três similaridades: grandes viagens, águas, e, o que nos interessa mais aqui, nas histórias ocorria sempre uma rápida eliminação dos adultos como pessoas de referência (Herrndorf, 2011, s.p.). Em *Tschick*, o autor tentou unir esses três aspectos. Frisamos o último, pois é justamente essa característica do livro que privilegiamos neste trabalho e que aparece como motor do romance, mesmo que implicitamente.

As escolhas que os adolescentes fazem para tentar se separar de suas referências adultas e o posicionamento deles quanto a essas escolhas podem ter consequências dramáticas, como aquelas narradas em *Tschick* no desenlace da obra. Para que a separação ocorra de uma forma menos conturbada, os pais precisam estar dispostos ao trabalho que ela exige. Na obra, esse conflito é marcado pela discussão entre Maik e seu pai após o acidente, quando o pai tenta definir o que Maik deveria dizer ao juiz em seu depoimento sobre as infrações que cometeu.

Maik discute com seu pai por conta de seu posicionamento, por se recusar a responder do lugar de vítima que teria sido ludibriada e por se negar a fazer o papel do menino ingênuo de classe média que teria sido levado para o mau caminho por Tschick, que lhe serviria de bode expiatório. A intenção do pai de Maik é culpabilizar e responsabilizar somente Tschick pelo ocorrido. A discordância entre Maik, que pretende contar a verdade, e a exigência de que ele culpe seu amigo, toca em uma questão narcísica do lado do pai, que sente sua imagem supostamente íntegra e bem-sucedida ser ameaçada frente à sociedade e seus supostos clientes: “você acha que você está sozinho no mundo?

Você acha que isso não irá nos atingir? (...) Como é que eu vou vender casas às pessoas, se meu filho rouba o carro delas?” (Herrndorf, 2012, p. 228). Tal posicionamento revela um incômodo que não tem a ver com sustentar o desejo do filho, tampouco com o risco que seu filho correu ao dirigir um carro roubado pelas estradas alemãs. O risco parece estar somente do lado do pai, risco de ser ferido narcisicamente quando Maik transgredir a lei. Quanto a Maik, lembremos que se trata de um jovem experimentando a instabilidade de seus antigos ideais. Diante da relevância que seu pai atribui a uma imagem ideal, vale lembrar que

Não há sujeito a quem mais incomode a expressão do adulto “O que os outros vão dizer?!” do que o adolescente. Ela remete à falha daquele que o adolescente identifica como Outro, põe à mostra a sua insuficiência de sustentar o que diz ou, mesmo, de romper com os ditos para dizer o que bem entende. Por outro lado, e ao mesmo tempo, tal falha destrona aquele que ele colocara no lugar do Outro! No fundo, o Outro barrado do sujeito a essa altura já está incorporado e já se iniciou um grande trabalho de desconstrução do Ideal até então suposto nos pais (Alberti, 2004, p. 65)

Assim, para Maik o que se ratifica com a preocupação paterna é o desvelamento de sua falta. Maik fica ante a queda dos despojos de um pai outrora idealizado e que se mostrará um transgressor – que mente ante o juiz – em prol de seu próprio benefício. Maik é um adolescente e, como tal, possui a afiada habilidade de apontar o furo no Outro. Na continuação da cena, ele revela a seu pai aquilo que este já sabe: que ele não vende casa nenhuma, já que é um corretor fracassado. Nas entrelinhas, Maik tenta apontar que o problema do pai com o ato infrator é outro, não tem a ver com as casas que ele deixaria de vender. Maik é interrompido pelas agressões do pai, que o espanca.

As condutas de risco são formas de tentar se situar no mundo e de buscar os limites que já deveriam ter sido dados. Elas podem ser concebidas como formas de ritualizar a passagem da adolescência à vida adulta (Lacadée, 2011, p. 57) e nessas circunstâncias é necessário o dom do amor por parte dos pais para que essa separação não signifique para eles uma perda narcísica (Alberti, 2004, p. 17). Assim, embora possa haver por parte do pai o desejo de sustentar a vida do filho, podemos dizer que a lei paterna não funciona bem quando o pai em jogo é o pai cruel e não o pai do desejo (Alberti, 2004, p.8).

Uma das referências mais interessantes quanto à função do pai que aponta para o

desejo e para a vida pode ser encontrada no célebre personagem, tantas vezes mencionado no meio psicanalítico, de *O despertar da primavera* de Wedekind (1891/2000), o homem mascarado. Este aparece no final da peça e oferece ao adolescente Melchior uma possibilidade de aposta na vida ao oferecer-lhe nada menos que uma xícara de chocolate quente. É um personagem surpreendente, fantástico e destoante do arranjo realístico da obra, o que facilita a leitura de que ele aponta presentifica uma função e não um pai ou homem da realidade. Mas o pai de Melchior, também tem uma postura interessante frente à transgressão cometida pelo filho. Ao saber do crime do menino, sua mãe planeja não enviá-lo para a casa de correção, mas o pai do menino intervém, barrando a mãe, indicando que Melchior deverá se responsabilizar pelo ato que cometeu. Muito diferente do pai de Maik que, com a manipulação do filho, pretende que esse se exima da responsabilidade quanto às infrações cometidas colocando-se como vítima para, com isso, o pai salvar a imagem imaculada ideal e integral que supõe de si mesmo. Por sorte, a discordância de Maik, a despeito do conflito de gerações que ela instaura e do alto preço que ele paga quando insiste que dirá a verdade ao juiz, marca aquilo que Freud nos indicou como o processo dolorido que move as culturas e provoca cortes e mudanças entre as gerações:

Contemporaneamente à subjugação e ao repúdio dessas fantasias claramente incestuosas consuma-se uma das realizações psíquicas mais significativas, porém também mais dolorosa, do período da puberdade: o desligamento da autoridade dos pais, unicamente através do qual se cria a oposição, tão importante para o progresso da cultura, entre a nova e a velha gerações. (Freud, 1905, p. 67, tradução nossa)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa exposição buscamos tecer uma leitura que contribuísse para as discussões sobre a adolescência, a partir do que a narrativa de Maik oferece aos leitores, ou seja, baseando-nos na palavra do personagem e na forma como os impasses vivenciados por ele são transmitidos pela estrutura do romance. Nossa perspectiva afastou-se da pressuposição desenvolvimentista da adolescência, pois com a psicanálise interessa-nos os deslocamentos singulares do jovem em suas tentativas de atravessamento desse período tão delicado e, ao mesmo tempo, tão decisivo. A viagem de Maik e Tschick, a errância

em que eles se lançam, cada um com suas questões, é emblemática das experimentações arriscadas engendradas pelo adolescer.

O luto decorrente da queda da autoridade dos pais e a irrupção do sexual na adolescência impelem o jovem a procurar satisfação fora dos círculos familiares, em uma região de extimidade. Nesse movimento, recorrentemente, o adolescente se envolve em situações embaraçosas, em condutas de risco, por motivações singulares atreladas à dinâmica familiar na qual se constituiu subjetivamente e que, com o fim do período de latência e o começo da puberdade, exigirá retificações de seu posicionamento subjetivo. Isso culmina na queda dos ideais sustentados na infância, circunstância de onde advém a desorientação dos adolescentes, que precisarão fazer um trabalho de luto por essa perda dos pais imaginarizados concomitante à criação singular de um saber fazer com o real.

Embora o foco da obra recaia sobre as aventuras desencadeadas pela partida de Maik rumo a Walachei, ressaltamos que, do começo ao fim, a história é atravessada por uma questão principal concernente à responsabilidade inerente ao próprio atravessamento da adolescência. No romance, isso é disparado por esse encontro com Tschick, o personagem estrangeiro, que oferece uma brecha por onde Maik escapa para experimentar esse afastamento do círculo familiar, onde já não encontra esteio para lidar com o desamparo que vivencia. A obra também nos serve para abordar questões da adolescência atreladas aos debates contemporâneos referentes à imigração, ao papel da escola etc. São temas antigos que também atravessam e geram conflitos entre gerações, que se apresentam em novas roupagens, suscitando e renovando debates conforme o horizonte das diferentes épocas nas quais emergem. Para finalizar, frisamos que esse trabalho se baseia nos elementos da história e dos personagens que são característicos do adolescer, alinhavados pela práxis psicanalítica, mas essa leitura está longe de desembocar no entendimento de que haveria um destino inefável de qualquer e todo adolescente. Isto porque, cada um, a sua maneira, precisará se lançar no trabalho árduo de lidar com o real, escolhendo cada um os rumos e os meios com que se lançara nessa empreitada.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, S. (2004). O adolescente e o Outro. Rio de Janeiro: JZE.
- FREUD, S. (1905). Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Acesso em 24 de maio de 2023, de [https://archive.org/details/Freud\\_1905\\_Drei\\_Abhandlungen/mode/2up](https://archive.org/details/Freud_1905_Drei_Abhandlungen/mode/2up). (Original publicado em 1905).
- FREUD, S. (1910). Zur Einleitung der Selbstmord-Diskussion. In A. Freud. Gesammelte Werke Band 8. (S. 61-64). London: Imago. (Original publicado em 1943).
- FREUD, S. (2019). O infamiliar/Das Unheimliche. In G. Iannini; P. Tavares (orgs. e trads.). Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica. (Original publicado em 1919).
- HERRNDORF, W. (2011). Wann hat es “Tschick” gemacht, Herr Herrndorf? Kathrin Passig, im Gespräch: Wolfgang Herrndorf. Acesso em 24 de maio de 2023, de [https://www.deutschestheater.de/download/268/\\_kathrin\\_passig\\_im\\_gespraech\\_mit\\_herrndorf\\_faz\\_.pdf](https://www.deutschestheater.de/download/268/_kathrin_passig_im_gespraech_mit_herrndorf_faz_.pdf)
- HERRNDORF, W. (2012). Tschick. Berlin: Rowohlt.
- IANNINI, G. & TAVARES, P. H. (2019). Freud e o infamiliar. In: G. Iannini; P. Tavares (orgs. e trads.). Obras incompletas de Sigmund Freud (pp. 7-25). Belo Horizonte: Autêntica.
- KOSOVSKI, G. F. (2014). Construção da imagem de si, desestabilização e adolescência, Arquivos Brasileiros de Psicologia, 66 (1), 61-71, Acesso em 24 de maio de 2023, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672014000100006](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672014000100006)
- LACADÉE, P. (2011). O despertar e o exílio: ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições, a adolescência. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- LACAN, J. (1989). Hamlet, por Lacan. In: J. Lacan. Shakeaspeare, Duras, Wedekind, Joyce. Lisboa: Assírio & Alvim. (Original proferido em 1959).
- LACAN, J. (1991). O Seminário 7 – A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: JZE. (Original proferido em 1959-60).
- LACAN, J. (2003). Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol v Stein. In: J. Lacan. Outros escritos. Rio de Janeiro: JZE. (Original proferido em 1964).
- LACAN, J. (2008). O Seminário 16 – De um Outro a outro. Rio de Janeiro: JZE, 2008. (Original proferido em 1968-69).
- WEDEKIND, F. (2000) Frühlings Erwachen. Stuttgart: Reclam. (Original publicado em 1891).

## ***HISTÓRIA(S) IMAGINADA(S), COMPARTILHADA(S) E DIVIDIDA(S): AS PERSONAGENS DE OLGA BENÁRIO***

Gundo Rial y Costas<sup>1</sup>

**Universidade Federal Fluminense (UFF)**

**Resumo:** Analisam-se as diferentes histórias imaginadas sobre Olga Benário. Partindo de uma ideia sobre *geteilte Geschichte* (*história compartilhada e separada*, CONRAD/RANDERIA, 2002), faz-se uma leitura das biografias de Ruth Werner (1961) e Fernando Morais (1985), bem como do filme de Jayme Monjardim (2004). Constata-se a criação de um brilhante ícone fantasmagórico de resistência no Brasil, uma certa revitalização na Alemanha reunificada e uma continuidade da história de Olga pela filha historiadora Anita Prestes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Olga Benário; história compartilhada; história separada.

<sup>1</sup> O artigo é baseado na comunicação “Histórias compartilhadas, divididas e apagadas? A personagem literária e audiovisual de Olga Benário”, apresentada no congresso ABEG, simpósio 20 “Literatura, alteridade e identidade(s)” organizado por Érica Schlude Wels e Michela Rosa di Candia, na UFF Niterói, em 2019. É fruto de um projeto com a Europa-Universität Flensburg, intitulado de “Globalisierte Erinnerungskulturen und gegenläufige Gedächtnisse. Darstellungen von Nationalsozialismus, Holocaust und Exil in peripheralisierten Literaturen”, liderado pelos professores Marco Thomas Bosshard e Iulia-Karin Patrut (financiado pela mesma instituição e pela DFG, a *Deutsche Forschungsgemeinschaft*). O artigo é dedicado a Anita Prestes, com carinho e admiração e muito obrigado pela troca de correspondência. Agradecemos a Walnice Nogueira Galvão, Ligia Chiappini, Marco Bosshard e André Vaz para leitura crítica e revisão do texto, e pela ajuda nas traduções das citações. Ainda grato tanto pelas sugestões depois da palestra de Érica Schlude Wels, Willi Bolle e Michela Rosa di Candia, quanto pela discussão do texto com Floriano Ledesma.

## INTRODUÇÃO

As representações literárias e audiovisuais sobre Olga Benário<sup>2</sup> são intimamente imbricadas à história da Alemanha Oriental, da Alemanha Ocidental e do Brasil, as quais surgiram com as distintas interpretações históricas, políticas e ficcionais acerca das missões políticas da alemã judia comunista a mando da União Soviética na França, Inglaterra e Brasil. Neste sentido, constata-se um esquecimento relativo da personagem na Alemanha Ocidental capitalista, uma forte glorificação na Alemanha Oriental<sup>3</sup> comunista, além de uma tradição de recepção positiva tardia no Brasil.

Os diferentes processos de memória se contextualizam numa *proximidade ambivalente*<sup>4</sup> entre Brasil e Alemanha: apesar da distância geográfica, também existe uma relativa afinidade cultural. Ela remete à imigração alemã iniciada no século XIX com a formação das colônias alemãs no sul do Brasil.<sup>5</sup> Desde então, partes da sociedade têm sido fortemente influenciadas pela descendência dos imigrantes.

2 Há uma grande apropriação linguística cultural do nome “Olga Benário”. No Brasil, o sobrenome alemão Benário ganha um acento no “a”, e as vezes se junta o sobrenome ao de Luis Carlos Prestes, com ou sem hífen, porém, os dois nunca casaram oficialmente. Além disso, nas suas missões secretas, Benário também havia ganhado vários nomes falsos, com nacionalidades russas, alemãs, portuguesas, belgas e brasileiras: Olga Sinek, Eva Kruger (MORAIS, 2016, p.61), Maria Bergner Vilar (PRESTES, 2015, p. 160), Olga Meirelles e Maria Prestes (MORAIS, 2016, p.138, 139).

3 Na Alemanha Oriental comunista, o discurso sociopolítico sobre o nazismo depois da Segunda Guerra orientou-se no sentido da consolidação da luta antifascista sem questionar a própria participação nos terrores nazistas (HAMMERSTEIN, 2017). No entanto, na Alemanha Ocidental capitalista, a tendência foi de assumir-se a culpa pela responsabilidade do nazismo, e se iniciou uma relativa “desnazificação” tardia. Segundo o cientista social HERF(1980, p. 30), uma percepção coletiva de culpa foi provocada na Alemanha capitalista pela serie televisiva estadunidense *Holocaust* (1978), a que milhões de alemães assistiram no final da década de 1970.

4 Termo proposto por nós para destacar a fricção entre distancia geográfica e uma relativa proximidade cultural entre os dois países. Porém, sendo essa proximidade não pelo tempo atual, mas por conta dos laços históricos de imigração alemã; ou seja, sendo ela uma proximidade histórica datada e regional que tem seus desdobramentos a nível nacional brasileiro até hoje em dia pelo impacto da herança dos imigrantes.

5 SEYFERTH (2004, p.149, 153) pesquisou sobre as colônias Teuto Brasileiras. Durante a ditadura de Hitler, houve uma clara divisão da população étnica alemã, suíça e austríaca que vivia no Brasil entre, por um lado, os pró-nazistas, e por outro, um grupo de oposição que incluiu também os judeus que fugiram do nazismo (VELLOSO AZEVEDO 2010, p. 7-9).

Partindo da *proximidade ambivalente* com a – geograficamente falando – distante Alemanha, este artigo aborda as narrativas ficcionais e paradigmáticas que imaginam a(s) história(s) compartilhada(s) ou dividida(s) sobre Olga Benário.<sup>6</sup> Assim sendo, o paradigma pós colonial de Gayatri Spivak (1988, p. 288; 1999, p. 308), que questiona quem está representado e quem representa a quem, constituirá nosso norte metodológico.

## IMAGINANDO UM ÍCONE COMUNISTA NA ALEMANHA ORIENTAL: OLGA BENÁRIO (RUTH WERNER 1961)

A judia e comunista Ruth Werner, autora de *Olga Benário. A história de uma vida corajosa* (1961)<sup>7</sup> era admiradora e colega de ativismo<sup>8</sup> de Olga Benário. Ela deixou de “reportá-la” como espiã na Alemanha Oriental, para reportar sobre o cotidiano no jornalismo e na literatura.<sup>9</sup> Ideologicamente convencida, seu estilo pessoal narrativo bebe do idealismo comunista, expresso num excesso retórico com expressões repetitivas e abuso das hipérboles.

Para começar, gostaria de analisar como Olga Benário é descrita pela primeira vez na biografia de Werner: a ideia de *aufrecht*, “direita”, (WERNER, 2010, p. 5)<sup>10</sup>, como uma pessoa que caminha pela chuva no meio da rua, desafiando as pessoas com seu adesivo comunista no casaco. Essa metáfora de desafiar numa maneira *aufrecht*<sup>11</sup>, se referindo tanto à postura física, quanto à simbólica; na perseguição dos ideais e das práticas do

6 A antropóloga indiana Shalini Randeria e o historiador alemão Sebastian Conrad destacam na sua teoria póscolonial como a história da Europa é imbricada estreitamente com aquela das colônias. Para enfatizar a ambivalência dessa história de trocas e interações, os pesquisadores propõem o termo *geteilt* (dividido), que em alemão significa tanto “compartilhado” quanto “separado”. CONRAD/RANDERIA 2002, p.11- 12, 17-18.

7 O título original é: *Olga Benário. Die Geschichte eines tapferen Leben*.

8 WERNER (1989: XXIII) menciona na introdução da edição brasileira do livro que havia escrito a obra para prover a juventude da Alemanha Oriental com a imagem de uma militante antifascista.

9 SIMONS (1979, p. 12) enfatiza a analogia entre essas duas formas de “reportagem”.

10 A ideia de «*aufrecht*» é transmitida logo ao início da narrativa, quando Olga reage ao vento que incomodava os demais pedestres levantando a cabeça indeterminadamente. (WERNER 2010, p. 5).

11 Em alemão *aufrecht* quer dizer tanto “reto” quanto “direito”, ou seja, refere-se tanto à postura física reta quanto denomina no sentido simbólico-metafórico uma pessoa honesta, que faz as coisas de maneira correta. Essa condensação entre significado físico e simbólico exemplifica o idealismo comunista da autora na voz da narradora e pelas personagens, principalmente por Olga.

comunismo, é usada como *Leitmotiv* ao longo do romance.

Assim, quando Olga é deportada, grávida, de volta à Alemanha depois de fracassada a tentativa de revolução contra Vargas no Brasil ao lado de Luis Carlos Prestes, os colegas de cela no campo de concentração na Alemanha receiam receber uma Benário deprimida: “Eles imaginaram a camarada no fundo desse buraco escuro, sua criança tomada de si, o marido tão distante e igualmente preso – uma mulher retorcida pelo destino” (WERNER, 2010, p. 284)<sup>12</sup>. Sem embargo, elas são confrontadas com uma *aufrecht* guerreira que desafia a vigia do campo. O primeiro tipo de referência à *aufrecht* - isto é, em sua acepção física – é bem definido através do uso antonímico da expressão na citação anterior: “uma mulher retorcida pelo destino”.<sup>13</sup>

O último ecoa já no subtítulo da biografia: *A história de uma vida corajosa*. Assim, o ativismo de Olga é repetidamente referenciado pela metáfora de “coragem” por todo o livro. Nota-se também uma forte ênfase narrativa na repetição da necessidade do progresso comunista. Até mesmo o período em que recebeu treinamento comunista na Internacional Comunista em Moscou para virar agente secreto, é expresso pela frase repetida ou cantada em várias partes do livro: “Mas o vagão corre (...) para o futuro, para o comunismo”<sup>14</sup> (WERNER, 2010. P. 171, 290, 368). Nesse sentido, a autora instrumentaliza Olga como veículo no sentido mais literário e também no simbólico para projetar o progresso comunista. Além disso, a narradora não apenas idealiza a causa comunista, mas romantiza também a própria Olga ao estetizar seus olhos como brilhando “no azul mais brilhante” (WERNER, 2010, p. 6).

A autora, que nunca conheceu os Trópicos pessoalmente, exotiza ainda seu comportamento na nova pátria quando chega no Brasil. Nessa perspectiva ingênua, Olga é caracterizada como alguém que passa por um processo de adaptação no qual adota as cores, gostos e cheiros da nova realidade tropical (WERNER, 2010, p. 184), contrastando-os com sua visão política comunista imutável.

<sup>12</sup> Tradução livre, como em todos os trechos da obra por mim citados, original: “Sie stellten sich die Kameradin vor, da unten in dem dunklen Loch, das Kind ihr entrissen, der Mann so weit fort und ebenfalls in Haft – eine vom Schicksal gebeugte Frau.”

<sup>13</sup> „Olga war nicht gebrochen, Olga war die alte Kämpferin geblieben – das erste, was sie in dem fürchterlichen Bunker tat, war, mit der Aufseherin zu diskutieren!“ (WERNER, 2010, p. 285).

<sup>14</sup> A biografia de Werner na sua versão original consta da bibliografia do livro de MORAIS (2016, p. 306).

Durante o processo narrativo, o amor romântico entre os dois revolucionários Olga Benário e Luis Carlos Prestes é subordinado à causa comunista. As descrições dos dois coloca Olga na posição da aluna com sede de saber – p. ex., perguntando a Luis Carlos pela Coluna Prestes, a marcha heroica de vários anos na década vinte, que liderou sem perder nenhum confronto (WERNER, 2010, p. 169). Na estratégia narrativa da autora, observa-se uma nítida oposição entre um “nós” coletivo dos comunistas e um “nós” dos nazistas. Esse dualismo com fortes tendências hiperbólicas é verificado na referência da narradora aos alemães no Brasil:

O fascismo alemão tentou de qualquer jeito ganhar influência no Brasil. Aviões alemães trouxeram partidários nazistas e dezenas de quilos de propaganda para o país. Os nazistas começaram a organizar os alemães que já moravam há muito tempo no Brasil, a embaixada aumentou o número de funcionários e trabalhou junto com o movimento dos “Integralistas”, o movimento fascista organizado pelo presidente Vargas (Der deutsche Faschismus versuchte mit allen Mitteln, Einfluss in Brasilien zu gewinnen. Deutsche Flugzeuge brachten Nazifunktionäre und zentnerweise Propagandamaterial ins Land. Die Nazis gingen daran, die seit langem in Brasilien lebenden Deutschen zu organisieren, die Botschaft vergrößerte ihr Personal und arbeitete Hand in Hand mit der von Präsident Vargas unterstützten brasilianischen faschistischen Bewegung, den »Integralisten«.) (WERNER, 2010, p. 187).

Essa descrição da ameaça nazista durante o governo Vargas é contraposta à enumeração de “salvadores” comunistas, entre eles a própria Olga Benário (WERNER, 2010, p. 187).<sup>15</sup>

As referências hiperbólicas à Olga como *Übermensch*, engajada nas causas sociais políticas que pretende melhorar a condição da nova pátria amada ao lutar por mais igualdade para pessoas pobres nas favelas, são estendidas ao seu parceiro Prestes. Ele é descrito como alguém com o poder de transformar prisões em escolas (WERNER, 2010, p. 192) e é chamado de herói (WERNER, 2010, p.162) com poderes supra-humanos.

Dentro do campo de concentração Ravensbrück, Olga é apresentada como glorioso exemplo de resistência, que organiza leituras clandestinas de literatura comunista contra a barbárie fascista (WERNER, 2010, p. 336). Assim, Olga Benário é tida como resistente a qualquer tipo de “indoutrinação” nazista, como verdadeira comunista e esposa

<sup>15</sup> Sem aprofundarmo-nos na posição ambivalente de Vargas frente ao nazismo (VELLOSO AZEVEDO, 2010, p. 10).

apaixonada: “Ela ainda ficava vermelha, porque amava seu marido como no primeiro dia, porque ela havia preservado sua pureza interna. Nenhuma humilhação, nenhuma tentativa dos nazistas de difamá-la, de diminuí-la, foi realizado” (“Noch immer konnte sie rot werden, weil sie ihren Mann wie am ersten Tag liebte, weil sie sich ihre innere Sauberkeit bewahrt hatte. Keine Demütigung, kein Versuch der Nazis sie zu beschmutzen, zu erniedrigenerreichte ihr Ziel.” WERNER, 2010, p. 350).

A ideia de Olga não poder ser derrotada remete às caracterizações de santas católicas. Assim sendo, Werner se refere à ela como a imaculada, dotada de uma “pureza interna”, como consta na citação anterior. As colocações ainda são romantizadas num sentido estrito ao fazer Olga acreditar e idealizar o amor romântico e fiel.

Desse modo, no decorrer do livro, o comportamento de “santa” junta-se ao anterior, aos atributos de corajosa e direita, *aufrecht*. Essa forma exagerada de descrever a protagonista segue até a hora da morte a caminho do campo de concentração. Benário mantém tranquilidade absoluta ao usar uma analogia com o comunismo para conseguir lidar com seu assassinato.<sup>16</sup> Para provar a autenticidade da história de Olga, a biografia de Werner traz fotos pessoais, recortes de jornais, cópias de decretos de acervo da polícia secreta alemã e também correspondências entre Benário e Prestes.<sup>17</sup> Com essa antropologização do material empírico levantado para a pesquisa do romance, Werner cria por meio do livro um ícone comunista apoiado em fatos históricos.

### **HISTÓRIA(S) COMPARTILHADA(S) E DIVIDIDA(S): OLGA (FERNANDO MORAIS 1985)**

Na sua amplamente lida biografia<sup>18</sup>, Fernando Morais admite que havia entrevistado Ruth Werner antes de escrever seu livro (MORAIS, 2016, p. 11).<sup>19</sup> O que não foi revelado pelo autor, é que muitas cenas de seu *Olga* guardam surpreendente semelhança com seu

<sup>16</sup> Cf.: „Kinder, warum drum herumreden, wir sind doch Kommunisten, in die Vernichtung“ (Werner, 2010, p. 355), “Meninas, porque enrolar, afinal somos comunistas, vamos para a destruição”.

<sup>17</sup> As fotos são do acervo privado de Ruth Werner (2010,4).

<sup>18</sup> Com mais de meio milhão de cópias vendidas e traduzidas em mais de 20 línguas estrangeiras (CERRI, 2006, p. 129).

<sup>19</sup> A biografia de Werner na sua versão original consta da bibliografia do livro de MORAIS (2016, p. 306).

precursor da Alemanha Oriental. Não obstante, em comparação com Werner, Morais foca mais no relacionamento íntimo de Olga com Prestes. Ele contextualiza também a contribuição dos comunistas para derrubar o governo Vargas, por meio da inserção de várias cartas originais, comentários e figuras.<sup>20</sup>

Assim sendo, Morais recorre a uma nova escrita biográfica derivada da esquerda durante a ditadura militar no Brasil, que pesquisa figuras enigmáticas, com uma nova qualidade de texto e elementos de memoriais (GALVAO NOGUEIRA, 2005, p. 350-351). É oportuno citar nesse contexto o romance *feuilleton*<sup>21</sup> como fonte de inspiração, como se verifica na subdivisão do livro em vinte capítulos diferentes, com uma nítida caracterização do casal do romance antes dele se conhecer.<sup>22</sup> Podemos notar a adoção das hipérboles de Werner, bem com as repetições, porém numa nova configuração.<sup>23</sup>

A aclamação heroica comunista em *Olga* é narrada como história de amor romântico com um extensivo panorama do contexto comunista daquela época no Brasil, na Alemanha e na URSS, além de uma detalhada descrição da sublevação contra o governo Vargas em 1935. Olga constitui o “fio de meada”, sua personagem é introduzida para depois apresentar Luis Carlos Prestes e, após, outras figuras importantes, como Arthur e Elise Ewert (MORAIS, 2016, p. 80), Carmen e Rodolfo Ghioldi (MORAIS, 2016, p. 75) e Victor Allen Barron<sup>24</sup>. Ao abordar o tema da vingança pífida pela velha rivalidade entre Prestes e Filinto Müller<sup>25</sup>, o então chefe da polícia secreta do Rio de Janeiro, o padrão da narrativa mostra traços de melodrama, com informações contextuais detalhadas.

O narrador coloca ênfase especial na coragem de Olga para a causa comunista, ao retomar as descrições da biografia de Ruth Werner. Assim, na cena que inicia o livro, o

<sup>20</sup> Como foi o caso do escritor Graciliano Ramos que aparece como figura coadjuvante na prisão no Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> Essa forma de narrativa constitui a base da telenovela (MEYER, 1996, p. 386).

<sup>22</sup> Depois da introdução, apresentam-se *flashbacks* para a Olga e Prestes antes do romance, com referências às suas vidas em Berlim e Buenos Aires (MORAIS, 2016, p. 7).

<sup>23</sup> O autor, porém, afirma que tudo tinha acontecido da forma que ele descreveu, sem aceitar contingência histórica, exageros na construção das personagens ou pessoas ou fatos esquecidos pela narrativa (MORAIS, 2016, p. 9).

<sup>24</sup> Um capítulo completo se dedica a seu assassinato pela polícia secreta (MORAIS, 2016, p. 157-172).

<sup>25</sup> Havia uma rivalidade histórica por Prestes ter expulsado Müller da “Coluna Prestes” depois de ele ter furtado uma grande quantia de dinheiro (MORAIS, 2016, p. 201).

leitor ganha uma primeira impressão com o deslumbrante *coup de main* da liberação do namorado da Olga da prisão de segurança máxima de Berlim com armas sem munição.

A narrativa do resgate é intitulada de: »Aconteceu em menos do que um minuto« (MORAIS, 2016, p. 17), para enfatizar a ousadia e a agilidade da ação, num rápida narração que simula a velocidade do acontecido. Dessa maneira, destaca-se a bravura de Olga que, como em Werner, funciona como *Leitmotiv* para o romance. Tal coragem se ajusta à descrição da protagonista, que, como no precursor da Alemanha Oriental, é caracterizada como “linda moça de cabelos escuros e olhos azuis” (MORAIS, 2010, p. 17), que exige em voz firme a libertação do namorado com pistola em riste. Estendendo e transformando a biografia de Ruth Werner, Morais acrescenta outra dimensão para sua versão de Olga. Ele cria uma proximidade imediata com a personagem, não apenas como uma pessoa corajosa<sup>26</sup>, mas também como personagem esteticizada, de fácil identificação para o leitor. Isso é salientado pelo título que é simplesmente “Olga”, sem sobrenome, fazendo analogia com o pacto autobiográfico de Lejeune (1975), pelo que se cria uma intimidade entre autor e a pessoa descrita, e se compromete com a autenticidade do narrado.

Portanto, através da narrativa, cria-se uma impressão que beira à ilusão de conhecer a pessoa. Ainda se esconde dessa maneira à nacionalidade original alemã dela no título do livro, já que Olga é um nome comum no Brasil também. Dessa maneira, simultaneamente espetacular e íntima ao mesmo tempo, a biografia adentra a história da década de 1930 em vários países. Nesse empreendimento, a figura de Olga Benário, uma das suas protagonistas quase esquecidas, é transformada na narrativa com uma proximidade imediata na personagem de: simplesmente “Olga”. Isso remete ao termo, antes proposto, da *proximidade ambivalente* entre Alemanha e Brasil, que está sendo criado também ao nível da narrativa. Morais compõe esse laço de uma maneira contundente e convincente, assim incorporando, paulatinamente apropriando e abasileirando a estrangeira Olga Benário – que somente passou um ano na vida dela no Brasil e que tinha caído no esquecimento antes da publicação do livro – dentro da memória cultural brasileira.<sup>27</sup>

Nesse ponto, devemos contextualizar brevemente a biografia do próprio Fernando Morais

<sup>26</sup> Morais (2016, p. 9), porém, comenta sobre a falta de informações sobre Benário até nos círculos da esquerda. Muitas vezes era mencionada apenas como a esposa de Luis Carlos Prestes;

<sup>27</sup> Isso é destacado por Morais (2016, p. 9) e CERRI (2006, p. 129).

para destacar o desejo e a intenção do autor. Ao escrever o romance *Olga*, o autor da esquerda cria um novo ícone de resistência no Brasil.

Se notarmos a data de publicação do romance, percebe-se uma analogia reveladora com o precursor alemão: Ruth Werner escreve seu livro no ano quando se constrói o muro de Berlim em 1961, dessa maneira forjando um ícone para o então nascente estado nação da Alemanha Oriental.<sup>28</sup> Por outro lado, Morais teve que aguardar o fim da ditadura no Brasil para tirar da gaveta a história da Olga, e lançou seu livro em 1985. Vasta pesquisa em acervos em vários continentes, extensa pesquisa bibliográfica, entrevistas com testemunhas, incluindo Luiz Carlos Prestes, discussões com especialistas do assunto e a inserção de cartas autênticas trocadas por Benário e Prestes (MORAIS, 2016, p. 11-16, 301) contribuem para transformar o ícone num monumento da esquerda. Ao mesmo tempo, deve-se destacar que Morais como jornalista brasileiro e supostamente imparcial, teve o inédito e privilegiado acesso a acervos dos dois lados, dos comunistas na União Soviética e na Alemanha Oriental, e na Alemanha Ocidental e nos EUA –, e as informações ainda foram complementadas por posições judaicas recolhidas em Israel.<sup>29</sup>

A ampla informação histórica está associada à forma de melodrama pelo destaque à coragem da Olga. Diferente de Ruth Werner, Morais se refere à Olga sobretudo de maneira afetiva e romantizada. Essa narrativa com viés de esquerda é formada por informações contextuais com uma retórica específica e uma avaliação ideológica. A proximidade afetiva se constrói pela repetida referência à Olga apaixonada: primeiro com o colega ativista Otto Braun em Berlim, a seguir com o revolucionário Luis Carlos Prestes e, finalmente, com a filha Anita Leocadia.

Uma grande diferença entre as versões das personagens de *Olga* é que Werner, mesmo sendo judia também, apenas menciona o lado comunista de Olga. No entanto, Morais uma vez e outra remete ao duplo destino dela, enquanto comunista e também judia. O autor ainda ilustra isso com um episódio (MORAIS, 2016, p. 267) no campo de concentração de Ravensbrück em que Olga está junto com as judias e não as ativistas, apesar de ela usar tanto a identificação amarela dos judeus e a preta dos ativistas políticos,

<sup>28</sup> Epstein (1999, p. 181) fala da necessidade de construir *lieux de mémoire* ideológicos na Alemanha Oriental.

<sup>29</sup> Veja a lista de acervos visitados por MORAIS (2016, p. 201-202) na Alemanha Ocidental, na Alemanha Oriental, na França, no Brasil, na Inglaterra, nos Estados Unidos, em Israel e na Itália.

designados de antissociais.<sup>30</sup>

### MELODRAMA, TELENVELA E *MERCHANDISING SOCIAL*: OLGA (2004, JAYME MONJARDIM)

Constatamos que várias colocações de Werner são retomadas no livro de Moraes. Adicionalmente, *Olga*, de Monjardim, baseou-se oficialmente na biografia de Fernando Moraes. Porém, o filme se concentra nas diferentes “paixões” de Olga, com uma referência especial no amor romântico, ao lançar a novidade do Holocausto como contexto.<sup>31</sup> A relação de Moraes com Olga nota-se quando se constata o relançamento do livro dele no ano em que o filme estreou. Publicado pela Companhia de Letras, a capa é ilustrada com um retrato estetizado da atriz Camila Morgado (que viveu a personagem na produção de Monjardim), ressaltando-lhe os olhos azuis (MORAIS, 2004) – novamente lembramos a *proximidade ambivalente* entre Brasil e a Alemanha.

Deve-se estabelecer que a temática de Olga Benário foi transportada para um filme em estilo e ótica de telenovela. Um *blockbuster* com um dos orçamentos mais altos da história de cinematografia brasileira (CERRI, 2006, p. 130), co-financiado pelo governo esquerdista de Lula Inácio da Silva.<sup>32</sup> Foi produzido e distribuído pela Globo Filmes, com seu padrão de qualidade e uma gigantesca máquina de divulgação.<sup>33</sup>

Dirigido pelo novato Monjardim, anteriormente apenas conhecido como produtor de telenovelas, a produção recorre a um estilo específico desse gênero, que mistura melodrama com uma forte tendência de representação hiperbólica, com estereótipos e com uma pitada de drama social, ao introduzir elementos do cotidiano, da política e questões sócio culturais chamado de »*merchandising social*«<sup>34</sup>. Uma telenovela produzida por ele

30 E, aos poucos, Olga foi aceita como líder dos dois grupos (Moraes, 2016, p. 268).

31 Até o lançamento de “Olga”, não havia filme de ficção sobre Holocausto no Brasil. Mesmo as produções literárias a respeito, tinham um círculo de leitores limitado. SELIGMANN 2003: 384.

32 O filme foi exibido até para o então presidente da República Luis Inácio Lula da Silva, com a presença do diretor e dos autores principais. O presidente aprovou o filme, destacando a necessidade de resgatar personagens de luta da resistência, e que o caminho da Olga lembra o próprio quando era militante metalúrgico (CERRI, 2006, p. 130).

33 Com roteiros que dependem da aprovação do público (HAMBURGER, 2005, p. 121).

34 Há uma longa história esse tipo de integração de debates sociais na narrativa como um tipo

em 1990 já conteve como *subplot* Olga Benário e Luis Carlos Prestes<sup>35</sup>, e Rita Buzzar, a roteirista de *Olga*, tinha pesquisado por anos a biografia de Benário.<sup>36</sup>

*Olga*, de Monjardim, pode ser visto como a *mis-en-scene* da vida de uma revolucionária ativista num melodrama de amor<sup>37</sup> — composto pelo herói, a moça que precisa ser “resgatada” pelo mocinho e o vilão (VIELELA DIAS, 2011, p. 76) — se referindo à Olga Benário, Luis Carlos Prestes e Filinto Müller, com algumas cenas de *merchandising social* que introduzem a vida real como contexto de fundo. No entanto, por conta da história, é Olga que mostra agência, salvando o marido ao defendê-lo das balas dos militares com o próprio corpo; ou seja, nesse ponto, o estereótipo melodramático normativo é subvertido pela narrativa ao se referir a um fato real histórico.

De forma geral, Olga é representada como brava militante, fiel aos valores comunistas que recebe treinamento para virar agente secreta na URSS.<sup>38</sup> Apesar disso, deve-se constatar que o último evento é narrado de maneira corrida, e em momentos, quase caricatos, cede espaço para o romance do casal protagonista. Assim sendo, mostra-se como a protagonista se apaixona por Prestes e se torna mãe, quase sempre colocadas as motivações políticas em segundo plano.<sup>39</sup> No final do filme, retrata-se a decadência da protagonista de forma hiperbólica, ao acompanhar de perto o processo de raspagem de seu

---

de *Aufklärung* manipulativa para mostrar e ensinar novos assuntos como clonagem humana, vício em drogas químicas ou migração transnacional. Remete ao romance francês de *feuilleton*, como nos romances de Dumas, onde a decadência de uma trabalhadora de sexo é ilustrada pela tuberculose que ela desenvolve (ALENCAR, 2004, p. 101). Esses assim chamados »*fait divers*« fazem parte das miscelâneas de informação e curiosidades que se introduzem nos romances ou revistas de *feuilleton* com o objetivo específico de querer “fazer ver ao leitor” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 501).

35 Em *Kananga do Japão* (1990) por Jayme Monjardim (episódio 192), Olga é representada ainda de maneira chorona, ressaltando sua nacionalidade estrangeira por meio do sotaque alemão acentuado de Olga Benário.

36 Rita Buzzar publicou um artigo no mesmo livro que Anita Leocadia; ela também escreveu um artigo numa revista crítica alemã em que questionou por que não libertaram Olga depois de Stalin e Hitler assinarem um pacto em 1941 (BUZZAR, 1995).

37 Anita Leocadia Prestes (*apud* WERNER, 2010, p. 373) criticou o filme como superficial e sem mostrar interesse nas questões políticas.

38 A escolha da atriz Camila Morgado, de olhos azuis reproduz a referência original de Moraes e Werner. Pela contratação, a cor azul de olhos foi um dos critérios principais do diretor MONJARDIM (2004a), como ele mesmo ressalta no *making off* do filme.

39 Inclusive quando ela discursa na *Comintern* frente aos companheiros, ela ressalta o resgate do namorado Otto Braun como ato de amor. *Olga* (2004).

cabelo e a preparação para a morte.

A filmagem em si é baseada em *closes* que focam os olhares dos atores. Monjardim, por sua vez, comenta numa maneira melodramática que a intenção foi “adentrar os olhos para desvendar a alma” (MONJARDIM, 2004, p. 11). Dessa maneira, o diretor recorre aos estereotípicos elementos da telenovela, p. ex. às inúmeras repetições dos *closes* frontais da personagem Olga para retratá-la. Fora isso, a música sentimental e dramática em violão e o coro operam como *Leitmotiv*, usados de forma indiscriminada, independentemente de se tratar de cena de amor, paisagem bucólica ou prisioneiros no campo de concentração.<sup>40</sup> O estilo típico de filmar a história de Olga como uma telenovela começa com a padronizada técnica de um plano geral seguida por um *close* no ator a ser retratado (VIELELA DIAS, 2011, p. 76), com vistas a criar uma identificação com o público. Frequentemente, os *closes* se transformam em *close closes*, como nas cenas de amor entre Prestes e Olga em que apenas se veem narizes, olhos e mãos (OLGA, 2004, 33’). O melodramático se manifesta na explicitação dos sentimentos de amor, com tendência hiperbólica principalmente nas cenas de paixão quando Prestes olha pasmo para Olga ao exprimir um desajeitado comentário: “Você é linda” (OLGA, 2004, 40’). Outro exemplo se verifica quando Benário e Prestes estão em missão secreta em pleno Oceano rumo ao Brasil. Vestido com roupa elegante para passarem-se por um casal rico de portugueses no *réveillon*, um moço lhes serve champanhe e diz a Prestes: “O capitão mesmo me pediu para trazer champanhe para vocês. Não vai beijar ela? É sua esposa.” (OLGA, 2004, 30’). A cena artificialmente construída é seguida depois de um segundo de silêncio para aumentar a tensão. Esse enredo melodramático e que parece encenado com o moço que dá instruções para o casal se beijar, é ainda intensificado pela escolha exagerada, como fundo da narrativa, no dia de passagem de ano. O primeiro “beijo *fake*” entre os dois acontece acompanhado pelos fogos artificiais do Ano Novo, que sinaliza também o início do amor romântico entre Olga Benário e Luis Carlos Prestes, simbolizando uma nova vida no “Novo Mundo”.<sup>41</sup>

Atores conhecidos como Fernanda Montenegro e Camila Morgado, que falam

40 Alguns dos títulos da trilha sonora de Viana exemplificam isso: *Adeus Mãe, Anjos de Ravensbrück e Marcha Funerária. Olga – Trilha Sonora do Filme* (2005).

41 Momentos paralelos que acabam num *coup de theatre* pertencem às técnicas principais do melodrama (MEYER, 1996, p. 40).

português impecável, mesmo interpretando personagens alemãs<sup>42</sup>, criam um novo tipo de *proximidade ambivalente* cultural e incorporação do outro cultural. Como Ien Ang (1985) pesquisa em sua análise transcultural de séries televisivas: parece haver uma aceitação cultural no audiovisual brasileiro para esses padrões narrativos de representação, panos de fundo, atores de estilo afetivo extremo, que são tidos em outras regiões do mundo<sup>43</sup> como exagerado.

Isso se mostra particularmente nas cenas ligadas ao Holocausto: quando Olga é levada para ser morta na câmara de gás, ela aparece num plano geral em linha com as outras prisioneiras, andando pela neve com cabelo raspado, ao som da já mencionada música sentimental e dramática de violão e coro.<sup>44</sup>

Monjardim faz uso do recurso de *merchandising social* num *voice-over* de Olga na primeira cena do filme quando lê em voz alta sua carta de despedida para Luis Carlos Prestes. Trata-se da reprodução autêntica de fragmentos do último texto escrito por Olga Benário.<sup>45</sup> A leitura da carta continua na última cena do filme para fechar o *kyklos* narrativo do filme. Dessa maneira, o filme termina com as palavras originais da Olga Benário, assim de certo modo representando a voz dos sem-voz, mesmo sendo nesse formato da Indústria Cultural e sendo apenas um recorte de uma carta maior. Lembrando nesse contexto a tese da *imaginação melodramática* de Peter Brook, é o melodrama que visibiliza o que normalmente permanece oculto através do excesso hiperbólico (BROOKS, 1976, p. 77).

Concluindo, podemos constatar a criação de uma nova Olga Benário: Monjardim cria uma heroína abasileirada que fala um português impecável no filme, mesmo

42 MORAIS (2005, p. 149) comenta que Olga fala um “português germânico”.

43 Nos EUA e na Europa não é uma técnica comum, há poucos exemplos, como no *faroste espaguete* italiano, em que apenas aparecem os olhos e as mãos durante cenas de duelo (HICKETHIER, 2001, p. 59). Por outro lado, nos filmes de *Bollywood* na Índia há muitas referências dessa representação metonímica.

44 Dada essa constelação de representar o Holocausto em forma de melodrama, não surpreende que o sucesso brasileiro fracassou na Alemanha. Mesmo com uma grande campanha de marketing para lançar o filme, o público desprezou, e a crítica foi devastadora (TAL, 2012; VIELELA DIAS, 2011). Sem embargo, talvez o último tenha sido agravado por conta de encurtar o filme de duas horas a 99 minutos, assim apagando a primeira cena com Olga no campo de concentração, na que olha para a vida dela em retrospectiva, prejudicando a lógica narrativa (Olga 2004, versão em alemão).

45 A carta está completa em MORAIS (2016, p. 296-298) e foi também publicado por Monjardim no site do filme.

preservando o aspecto físico, já que escolheu uma atriz branca de olhos azuis. Ao usar a máquina brasileira do padrão de qualidade de filmar em estilo de telenovela, as pegadas linguísticas originais de Benário são apagadas. O resultado é um novo tipo de identificação com o público que é familiarizado com a aparência física e o português brasileiro “globalizado” de Camila Morgado, quando ela vive o papel da comunista alemã judia. Para acentuar essa nova fantasmagoria tropical, por outro lado, observa-se que os vigias nazistas no campo de concentração são interpretados por atores brasileiros que falam alemão com sotaque português carregado, com a gramática cheia de erros e expressões alemãs inadequadas (OLGA, 2004, 135’).<sup>46</sup>

### OLGA AGORA: SUA FILHA É REDESCOBERTA ALÉM DA ALEMANHA REUNIFICADA

Na biografia literária “Olga” de Fernando Morais (1985), se descreve Olga Benário com inúmeras hipérboles e repetições: uma heroína comunista judia alemã de olhos azuis brilhantes, numa maneira melodramática, que desperta alta identificação pelos leitores. Essa imagem foi retomada e estendida em sua adaptação livre para o cinema em estilo de telenovela por Jayme Monjardim (2004). Descrições parecidas já existiam, de certa maneira, na biografia hiperbólica comunista da judia alemã ativista Werner (1961), que ressalta Benário como corajosa, direita (“*aufrecht*”), similar a uma santa católica de olhos azuis brilhantes, apesar de apagar sua origem judaica. Os textos (audiovisuais) amplamente lidos e vistos por milhões de brasileiros, também por conta da distribuição pela máquina da Globo Filmes, intensificam a *proximidade ambivalente*<sup>47</sup> entre Brasil e Alemanha a partir do amor verdadeiro, romântico entre o brasileiro Luis Carlos Prestes e a alemã Olga Benário. O filme da Indústria Cultural *Olga* (MONJARDIM, 2004) consegue um feito

46 Em uma cena em que Olga é entregue aos militares nazistas na Alemanha (Olga, 2004: min. 120’), um dos vigias diz: “*Ich bin im Namen des Führers, um die zwei Kriminalfrauen zu bekommen*”. É uma tradução literária direta do português com erros gramaticais: em primeiro lugar falta um complemento ou um verbo. Também pode-se observar a tradução do adjetivo anacrônico *kriminal* - nesse substantivo composto errado, se usaria *kriminell*, e em palavras separadas: *kriminellen Frauen*, ou até com outra palavra: *Verbrecherinnen*. Finalmente, tem uma tradução direta errada do verbo português “buscar”. De significado amplo em português, o verbo foi traduzido erroneamente com *bekommen*.

47 Termo proposto e explicado por nós na segunda nota de rodapé.

inédito: dar rosto e voz abrazeirados ao Holocausto. Mesmo vivida por uma atriz branca de olhos azuis, diferente da sua origem alemã e com competências linguísticas limitadas em português, Benário aparece falando o idioma impecavelmente, e é assim transformada em um ícone fantasmagórico tropical: ele é melodramático, brilhante e integra também algumas características biográficas originais pelo *merchandising social* utilizado pelo diretor.

Não obstante, temos que considerar que, depois de 1990, também se iniciou um novo tipo de “fazer memória” na *Bundesrepublik Deutschland* unida (HAMMERSTEIN, 2007). Uma grande parte da memória da Alemanha Oriental foi suprimida, sobrescrita e dissolvida na nova memória hegemônica capitalista. Ao mesmo tempo, se percebeu um grande fluxo de ideias, imagens e significados. A peça *Olgas Raum*, da dramaturga alemã Dea Loher (1994), ilustra a(s) historia(s) imbricadas das personagens de Olga: sabendo da ativista alemã judia comunista só durante uma viagem ao Brasil, a autora escreve uma peça de teatro sobre a vida e os espaços da luta dela. Encenado com sucesso em vários países e apresentada em espetáculos diferentes<sup>48</sup>, a imagem de Olga foi disseminada e reimaginada no país então unificado.<sup>49</sup> Aparentemente, na antiga Alemanha Oriental<sup>50</sup>, Olga Benário veio caindo aos poucos no esquecimento, enquanto que na Alemanha unificada, ela passa, atualmente, por um pequeno processo de revitalização.<sup>51</sup>

No entanto, em Brasil, a personagem de Olga está viva, conhecida e amada.<sup>52</sup> Sua  
48 Uma encenação com elenco só de mulheres, em 2019 em Freiburg im Breisgau, no sul da Alemanha, inverte papéis de gênero. A jornalista ANNETTE HOFFMANN (2019) escreve na resenha da peça que ela estranha que Olga Benário “realmente tenha existido”. Para o espetáculo, o diretor colou pequenas biografias com imagens de Olga Benário, Luis Carlos Prestes e Anita Leocadia Prestes no auditório do teatro.

49 Veja p. ex. o documentário alemão *Ein Leben für die Revolution* (Uma vida para a revolução) sobre Olga, rico em informações históricas; seu diretor turco, Galip Iyiantir, soube de Olga pela namorada brasileira (sic) (Werner 2010: 369- 370). A última edição da biografia de Werner de 2010 tem inclusive o subtítulo com o mesmo título do documentário: *Ein Leben für die Revolution*, e inclui uma longa entrevista com o diretor. Também precisa-se mencionar o professor suíço de estudos germânicos nos EUA, Robert Cohen, que publicou a correspondência entre Olga e Luis Carlos (Benário/PRESTES; 2013), e ainda transformou a alemã em uma de três heroínas de um romance.

50 Porque *mutatis mutandi*, a antiga memória comunista está sendo sobrescrita pela capitalista (HERF: 1980).

51 Como a galeria de arte Olga Benário em Berlim, com acervo e mostras (GALVAO 2005: 350).

52 Como me sugeriu a crítica literária Walnice Galvão, temos que considerar também os novos desdobramentos artísticos sobre Benário no Brasil também, como a ópera *Olga*, de Jorge Antunes (2006),

personagem – de uma alemã que morou apenas um ano no Brasil (sic) – virou um ícone importante no país pelas figurações de Werner, Morais e Monjardim. Isso é também devido ao trabalho historiográfico de Anita Leocadia, filha de Olga Benário. A sobrevivente do Holocausto tem reescrito a(s) história(s) dela ao situá-la na história brasileira.<sup>53</sup> Como historiadora, ela própria se inscreve na macro-história do Brasil quando, para revelar a identidade da bebê de Benário liberada da polícia secreta alemã 1938 em Berlim, acrescenta laconicamente, que ela é a mesma pessoa que está escrevendo o texto sobre a vida política do pai dela (PRESTES, 2015, 199).

Hoje em dia, Olga presente, ela é ubíqua, tornou-se parte integral da memória coletiva brasileira. O nome dela é gritado com orgulho entre várias ativistas brasileiras (sic) em manifestações políticas.<sup>54</sup> Pelo jeito, a ideia de “imaginação como fato social” (APPADURAI, 1996, 5) se materializou ao levantar-se um monumento multifacetado de resistência em homenagem à abasileirada Olga Benário, ou simplesmente: “Olga”, amplamente conhecida mesmo sem sobrenome.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. *A Hollywood Brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro; Senac, 2004.

ANG, I. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Methuen, 1985.

APPADURAI, A. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Benário, O/PRESTES, L. C. *Die Unbeugsamen. Briefwechsel aus Gefängnis und KZ*. Editado por Robert Cohen. Göttingen, 2013.

BROOKS, P. *The Melodramatic Illusion*. New Haven: Yale University Press, 1976. BUZZAR, R. Olga. Die Geschichte einer Revolutionärin. Em: Lateinamerika Nachrichten 251; online: <https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/olga/> [último acesso 18.6.2020], 1995.

como ela tem feito no livro *Sombra e Sons* (2010).

53 Projetos de pesquisa foram dedicadas a Olga, com correspondências entre ela e Prestes achadas nos acervos secretos da Rússia (PRESTES 2017: 13).

54 Isso aconteceu frequentemente durante as manifestações no centro do Rio de Janeiro em homenagem à popular política e ativista Marielle Franco, que foi cruelmente assassinada em 2018.

CERRI, L. *Olga*. Em: Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL) 15 número 17, edição 2, pp. 129-131, 2006.

CONRAD, S / RANDERIA S. Geteilte Geschichten. Europa in einer postkolonialen Welt. Em: Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (eds.). *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Campus, 2002, pp. 9-49.

EPSTEIN, C. *The Production of Official Memory in East Germany: Old Communists and the Dilemmas of Memory Writing*. Em: Central European History 32, edição 2, 1999, pp. 181-201.

GALVAO NOGUEIRA, W (2005): *A voga do biografismo nativo*. Em: Estudos Avançados, São Paulo 19, pp. 351-366.

GOULD, J. *German Anti-Nazi Espionage in the Second World War*. London; Routledge, 2018.

HAMBURGER, E. *O Brasil Antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMMERSTEIN, K. *Gemeinsame Vergangenheit – getrennte Erinnerung? Der Nationalsozialismus in Gedächtnisdiskursen und Identitätskonstruktionen von Bundesrepublik Deutschland, DDR und Österreich*. Göttingen; Wallstein Verlag, 2017. HERF, J. *The Holocaust Reception in West Germany: Right, Centre and Left*. Em: New German Critique 19, pp. 30-52, 1980.

HICKETHIER, K. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001. HOFFMANN, A. *Bis zum letzten Atemzug. Das Neue Schauspiel Freiburg zeigt Mit Olgas Raum von Deah Lober seine erste Inszenierung*. Em: Badische Zeitung, Dezembro 9, 2019.

LEJEUNE, P (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 16.

LOHER, D. *Olgas Raum. Tätowierung. Leviathan. Drei Stücke*. Frankfurt am Main, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Galimard, 1960.

MEYER, M. *Folhetim. Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONJARDIM, J. *Olga*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

MORAIS, F. *Olga*. Companhia das Letras: São Paulo, 2004 [1985].

MORAIS, F. *Olga. Revolutionary and Martyr*. Tradução: Ellen Watson. Grove Press: New York, 2005 [1985].

MORAIS, F. *Olga*. Companhia das Letras: São Paulo, 2016 [1985].

PRESTES; A L. *Luiz Carlos Prestes. Um Comunista Brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PRESTES; A L. *Olga Prestes. Uma Comunista nos Arquivos da Gestapo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

SEYFERTH, G. *A idéia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade*. Em: Horizontes Antropológicos 22, pp. 149-197, 2004. SELIGMANN-SILVA, M. *O testemunho: entre a ficção e o >real<*. Em: SELIGMANN SILVA, Márcio (ed.): *História, Memória, Literatura – o testemunho na era das catastrofes*. Campinas: Editora Unicamp, pp. 371-386, 2003.

SIMONS, E. *Schriftsteller sind auch Kundschafter. Zum literarischen Schaffen von Ruth Werner*. Weimarer Beiträge 25, issue 9, pp. 129-140, 1979.

SPIVAK, G. Can the Subaltern Speak? Em: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

SPIVAK, G. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a Vanishing Present*. 17 Cambridge: Harvard University Press, 1999.

TAL, T. *Olga Benário Prestes: the Cinematographic Martyrdom of a Revolutionary Jewish Woman and the Reconstruction of National Identity in Luiz Inácio 'Lula' da Silva's Brazil*. *Women in Judaism: A Multidisciplinary E-Journal* <https://wjudaism.library.utoronto.ca/index.php/wjudaism/article/view/19253>, 2012.

VELLOSO AZEVEDO, M (2010). *Relação Brasil-Alemanha (1937-1945): Evolução e Paradoxos*. [http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276651062\\_ARQUIVO\\_Artigo\\_Anpuh\\_2010final.pdf](http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276651062_ARQUIVO_Artigo_Anpuh_2010final.pdf) [acessado 15.6.2020].

VIELELA DIAS, M (2011). *Olga: uma análise das críticas feitas ao filme*. Em: Sessões de Imaginário 25, pp. 74-82.

WERNER, R (1989): *Olga Benário. A história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa Omega.

WERNER, R (2010 [1961]): *Olga Benário. Die Geschichte eines tapferen Lebens*. Frankfurt am Main: Zambon Verlag.

#### Filmes/Telenovelas

*Kananga do Japão* (1990), Monjardim Jayme.

*Olga* (2004), Monjardim, Jayme.

*Olga* (2004, versão alemã), Monjardim, Jayme.

#### CDs

*Olga – Trilha Sonora do filme* (2005), Viana, Marcus.

## ORIGENS DA LITERATURA CHAMISSO: O PRÊMIO ADELBERT VON CHAMISSO, UMA ANÁLISE HISTÓRICA

Jefferson Michels<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

**Resumo:** O *Adelbert-von-Chamisso-Preis* foi uma importante premiação literária alemã, instaurada no ano de 1985 e mantida até o ano de 2017. Concebida como uma premiação destinada a escritores que não tinham o alemão como língua materna; ao todo, foram entregues 84 prêmios, sendo 38 vezes o *Chamisso-Preis* (Prêmio Chamisso), 43 vezes o *Förderpreis* (Prêmio de promoção) e três vezes a *Ehrengabe* (condecoração honrosa).

**PALAVRAS-CHAVE:** Prêmio Adelbert von Chamisso; Literatura Chamisso; Literatura Alemã.

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC). Mestre em Linguística (PPGLIN-UFSC) e graduado em Letras - Alemão (Bacharelado), tendo obtido ambas titulações pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: jefferson.michels@gmail.com. Pesquisa desenvolvida em 2018-2019 com apoio do Programa de Iniciação Científica/CNPq, sob orientação do Prof. Dr. Werner Ludger Heidermann.

## INTRODUÇÃO

A *Chamisso-Literatur* (Literatura Chamisso) é um dos termos utilizados por germanistas e literatos da área da literatura de expressão alemã para denominar a literatura alemã produzida por escritores e escritoras que têm o alemão como língua estrangeira, em sua maioria imigrantes em diferentes contextos (BLUM-BARTH, 2013; HEIDERMAN, 2016; PABIS, 2018). O termo da literatura Chamisso tem como sua origem o Prêmio Adelbert von Chamisso, criado em 1985. “Damals wurde der Preis definiert als ‘Auszeichnung für deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache’”<sup>2</sup> (SCHICKHAUS, 2017, p. 257). Diferente de outros termos utilizados para denominar a produção desses autores, essa literatura não se encontra restrita a um movimento, e, deste modo, abarca uma grande diversidade de momentos e movimentos migratórios que ocorreram em países de língua alemã. As informações e reflexões aqui relatadas são recortes da pesquisa de iniciação científica desenvolvida por mim de 2017 a 2019, sendo esta coordenada pelo professor Werner Ludger Heidermann.

Durante as décadas de 1950 e 1970, ocorreu na Alemanha um grande fluxo migratório por meio do programa de recrutamento temporário desenvolvido pelo governo alemão, o *Gastarbeiterprogramm* (Programa de trabalhadores convidados). Por meio do *Gastarbeiterprogramm*, a Alemanha importava trabalhadores de outros países através de acordos de recrutamento de trabalho temporário. O termo *Gastarbeiter* (trabalhador convidado) foi criado e utilizado para denominar os trabalhadores estrangeiros que vieram pra Alemanha, em particular durante as décadas de 1950 e 1970; tendo em vista que o termo *Fremdarbeiter* (trabalhador estrangeiro), havia sido utilizado durante o período nazista, com trabalhadores italianos (SALA, 2007, p. 94).

<sup>2</sup> Tradução PT-BR: Naquela época, o prêmio era definido como um “prêmio para autores que escrevem em alemão, mas cujo língua materna não é o alemão” (SCHICKHAUS, 2017, p. 257, tradução minha).

A designação “Gastarbeiter” caiu em desuso na Alemanha. Tampouco “Ausländer/Ausländerin” (estrangeiro/estrangeira) é considerado um termo politicamente correto. Atualmente mais aceito, porém bastante burocrático, é o termo “Bürger mit Migrationshintergrund”, ou seja “cidadão com histórico migratório” (HEIDERMAN, 2016, p. 610).

Em 1955, o governo realizou o primeiro acordo de recrutamento com a Itália, tendo por objetivo trazer um grande número de homens solteiros para trabalharem na Alemanha, como trabalhadores temporários, assim, obtendo força de trabalho de baixo custo para executar o plano de recuperação econômica pós-Segunda Guerra Mundial. A partir de 1960, o governo realizou acordos com diversos países, como Grécia, Espanha, Turquia, Marrocos, Coreia do Sul, Portugal, Iugoslávia e com a Tunísia. Os trabalhadores deveriam retornar ao seu país de origem ao findar os contratos; contudo, o programa não funcionou neste sentido. Em 1964, o governo alemão decidiu pela suspensão da obrigatoriedade de retorno ao país de origem, abrindo precedentes para que trabalhadores pudessem se estabelecer e fixar em solo alemão (OEZCAN, 2004; SALA, 2007; SHONICK, 2009; HEIDERMAN, 2016).

Sendo assim, é no contexto histórico dos *Gastarbeiter* que o Prêmio Chamisso foi idealizado e instituído em 1985<sup>3</sup>, como um desdobramento dos concursos literários organizados pelo *Institut für Deutsch als Fremdsprache* (Instituto de alemão como língua estrangeira) da *Ludwig-Maximilians-Universität* (Universidade Ludwig Maximilian) de Munique (WEINRICH, 1983; PICHLER, 2011).

## UMA BREVE REFLEXÃO ACERCA DA NOMENCLATURA UTILIZADA

De acordo com Helmut Kreuzer (1984), vários termos foram cunhados para identificar e classificar a literatura de expressão alemã escrita por “estrangeiros”, por exemplo: *Gastarbeiterliteratur*, *Ausländerliteratur*, *Migrantenliteratur*,

<sup>3</sup> Über das Projekt. Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung. Disponível em: <https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung>. Acesso em: 30 jun. 2020.

*Migrationsliteratur, Minderheitenliteratur e Minoritätenliteratur.*

O escritor e ganhador do prêmio Chamisso, Carmine Chiellino, cunhou o termo *Interkulturelle Literatur*, propondo uma divisão em três fases da literatura intercultural. A primeira fase ele define como a fundadora (1964-1980), composta pelos imigrantes em sua maioria do movimento *Gastarbeiter*; a segunda fase é formada pelos filhos desses imigrantes, deste modo, essa geração é alemã, e não estrangeira, mas trazem um contexto e passado migratório fortes; a última fase é de contexto livre, assim abarcando os mais diversos motivos e contextos de imigração (CHIELLINO, 2016, p. 7-23).

Die interkulturelle Literatur in Deutschland entsteht in den mitgebrachten Sprachen und in deutscher Sprache in zwei klaren Kontexten: Einwanderung und politisches Exil; hinzu kommt der beachtliche Beitrag jener Autoren, die keinem der beiden Kontexte zugehörig sind. Die Entscheidung für die deutsche Sprache wird vor Ort getroffen. Je nachdem, ob der Sprachwechsel im Kontext der Einwanderung, des politischen Exils oder außerhalb dieser Kontexte stattfindet, erhält er unterschiedliche Konnotationen und Aussagen (CHIELLINO, 2016, p. 22).<sup>4</sup>

De acordo com Heidi Rösch (1989), cada termo representa algum período histórico da Alemanha. Desta forma, se faz necessário realizar uma pesquisa conectada com os fatos e acontecimentos históricos. No século XXI, utiliza-se uma nova nomenclatura: *a Chamisso Literatur* (Literatura Chamisso), tendo esse como sua gênese e marco referencial histórico o Prêmio Adelbert von Chamisso (BLUM-BARTH, 2013; HEIDERMAN, 2016; PABIS, 2018).

Die Schaffung des Adelbert-von-Chamisso-Preises und des mit ihm verbundenen Förderpreises für Autoren nichtdeutscher Muttersprache soll ein Zeichen dafür sein, dass uns Deutschen diese Literatur, die von außen kommt, willkommen ist und dass wir sie als Bereicherung unserer eigenen Literatur und als ein konkretes Stück Weltliteratur zu schätzen wissen (WEINRICH, 1986, p.11)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Tradução PT-BR: A literatura intercultural na Alemanha surge nas línguas trazidas e em alemão em dois contextos claros: imigração e exílio político; Soma-se a isso a considerável contribuição feita por aqueles autores que não são vinculados a nenhum dos dois contextos. A decisão pela língua alemã é feita localmente. Dependendo se a mudança de idioma ocorre no contexto da imigração, exílio político ou fora destes contextos, ela recebe diferentes conotações e declarações (CHIELLINO, 2016, p. 22, tradução minha).

<sup>5</sup> Tradução PT-BR: A criação do Prêmio Adelbert von Chamisso e do prêmio de promoção para autores de línguas maternas não alemãs deveria ser um sinal de que nós alemães acolhemos esta literatura que vem de fora e que a apreciamos como um enriquecimento de nossa própria literatura e como uma peça concreta da literatura mundial (WEINRICH, 1986, p.11, tradução minha).

A literatura Chamisso, por natureza, é composta por escritores e escritoras muito heterogêneos entre si, todavia, todos têm como denominador comum a escolha do alemão como língua de expressão literária. Os críticos ao termo, como Dieter Lamping (2011, p.18), afirmam que sua utilização poderia levar à falsa impressão de que a literatura de expressão alemã escrita por estrangeiros teria se iniciado com Adelbert von Chamisso. Além disso, alguns vencedores do prêmio também não estariam satisfeitos com a ênfase excessiva de se marcar esses escritores como falantes não-nativos (BLUM-BARTH, 2013).

**AS ORIGENS DA PREMIAÇÃO**

Em 1978, Harald Weinrich, em conjunto com Irmgard Ackermann, fundou o *Institut für Deutsch als Fremdsprache*, na Universidade Ludwig Maximilian de Munique. No ano seguinte, eles criaram um concurso literário destinado a autores relacionados à temática do exílio e migração.

Die ersten Preisausschreiben 1980 „Als Fremder in Deutschland“ und 1982 „In zwei Sprachen leben“ wurden vom Institut Deutsch als Fremdsprache in München ins Leben gerufen. Die Ausgangsfragen waren, wie sich die persönliche Beziehung der eingewanderten Personen zur deutschen Sprache gestaltet und auf welche Barrieren sie im alltäglichen Gebrauch stoßen. Die persönliche Erfahrung stand im Mittelpunkt. [...] Wesentliche Merkmale in den Texten sind die Zerrissenheit, das Suchen nach einem Zuhause, Identitätsverlust. Der Spracherwerb kann entweder eine Rettung darstellen oder eine neue Bedrohung, eine Gefährdung der eigenen Gewissheit (PICHLER, 2011, p.10).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Tradução PT-BR: As primeiras competições literárias foram “Als Fremder in Deutschland” em 1980 e “In zwei Sprachen leben” em 1982; promovidas pelo Institut Deutsch als Fremdsprache em Munique. As questões iniciais diziam respeito à estruturação da relação pessoal dos imigrantes com a língua alemã e às barreiras com que se deparam na sua utilização cotidiana. O foco foi na experiência pessoal. Os 24 participantes provinham de 55 países e eram estudantes de língua e literatura alemã, professores, tradutores ou “trabalhadores convidados”. As características essenciais nos textos são a dissensão, a busca de um lar, a perda de identidade. A aquisição de uma língua pode ser um resgate ou uma nova ameaça, uma ameaça à própria certeza (PICHLER, 2011, p.10, tradução minha).

A primeira edição do concurso literário foi realizada em 1979, sob o tema *Deutschland-fremdes Land* (Alemanha-País estrangeiro), no ano seguinte sob o tema *Als Fremder in Deutschland* (Como estrangeiro na Alemanha) e em 1983, o tema escolhido foi *In zwei Sprachen leben* (Vivendo em duas línguas). A última edição do concurso ocorreu em 1985, com o mote *Über Grenzen* (Sobre fronteiras). Os textos literários selecionados durante as edições do concurso foram publicados pela *Deutscher Taschenbuch Verlag* em quatro antologias, organizadas por Irmgard Ackermann.

A primeira antologia *Als Fremder in Deutschland* (Como estrangeiro na Alemanha) foi publicada em 1982, a segunda *In zwei Sprachen leben. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern* (Vivendo em duas línguas. Relatórios, narrativas e poemas de estrangeiros), um projeto em conjunto com Harald Weinrich, publicado em 1983. A terceira antologia foi publicada em 1984, sob o título *Türken deutscher Sprache - Berichte, Erzählungen, Gedichte* (Turcos de língua alemã - Relatórios, narrativas e poemas). E a última antologia recebeu o título *Über Grenzen. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern* (Sobre fronteiras - Relatórios, narrativas e poemas de estrangeiros), sendo publicada em 1987 (MICHELS, 2018, p.7).

O trecho a seguir é um fragmento do prefácio escrito pelo linguista Harald Weinrich para compor a obra *In zwei Sprachen leben: Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern (1983)*<sup>7</sup>. O livro é o resultado do terceiro concurso literário organizado pelo *Institut für Deutsch als Fremdsprache*. Cito:

Die Zwänge und Anlässe, Heimat und Vaterland zu verlassen und in einem anderen Land eine neue Existenz zu suchen, haben sich seit Chamissos Zeiten vervielfältigt. Es sind jetzt Millionen Menschen, die zwischen zwei Sprachen leben müssen. Wie aber leben sie, in welcher Sprache denken, träumen, schreiben sie, und welchen Schatten werfen sie in diesem Land? Um darüber Genaueres zu erfahren, hat das Institut für Deutsch als Fremdsprache der Universität München im Jahre 1983 aufs neue ein literarisches Preisausschreiben veranstaltet, das sich nur an Personen wendet, die Deutsch als eine Fremdsprache gelernt haben (WEINRICH, 1983, p.10).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> ACKERMANN, Irmgard; WEINRICH, Harald. (Eds.). *In zwei Sprachen leben: Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. 1983. Disponível em: [https://drive.google.com/drive/folders/1-4SDj4Y1E2j\\_UTdCdrxYsFkT2JqWgCZM](https://drive.google.com/drive/folders/1-4SDj4Y1E2j_UTdCdrxYsFkT2JqWgCZM).

<sup>8</sup> Tradução PT-BR: As pressões e motivos para sair de casa e pátria e buscar nova vida em outro país se multiplicaram desde a época de Chamisso. Existem agora milhões de pessoas, que tem de viver entre dois idiomas. Mas como eles vivem, em que língua eles pensam, sonham, escrevem e que sombra eles projetam neste país? Para saber mais sobre isso, em 1983 o Instituto de Alemão como Língua Estrangeira da Universidade de Munique, organizou mais uma vez uma competição literária destinada apenas a pessoas que aprenderam alemão como língua estrangeira (tradução minha). (Prefácio escrito por Harald Weinrich para o livro *In zwei Sprachen leben. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. Organizado por Irmgard Ackermann. München, 1983.)

No ano de 1984, Harald Weinrich levou à Fundação Robert Bosch o projeto de uma premiação literária destinada aos escritores que não tinham o alemão como língua materna, mas que por diferentes razões haviam optado por utilizar a língua alemã como via de expressão artístico-literária. Por isso, no ano seguinte, o prêmio foi instituído nesses moldes. O nome da premiação foi uma homenagem feita ao escritor franco-alemão Adelbert von Chamisso. Na próxima seção apresentarei brevemente algumas informações acerca do mesmo. A premiação era financiada pela Fundação Robert Bosch e, por um período, foi custeada em conjunto com a Academia Bávara de Belas Artes (em alemão: *Bayerische Akademie der Schönen Künste*) (KEGELMANN, 2010, p.15).

## ADELBERT VON CHAMISSO

O botânico e escritor francês Louis Charles Adelaide Chamisso de Boncourt (1781-1838), conhecido como Adelbert von Chamisso, nasceu em uma família da aristocracia francesa, sendo criado no palácio de Boncourt. Em 1795, fugindo da guerra civil ocasionada pela Revolução Francesa, sua família migrou para a Holanda; e, em 1796, para Berlim (KUGELMANN, 2010, PICHLER, 2011; HEIDERMAN, 2016; MICHELS, 2018, 2019). “*Ich bin ein Franzose in Deutschland und ein Deutscher in Frankreich, Katholik bei den Protestanten, Protestant bei den Katholiken, Weltmann unter den Gelehrten und Pedant unter den Leuten von Welt. [...] Ich bin nirgends am Platze, ich bin überall fremd*” (CHAMISSO, s.d. *apud* HALLMARK, 2014, p. 35). No campo da literatura, sua obra de maior ressonância é a novela *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl* (em alemão *Peter Schlemihls wunderbare Geschichte*), escrita em 1814. De maneira análoga, o próprio autor Adelbert von Chamisso partiu em julho de 1815 numa expedição russa ao redor do mundo, como o personagem Peter Schlemihl, com uma bota de sete léguas (MICHELS, 2018, 2019).

Adelbert von CHAMISSO (1781-1838), francês de nascimento, refugiado da Revolução, transformado em prussiano e berlinense, homem de alta dignidade e de convicções liberais, cientista de profissão. Suas poesias não se elevam acima do nível da

literatura para a escola. Mas uma novela sua, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (História Estranha de Peter Schlemihl), é uma obra-prima e desempenhou papel histórico. O enredo é tirado do folclore: o homem que vende ao diabo sua sombra e perde contato com o gênero humano. É uma obra-prima porque Chamisso conseguiu simbolizar nela sua condição existencial de homem sem pátria certa (CARPEAUX, 2013).

Adelbert von Chamisso, durante os dias 11 e 28 de dezembro de 1815, aportou na Ilha de Santa Catarina como tripulante da expedição russa comandada por Otto von Kotzebue e subsidiada pelo Conde de Romanoff. A expedição buscava encontrar uma passagem entre o Atlântico ao Pacífico Norte, seguindo em direção ao Chile, Ilha da Páscoa, e rumando ao extremo norte das Américas. Os relatos, observações e descrições sobre a sua viagem, incluindo a passagem na Ilha de Santa Catarina, foram publicadas no livro *Viagem pelo Mundo* (em alemão: *Reise um die Welt*, 1836). Nos mosaicos externos do prédio da reitoria da UFSC, feitos entre 1995 e 1997 pelo artista Rodrigo de Haro, existem referências ao escritor franco-alemão, como pode ser observado na *imagem 01*, o texto “A viagem de von Chamisso” localizado na face frontal do prédio da reitoria da UFSC (BERGER, 1984; MICHELS, 2018, 2019). De acordo com René Kugelmann (2010), Chamisso pode ser considerado um exemplo de sucesso de uma mudança de idioma e cultura devido a sua história pessoal (KEGELMANN, 2010, p. 16).

Imagem 01: DETALHE - MOSAICO LOCALIZADO NA FACE EXTERNA DO PRÉDIO DA REITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA.



FONTE: MICHELS, 2019, p. 6.<sup>9</sup>

## A PREMIAÇÃO ADELBERT VON CHAMISSO

A premiação era constituída por um prêmio principal, o Prêmio Chamisso (*Chamisso-Preis*), no qual o ganhador recebia uma gratificação em dinheiro de 15.000 euros. Além disso, existia a entrega de até dois *Förderpreise* (prêmios de promoção), estes sob o valor de 7.000 euros cada.<sup>10</sup> “Há poucos anos, a definição do Prêmio Chamisso

<sup>9</sup> Transcrição do texto contido na foto; *A viagem de Von Chamisso* - Rodrigo de Haro | Procura pelas alamedas tua sombra e fuge. Desce pela escada curva ao labirinto. Canta tua canção de despedida. Apanha tua sombra e fuge. – Adeus para os jardins de D. Elvira. É tarde agora. Atira agora as chaves sobre a mesa carcomida onde assinaste pactos. Tambores rufam nos salgueiros. Não há mais tempo. Quebram-se no vento as estátuas de areia. E palácios ilusórios desbotam no ar. Procura pelas alamedas tua sombra. Já silenciam os pássaros mecânicos. O caminho é cego entre os rochedos, mas procura procura Tua sombra na caligrafia dura dos sábios errantes. As mutações relatarás entre herbários caligráficos de caçador em alma perseguida. Aqui passou. Ali esteve. Mui longe vai. Procura dia e noite. Nas lamparinas e nos tombadilhos. Procura o mormaço das savanas. Aqui passou. Desce ao regaço da sombra feminina mergulha de punhos cerrados no vórtice da rosa.

<sup>10</sup> Über das Projekt. Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung. Disponível em:

ganhou um adendo. O simples fato de não ter o alemão como primeira língua não é mais suficiente para ser agraciado – é uma nova exigência ser autor ou autora cuja obra se destaca por uma mudança cultural” (HEIDERMANN, 2016, p. 612). Também foram concedidos três *Ehrengaben*, uma condecoração honrosa à personalidades que contribuíram com a premiação através do trabalho de sua vida.

Bislang wurde die Ehrengabe nur an den auf Deutsch und auf Tschechisch schreibenden Jiří Gruša (1997), an Imre Kertész (2001), der nur auf Ungarisch schreibt, sich aber in besonderem Maße als deutsch-ungarischer Kulturmittler betätigt, und an Harald Weinrich (2002), einen der Hauptinitiatoren des Chamisso-Preises, verliehen (KUGELMANN, 2010, p.17)<sup>11</sup>.

Em 2014, foi criado o *Internationales Forschungszentrum Chamisso-IFC*, localizado no *Institut für Deutsch als Fremdsprache* da Universidade Ludwig Maximilian, em Munique. O centro apoia e promove a pesquisa e o ensino acadêmico, com os vencedores do Prêmio Adelbert von Chamisso nas escolas da Baviera.<sup>12</sup> No ano de 2016, por meio de comunicado de imprensa, a diretora Uta-Micaela Düring, da fundação Robert Bosch, anunciou que o projeto do Prêmio Chamisso seria descontinuado, tendo em vista que o seu objetivo principal havia sido alcançado. Cito:

Autoren mit Migrationsgeschichte zählen heute selbstverständlich zu den Favoriten für die meisten der über 300 Literaturpreise in Deutschland. Das belegen die Auszeichnungen zahlreicher Chamisso-Preisträger mit anderen Literaturpreisen wie dem Deutschen Buchpreis. [...] Viele dieser Autoren wollen heute nur für ihre literarischen Leistungen gewürdigt werden, und nicht wegen ihres biografischen Hintergrunds (DÜRING, 2016)<sup>13</sup>.

<https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung>. Acesso em: 30 jun. 2020.

11 Tradução PT-BR: Até agora, o prêmio honorário só foi entregue a Jiří Gruša (1997), que escreve em alemão e tcheco, a Imre Kertész (2001), que escreve apenas em húngaro, mas é particularmente ativo como mediador cultural alemão-húngaro, e a Harald Weinrich (2002), um dos principais iniciadores do Prêmio Chamisso (KUGELMANN, 2010, p.17, tradução minha).

12 *Internationales Forschungszentrum Chamisso*. Disponível em: <https://www.chamisso.daf.uni-muenchen.de/index.html>. Acesso em: 01 jul. 2020.

13 Tradução PT-BR: Naturalmente, os autores com um histórico de migração estão hoje entre os favoritos para a maioria dos mais de 300 prêmios de literatura na Alemanha. Isto é evidenciado pelo fato de inúmeros ganhadores do Prêmio Chamisso terem recebido outros prêmios de literatura, como o Deutscher Buchpreis. [...] Muitos desses autores hoje só querem ser homenageados por suas realizações literárias, e não por causa de seu histórico biográfico (DÜRING, 2016, tradução minha).

Portanto, no dia nove de março de 2017<sup>14</sup> ocorreu a última edição do prêmio literário alemão *Adelbert-von-Chamisso-Preis*, onde o prêmio principal foi concedido ao escritor iraquiano Abbas Khider, e os prêmios de patrocínio foram concedidos à escritora jugoslava Barbi Marković e ao escritor cingalês Senthuran Varatharajah. Após 33 anos de premiações, encerra-se o projeto do Prêmio Chamisso. Ao todo, foram 84 escritoras e escritores agraciados (38 prêmios Chamisso, 43 prêmios de promoção e 3 condecorações honrosas), dentre 37 diferentes nacionalidades.

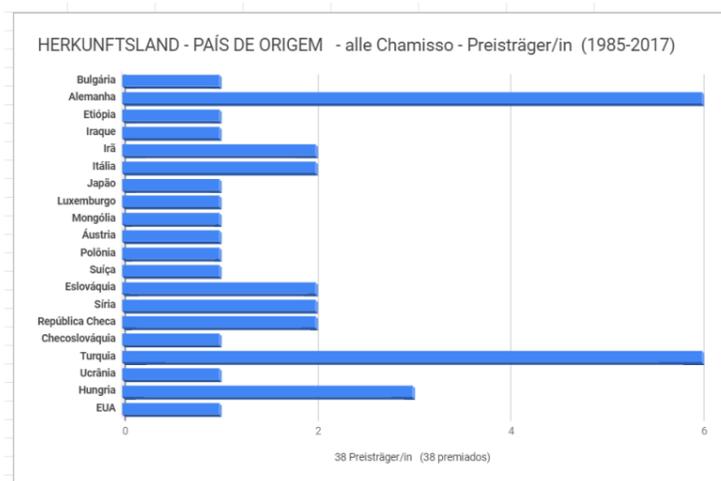
## OS GANHADORES DO PRÊMIO CHAMISSO

Por uma questão metodológica, analisarei de forma sucinta os dados referentes aos laureados com Prêmio Chamisso (prêmio principal), tendo como base as informações coletadas acerca de todos os ganhadores da premiação. Essas e outras informações podem ser acessadas nos relatórios de pesquisa e nos vídeos produzidos por mim, enquanto bolsista de iniciação científica - PIBIC e com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq (MICHELS, 2018, 2019). O prêmio Chamisso (prêmio principal) foi concedido a 38 escritores e escritoras de 20 diferentes nacionalidades. Como pode ser observado no *gráfico 01*, os países com maior número de escritores agraciados com o Prêmio Chamisso são Turquia e Alemanha, com seis ganhadores cada. Ocupando a segunda posição, está a Hungria com três ganhadores, seguida da Itália, Síria, República Tcheca, Irã e Eslováquia, estes com dois ganhadores (MICHELS, 2019).

Pressemeldung: Ziel erreicht - Robert Bosch Stiftung beendet Chamisso-Preis. Disponível em: <https://www.bosch-stiftung.de/de/presse/2016/09/ziel-erreicht-robert-bosch-stiftung-beendet-chamisso-preis>. Acesso em: 01 jul. 2020.

14 Adelbert-von-Chamisso-Preis 2017 für Abbas Khider. Disponível em: <https://www.bosch-stiftung.de/de/news/adelbert-von-chamisso-preis-2017-fuer-abbas-khider>. Acesso em: 01 jul. 2020.

GRÁFICO 01 - PAISES DE ORIGEM DOS GANHADORES DO PRÊMIO CHAMISSO

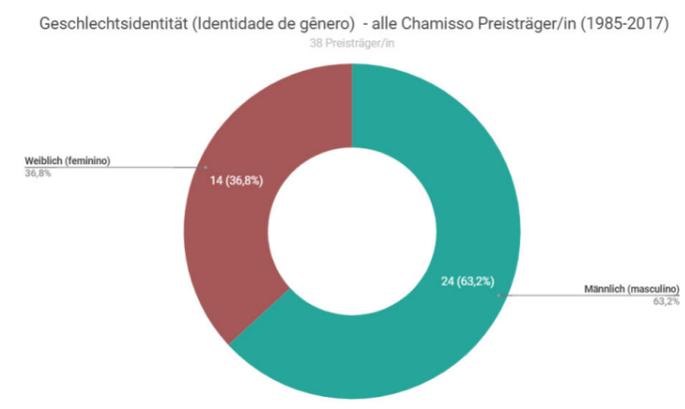


FONTE: MICHELS, 2019, p. 10.

Um dado que chama a atenção é a forte presença de escritores alemães, algo que à primeira impressão pode causar um estranhamento ao leitor, visto que no decorrer deste artigo afirmamos que a literatura Chamisso tinha como principal característica ser formada por escritores que não têm a língua alemã como língua materna. Contudo, faz-se necessário observar que os filhos dos imigrantes que se fixaram na Alemanha são alemães, e muitas vezes são bilíngues ou mesmo plurilíngues, a depender da região da qual os mesmos se originaram. O pesquisador italiano Gino Chiellino já havia apontado esse dado, sendo esta a segunda fase da literatura intercultural (CHIELLINO, 2016). Outro fator que foi levado em conta durante a análise diz respeito à identidade de gênero dos ganhadores.

Dos 38 prêmios Chamisso entregues durante os 33 anos de premiação, um total de 24 prêmios principais (63,2%) foram entregues para escritores do gênero masculino e 14 prêmios (36,8%) foram destinados à escritoras do gênero feminino.

GRÁFICO 02: IDENTIDADE DE GÊNERO DOS GANHADORES DO PRÊMIO CHAMISSO



FONTE: MICHELS, 2019, p.11.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, apresento alguns dos resultados e reflexões propostas em relatórios e vídeos desenvolvidos durante período de 2017 a 2019, enquanto bolsista do PIBIC, acerca da Literatura Chamisso. Nestes relatórios tendo a própria premiação como objeto de estudo; ao todo, foram 84 escritoras e escritores premiados, dentre 37 nacionalidades diferentes. Durante a primeira década da premiação, de 1985 a 1995, foram concedidos 21 prêmios, sendo 13 *Chamisso-Preis* (Prêmio Chamisso) e 8 *Förderpreis* (Prêmios de Promoção). Destes, a maioria foi entregue a escritores do gênero masculino, e apenas quatro prêmios foram entregues a escritoras. Na segunda década da premiação, de 1996 a 2006, foram concedidos 32 prêmios, sendo 13 *Chamisso-Preis* (Prêmio Chamisso), 15 *Förderpreis* (Prêmio de Promoção), três *Ehrengaben* (condecorações honrosas).

Na última década da premiação, de 2007 a 2017, foram concedidos 32 prêmios, sendo 12 *Chamisso-Preis* (Prêmios Chamisso) e 20 *Förderpreis* (Prêmios de Promoção). Nesse bloco, também ocorreu uma inversão no que tange às questões de gênero, sendo 18 escritoras premiadas, em contraponto a 14 escritores. De acordo com Ramona Pellegrino (2015), no passado tinha-se a impressão de que a literatura em língua alemã escrita por autores e autoras estrangeiros era apenas uma moda passageira, contudo isso foi refutado, tendo em vista que as diversas atividades promovidas, como conferências, competições

literárias e o próprio *Adelbert-von-Chamisso-Preis*, contribuíram muito para difundi-la, abrindo brechas na literatura alemã contemporânea (PELLEGRINO, 2015, p. 52).

No decorrer dessa pesquisa, uma nova premiação foi instituída na Alemanha no ano de 2019, buscando dar continuidade à premiação, sendo o *Chamisso-Preis/Hellerau*. A premiação segue os mesmos moldes da antiga; uma premiação anual, com um valor em dinheiro de 15.000 euros. Contudo, o projeto não tem nenhum vínculo com a fundação Robert Bosch, sendo custeado por empresas e associações do distrito de Gartenstadt Hellerau, na cidade de Dresden. A vencedora do primeiro prêmio *Chamisso-Preis/Hellerau* foi a escritora argentina Maria Cecília Barbeta, que já havia recebido o *Förderpreis* em 2009, concedido pela premiação financiada pela Fundação Robert Bosch.

## REFERÊNCIAS

BERGER, P. Ilha de Santa Catarina - Relatos de Viajantes Estrangeiros nos Séculos XVIII e XIX. Editora da UFSC e Assembleia Legislativa de Santa Catarina. Florianópolis, 2. ed, 1984.

BLUM-BARTH, Natalia. Chamisso-Literatur: Einige Anmerkungen zu ihrer Definition, Provenienz und Erforschung. In: *Literaturkritik.de*, agosto, 2013. Disponível em: <https://literaturkritik.de/id/18242>. Acesso em: 30 jun. 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. A história concisa da literatura alemã. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CHIELLINO, Carmine; LENGEL, Szilvia (org.) *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache*. Band 2. Zehn Autorenporträts. Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe C, Forschungsberichte, Band 11. Wien: Peter Lang, 2016.

HALLMARK, Rufus. Adelbert von Chamisso: a sketch of his life and works. In: *Frauenliebe und Leben: Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. p. 29-73, 2014. Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em: <http://doi.org/10.1017/CBO9781139017350.004>. Acesso em: 29 jun. 2020.

HEIDERMAN, Werner. “Literatura Chamisso, a Literatura alemã proposta por não-alemães” Florianópolis: Revista LANDA, v. 5, n.1, 2016.

HODAIE, Nazli; MALAGUTI, Simone. Zur Einführung: Die Chamisso-Literatur. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, Jahrgang 22, p. 1-5, 2017. Disponível em: <https://tujournals.ulb-tu-darmstadt.de/index.php/zif/article/view/831>. Acesso em: 30 jun. 2020.

KEGELMANN, René. Türöffner oder Etikettierung? Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und dessen Wirkung in der Öffentlichkeit. In: GRIMM-HAMEN, Sylvie; WILLMANN, Françoise. *Die Kunst geht auch nach Brot!: Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur*. Alemanha: Frank & Timme GmbH, 2010.

KREUZER, Helmut. Gastarbeiter-Literatur, Ausländer-Literatur, Migranten-Literatur? Zur Einführung. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, v. 14, p. 7-11, 1984.

MICHELS, Jefferson. Observações sobre a história do “Prêmio Chamisso: analisando a antologia *In zwei sprachen leben: berichte, erzählungen, gedichte von ausländern*. Florianópolis: Relatório de pesquisa, 2018. p.27. Acesso em: 01 jul. 2020. Video. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8qM3yVsYw44>.

MICHELS, Jefferson. O prêmio Chamisso: uma análise histórica da premiação. Florianópolis: Relatório de pesquisa, 2019. p.26. Disponível em: <http://portalinguas.ufsc.br/materiais/o-premio-chamisso-uma-analise-historica-da-premiacao>. Acesso em: 30 jun. 2020. Video. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WwVQX\\_TbXXg](https://www.youtube.com/watch?v=WwVQX_TbXXg).

OEZCAN, Veysel. *Germany: Immigration in Transition*. Social Science Centre Berlin. 2004.

PABIS, Eszter. Nach und jenseits der >Chamisso-Literatur<. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, v. 9 (2), p. 191-210, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14361/zig-2018-090214>. Acesso em: 30 jun. 2020.

PICHLER, Monika. Die Darstellung von Kindheit und Jugend in ausgewählten Werken der Migrationsliteratur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Diplomarbeit, BetreuerIn: Seibert, Ernst, University of Vienna. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2011.

PELLEGRINO, Ramona. Un nuovo sguardo dalla (e sulla) letteratura tedesca contemporanea: l'Adelbert-von-Chamisso-Preis. *Altre Modernità*, p. 38-55, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4623>. Acesso em: 03 jul. 2020.

RÖSCH, Heidi. *Literatur im interkulturellen Kontext. Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur*. Berlin: Technische Universität. 1989

SALA, Roberto. Vom Fremdarbeiter zum Gastarbeiter. Die Anwerbung italienischer Arbeitskräfte für die deutsche Wirtschaft (1938–1973), *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, v. 55(1), p. 93-120, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1524/vfzg.2007.55.1.93>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SCHICKHAUS, Tobias Akira. Interkulturalitätsdiskurse am Beispiel von Yōko Tawada. In: *Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie*. Alemanha: Transcript, 2017. SHONICK, Kaja. Politics, Culture, and Economics: Reassessing the West German Guest Worker Agreement with Yugoslavia. *Journal of Contemporary History*, v. 44, Issue 4, p. 719-736, 2009.

WEINRICH, Harald. Der Adelbert-von-Chamisso-Preis. In: FRIEDRICH, Heinz; ÖREN, Aras; SCHAMI, Rafik. *Chamissos Enkel: Literatur von Ausländern in Deutschland*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.

WEINRICH, Harald. Vorwort. In: ACKERMANN, Irmgard; WEINRICH, Harald (Eds.). *In zwei Sprachen leben: Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 1983.

## ***A POETA AUSTRIACA PAULA LUDWIG E UM POEMA DO EXÍLIO NO BRASIL: “ALEIJADINHO”***

Mariana Holms<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo (USP)

**Resumo:** Este trabalho é dedicado à apresentação da poeta e artista plástica austríaca Paula Ludwig (1900-1974), exilada no Brasil entre 1940 e 1953, e à análise do poema “Aleijadinho”, composto nesse período. No poema, a homenagem ao artista barroco brasileiro se configura em uma relação de profunda identificação da poeta com sua dor, e observaremos a elaboração estética da condição de exilada da autora no poema lírico.

**Palavras-chave:** Paula Ludwig; Literatura de exílio; Brasil.

<sup>1</sup> Doutora e mestra em Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Integrante do grupo de pesquisa Relações Linguísticas e Literárias Brasil-Países de língua alemã (RELLIBRA) da USP. E-mail: [mariana.holms@usp.br](mailto:mariana.holms@usp.br).

O exílio no Brasil tem muitas faces, entre as mais conhecidas no âmbito da literatura de expressão alemã estão Stefan Zweig, Villém Flusser, Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld. O que se sabe sobre as mulheres exiladas no Brasil? Muitas autoras e artistas continuam desconhecidas e continuariam anônimas, não fosse pela pesquisa de Izabela Kestler (2003). Elas enfrentaram o desafio da aquisição da língua portuguesa e os obstáculos impostos pelas diferenças culturais e pela política do Estado Novo. Afugentadas no lugar de refúgio, qual seria seu percurso e como se dá o reflexo dessa experiência em suas obras?

Essas questões norteiam a pesquisa que desenvolvo sobre o caso particular de Paula Ludwig, poeta e artista plástica austríaca, participante dos movimentos de vanguarda expressionista em Munique e em Berlim, exilada no Brasil durante 13 anos. Ludwig sofreu um apagamento literário decorrente do intrincado contexto do exílio e, retornando à Europa, encontrou uma terra arrasada pelo nazismo e pela guerra. Diante disso, o isolamento e a condição de estrangeira se perpetuou até o fim da vida, mesmo no lugar de origem. Neste artigo, após uma breve apresentação da poeta e sua trajetória pessoal, concentro-me na análise de um poema composto por ela no exílio brasileiro: “Aleijadinho”.

### **A POETA, UMA BREVE BIOGRAFIA**

A poeta e artista plástica Paula Ludwig nasceu à luz de uma lua cheia em 5 de janeiro de 1900, no antigo castelo de Amberg, em Feldkirch, na floresta montanhosa de Vorarlberg, Áustria (LUDWIG, 1990, p.15-16). Esta história, porém, não se trata de um conto de fadas. A mãe da poeta, Maria Amerstorfer, fora camareira de uma condessa na pequena corte de Feldkirch e sustentou os filhos como costureira. Seu pai, Paul Ludwig, era um carpinteiro que trabalhava produzindo desde órgãos musicais a caixões funerários; seu ímpeto romântico e a radical defesa da liberdade se entre-teceram numa personalidade irascível (HELWIG, 2002, p.8-10). A condição econômica precária da família, a separação traumática dos pais com a intervenção da comunidade aldeã para proteger sua mãe, a morte precoce desta e a relação controversa com o pai cunharam marcas profundas nas

memórias de infância de Paula Ludwig, compiladas e publicadas em 1936, no livro *Buch des Lebens* [O livro da vida] (LUDWIG, 1990).

Ludwig estudou na escola conventual da Ordem Dominicana em Altenstadt e depois, entre 9 e 14 anos, na escola municipal em Linz (HELWIG, 2002, p.14; 19). Por um lado, a religião havia se tornado uma de suas expressões subjetivas mais apaixonadas, também potencializada pela relação bastante complexa com seu tio Richard, padre capuchinho, a quem confessou o desejo de tornar-se freira (HELWIG, 2002, p.15; LUDWIG, 1990, p.137). Por outro lado, Ludwig contara com o estímulo das mulheres de sua família e professoras no contato com música, teatro e poesia, e encontrou na experimentação dessas manifestações artísticas, ainda que de modo rudimentar devido à idade, meios de alçar sua voz. Sua vida em Linz é interrompida com a perda da mãe e a mudança para Breslau (atualmente, na Polônia), onde viveria sob a guarda do pai. Paula, sua irmã mais velha Martha e o caçula Alfred foram relativamente assistidos pela tia, embora também tivessem morado sozinhos em condições insalubres e precisassem cuidar uns dos outros (HELWIG, 2002, p.23-24).

Daí em diante, a jovem Ludwig não teve mais acesso ao ensino formal, mas buscou conciliar a necessidade de trabalho e a ampliação autodidata de seu repertório e de suas perspectivas artísticas. Na nova cidade, foi funcionária da escola de pintura Waser, serviu também de modelo para as aulas e, nas brechas de tempo que encontrava, escrevia cada vez mais poemas (HELWIG, 2002, p.25). Em julho de 1916, foi recebida como membro na Escola de Poetas de Breslau, grupo que se reunia para ler autores canônicos suábios e publicava regularmente cadernos com textos de seus integrantes, incluindo Ludwig (HELWIG, 2002, p.28). A poeta conheceu Walter Rose, irmão de uma das alunas do ateliê de pintura, editor e oficial prussiano, e compartilhou com ele seus versos e interesses literários. Esse contato se desdobrou em uma relação amorosa que resultou em gravidez. Aos 17 anos e sem o amparo ou a legitimidade de um casamento, Ludwig dá à luz seu único filho: Friedel Ludwig (HELWIG, 2002, p.28-34).

Na busca por um espaço onde não fosse tão estigmatizada e pudesse se desenvolver como artista, mudou-se com o filho para Munique. Lá viveu de 1918 a 1923, com fases de penúria, abrigada em um *Mütterheim* da Cruz Vermelha (espécie de asilo para mães solo).

Enquanto isso, para sobreviver, lavava louça em um café, foi modelo de pintura e escultura e inseriu-se nos círculos expressionistas da cidade (HELWIG, 2002, p.37). É digno de nota que Paula Ludwig, buscando desenvolver-se artisticamente e encontrando apenas trabalhos braçais para se sustentar, tenha se articulado no entre-lugar de funcionária da limpeza e objeto do olhar dos alunos do ateliê para conseguir visibilidade como sujeito e obter acesso às esferas intelectuais e artísticas privilegiadas. Nesse contexto, Paula Ludwig conhece a pintora e ilustradora Margarete Weisgerber, viúva do pintor Albert Weisgerber, fundador da Münchner Neue Secession. Grete Weisgerber cultivava um salão cultural e ofereceu a Ludwig trabalho e moradia em sua casa, onde a jovem também pode ter acesso a personalidades importantes da época (HELWIG, 2002, p.38).

A poeta austríaca tornou-se modelo no ateliê de Franz von Stuck, estudou atuação com Erwin Kalser, conseguiu papéis, ainda que pequenos, sob direção de Otto Falckenberg na *Münchner Kammerspiele* e lá trabalhou também como “ponto” ou *souffleuse*; conquistou o apoio do jurista e editor Wolf Przygode (1895-1926) e do escritor Hermann Kasack (1896-1966) para a publicação de seu primeiro livro de poemas *Die selige Spur* [O vestígio venturoso] em 1919, editado e prefaciado por Kasack (HELWIG, 2002, p.39-43). O prefácio teria provocado incômodo na poeta que, em seu diário, registra a impressão de que seus poemas tivessem sido revestidos com uma capa de erudição, afastando os leitores da sua ideia de fruição estética (HELWIG, 2002, p.40-41). Sobre esse texto de apresentação, Heide Helwig (2002, p.46), biógrafa de Ludwig, aponta a ênfase problemática dos escritores e editores da época colocada sobre a condição social da poeta, o fato de ser mulher e de origem proletária. Em 1921, a poeta deixa o lugar de modelo para assumir o outro lado do cavalete, publicando desenhos e aquarelas seus justamente de poemas em revistas de arte e literatura. De novo, incidem sobre a sua obra um recorte social que a despersonaliza; os editores da revista *Der Ararat*, por exemplo, provavelmente motivados por um exotismo preconceituoso, publicam os poemas e desenhos sob o título – sem o consentimento da autora – “*Gedichte und Zeichnungen eines Dienstmädchens*” [Poemas e desenhos de uma empregada doméstica] (HELWIG, 2002, p.43; BECHTER, 2019, p.52).

Dois anos depois, Ludwig muda-se para Berlim, onde residiu por 10 anos, de

1923 a 1933. Em 1927, publicou seu segundo livro: *Der himmlische Spiegel* [O espelho celeste], que foi reimpresso e lhe rendeu o prêmio vienense de lírica *Julius-Reich-Dichter-Stiftung* (HELWIG, 2002, p.101-102). Participou como autora em uma antologia de lírica organizada por Klaus Mann: “*Die Anthologie jünger Lyrik. Neue Folge*”, de 1929. Em 1931, no evento do *Schriftsteller-Schutzverband* em comemoração ao Dia do Livro, Ludwig foi convidada ao lado de Else Lasker-Schüler, Ina Seidel e Gerda von Below para uma sessão dedicada a “*Frauendichtung*” [Literatura escrita por mulheres]. No ano seguinte, Ludwig publicou *Dem dunklen Gott* [Ao deus sombrio], dedicou-se ao projeto de registro em prosa poética de seus sonhos *Traumlandschaft* [Paisagem de sonho], lançado em 1935, e ao já mencionado *Buch des Lebens*, um livro contendo suas memórias de infância até os 14 anos.

Entre 1929 e 1933, a poeta passou alguns períodos de reclusão em Ehrwald, no Tirol. Afastada da metrópole, hospedava-se na casa da amiga Nina Engelhardt, dançarina expressionista brasileira, de nome artístico Nina Hard (nascida no estado do Rio Grande do Sul com o nome de Anna Mathilde Engelhardt). Nesse lugar, criou-se uma espécie de residência artística que reunia nomes da música, da literatura, das artes visuais e do teatro: Magnus Henning, Erika Mann e Klaus Mann, Therese Giehse, Yvan Goll, as irmãs Gertrud e Elisabeth Engelhardt, o marido desta, Ernst Rowohlt (HELWIG, 2002, p.134-137). Em 1934, a poeta austríaca deixa Berlim definitivamente: o nacional-socialismo e o obscurecimento da atmosfera cultural da cidade foram os principais motivos para o refúgio provisório em Ehrwald (HELWIG, 2002, p.132). Diante da necessidade de deixar a Europa, Paula Ludwig é auxiliada por Nina Engelhardt no plano de fuga e foi dessa amizade que nasceu a ideia do Brasil como um lugar de exílio para a poeta. Além de ser o país de nascimento da amiga, foi também destino da irmã de Paula Ludwig, Martha, que, em janeiro de 1936, havia emigrado clandestinamente a bordo de um navio cargueiro (idem, p.200).

Ao longo de 2 anos de muitos percalços (1938-1940), Paula Ludwig passou pela Suíça, França, Espanha, Portugal: na França, aguardando a documentação exigida para deixar o continente, ficou internada no campo de refugiados de Gurs, conseguiu obter assistência de uma organização *Quaker*, atravessou a pé a cadeia montanhosa dos Pirineus

para visitar o filho, Friedel, detido no campo espanhol, em Miranda de Ebro. A poeta retornou à França, onde foi concedido o visto de viagem pelo consulado brasileiro em Marselha, e cruzou novamente a Espanha até Portugal. Partiu de Lisboa na última viagem do navio no *Cabo del Horno* daquele ano, 1940, em direção à América do Sul. (QUANDT, 2016, p. 35-36; HELWIG, 2002, p. 185-230).

A austríaca, então apátrida, chega na condição de autoexilada ao Brasil em 19 de dezembro de 1940, passou os primeiros anos instalada na casa de Engelhardt em Mury, perto de Nova Friburgo (RJ) (HELWIG, 2002, p. 239). Depois morou com sua irmã em Santo Amaro (SP), outrora um vilarejo apartado da área urbana de São Paulo (HELWIG, 2002, p. 200-201).

De 1944 a 1953, a experiência da poeta em São Paulo conheceu três fases. A primeira seria na casa de Martha; na segunda, alojou-se em acomodações provisórias, na Avenida Paulista e no bairro do Sumaré, em São Paulo (SP). O sustento de Paula Ludwig veio da venda de aquarelas e trabalhos de artesanato para decoração de objetos e vidros com flores secas prensadas. Seu filho, após três anos de internação no campo de refugiados na Espanha, passa mais três anos estudando na Academia de Belas Artes de São Fernando, em Madri (HELWIG, 2002, p. 226) e chega ao Brasil no final de 1946. Nessa terceira fase, a condição de vida de Paula Ludwig se estabiliza com a ajuda financeira do filho, que trabalhou como fotógrafo (HELWIG, 2002, p. 258), inclusive em projetos de Oscar Niemeyer, como informa Friedel Ludwig na entrevista concedida a Ulrike Längle (2004). Passada a Segunda Grande Guerra e as tentativas inócuas de que sua cidadania austríaca fosse legalmente reconhecida, Paula Ludwig obtém em 1952 a cidadania da República Federativa do Brasil e, no ano seguinte, regressa à Europa. O filho permanece mais três anos no Brasil em viagens de trabalho. O retorno da poeta, todavia, não se mostra alentador. Seus amigos mais próximos permaneceram no exílio ou haviam falecido, com poucas exceções: Bertolt Brecht e Erika Mann, por exemplo, se mobilizam para ajudá-la a ter alguma condição econômica de sobreviver e voltar a publicar. Foi um percurso também sofrido, hospedando-se em quartos ou casas de amigos: Paris, Icking (perto de Munique), Götzis (em Vorarlberg), Ehrwald, Düsseldorf, Wetzlar, viaja a Salzburg e Viena, fixa-se, por fim, em Darmstadt, na Alemanha (HELWIG, 2002, p. 262-303). Segundo suas cartas

e fragmentos autobiográficos inéditos, foram grandes as saudades do Brasil. Apesar das dificuldades, publicou outra coletânea de sonhos, intitulada *Träume* (1962) e alguns de seus poemas constam em compilações de lírica do exílio das décadas de 1950 e 1960. Em 1962, recebe o prêmio George Trakl de lírica e, em 1972, o prêmio da Associação Austríaca de Escritores. Em 27 de janeiro de 1974, Paula Ludwig falece de um acidente vascular cerebral (HELWIG, 2002, p.303).

No exílio brasileiro, a poeta não publicou livro algum, este fato é apresentado nos trabalhos sobre ela como uma espécie de silenciamento ou perda da voz poética decorrente da realidade dolorosa e do isolamento aí enfrentados (QUANDT, 2016, p.21). Sabe-se que ela não deixou de pintar, pois parte da sua renda provinha dessa atividade (HELWIG, 2002, p.242-243; QUANDT, 2016, p.37); além disso, houve uma exposição de suas obras promovida pela artista plástica brasileira Elisabeth Nobile e seu marido, um conde austríaco, Hubert von Schönfeldt (QUANDT, 2016, p.28). Justamente um evento desse tipo nos leva a indagar até que ponto Paula viveu segregada na capital paulista. É provável que Ludwig estivesse presente, por exemplo, em mais encontros artísticos organizados em São Paulo por Nobile e von Schönfeldt (HELWIG, 2002, p.200-201), este era tradutor e integrante do movimento “Áustria Livre”, como se observa nos jornais do Rio de Janeiro no início da década de 1940.<sup>2</sup> Junto do casal, Ludwig pôde cultivar a amizade de Luise Bresslau-Hoff, Carl Fried e Hugo Simon (HELWIG, 2002, p.246). Este a conhecia desde a década de 1920 em Berlim e, com o nome Paula Ulrich, transformou-a em uma das personagens de seu romance autobiográfico, *Seidenraupen* [O bicho da seda], ainda inédito (HELWIG, 2002, p.248).

<sup>2</sup> Cf. Nos periódicos *O Jornal*, *Correio da Manhã*, *A Manhã*, *O Radical*, *Tribuna Popular*, *Jornal do Brasil* e outros, é mencionado o movimento austríaco de residentes no Brasil, manifestando-se contra o regime nazista e a chamada “anexação” da Áustria. “A Áustria, a primeira vítima da sanha agressora do nazismo: Em nome do ‘Movimento Áustria Livre’, o barão [sic] Huberto Schoenfeldt lança veemente protesto contra a ocupação do seu país, ocorrida em 11 de março de 1938”. *O Jornal*, Edição 06980, Rio de Janeiro, 11 de março de 1942, p. 5. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/10685](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/10685)>. Acessado em 29 ago. 2019.

## “ALEIJADINHO” OU “ALEIJANDHINO”, UM POEMA

Alguns dos poemas escritos por Paula Ludwig no exílio foram publicados postumamente na coletânea *Gedichte* (1986), que reúne seus livros de poesia, publicações em revistas literárias de épocas anteriores e poemas avulsos do seu espólio. Ao lado do poema de língua alemã, apresento uma proposta de tradução que tem por objetivo recuperar traços da forma do poema, como suas rimas e ritmo, embora os trechos do poema a serem comentados na análise se seguirão de traduções que privilegiam o conteúdo semântico.

Aleijadinho	Aleijandhino
Du großer Tröster mir in diesem Land einzige Bruderspur die ich hier fand du hilfst mir noch mit längst verwester Hand dein Geist erhebt mich überm Grabesrand	Tu grande consolador meu nesta terra único rastro irmão que eu aqui encontrara me estendes ainda a mão há muito putrefata teu espírito a mim ressurgiu da sepultura
Ich grüße dich wie der Leprösen einer Mein Makel ist der Schmerz und meine Qual macht mir mein Angesicht nicht reiner ich bin wie du schon vor dem Tode fahl und meine Wunde wird nicht kleiner wenn ich bedenke dein entsetzlich Wundenmal	Tal um dos leprosos eu te saúdo Minha mácula é dor e meu suplício não me torna o rosto translúcido Como tu estou ante o fim mortífero e não há de ser o meu laivo miúdo quando contemplo tua mazela terrível
Ich knie vor dir – da du Form erwägst aus Stein und Gold des Heiligen Antlitz prägst ich stütze dir die abgefaltete Rechte und in ihr alle martervollen Nächte dass du aus mir dein letztes Bildnis schlägst	Ajoelho-me ante a ti – pois tu formas revelas de pedra e ouro um semblante do santo modelas eu te apoio a destra morfética e nela todas as noites de angústia que tu de mim teu último retrato cinzelas
(LUDWIG, 1986, p.261)	(Trad. Mariana Holms)

O único indício de que este poema tem uma relação com o Brasil consiste no seu título: “Aleijadinho”. É significativo que a poeta tenha redigido “Aleijandhino” no manuscrito, já que a articulação da consoante nasal palatal na língua portuguesa costuma

ser, inicialmente, desafiadora aos falantes nativos de outras línguas, inclusive da alemã. Ludwig teria intuído corretamente a presença da letra “h” na grafia da palavra, apesar de trocar a sua posição, mas acrescentaria outro “n” ao nome.

O poema contém 15 versos no total, distribuídos em três estrofes irregulares: a primeira com quatro versos, a segunda contendo seis e a terceira com cinco versos. O esquema de rimas também tem regularidade somente no interior de cada estrofe: na primeira, os versos têm a mesma rima tônica em “-and”; na segunda, nota-se a alternância de rimas “-einer” e “-al”; na terceira e última, as rimas são interpoladas “-ägst” e “-echte/-ächte”. O esquema rímico completo seria AAAA-BCBCBC-DDEED.

Após o título com o nome de Aleijadinho, a palavra que inaugura o poema é “du” (pronome reto na segunda pessoa do singular, “tu”). O artista barroco brasileiro Antônio Francisco Lisboa, que antecedeu em 170 anos o nascimento da poeta austríaca, seria o interlocutor imediato do eu-lírico neste poema, superando a distância histórica entre a autora e seu objeto de representação. A tessitura dos versos focaliza a relação entre o eu e o tu-lírico,<sup>3</sup> sobretudo de identificação, que poderia refletir a distância e o movimento de aproximação da poeta diante do escultor brasileiro.

Essa dinâmica sofre transformações, mas a presença de pronomes da primeira e da segunda pessoa do singular será constante: pronomes retos, oblíquos ou possessivos (tu e eu; te, ti e me, mim; teu, tua e meu, minha) são referidos em praticamente todos os versos do poema com exceção dos versos 6, 7 e 9. Nestes versos centrais, a voz lírica tematiza diretamente suas feridas, sua dor e seu martírio inócuo e, justamente no ápice do discurso individual do sujeito lírico, o eu expressará sua equivalência ao tu no verso 8: “*ich bin wie du*” (eu sou como tu). O poema se fecha também com o verbo *schlagen* (bater) conjugado na segunda pessoa (“*schlägst*”) que, no poema, ganha o sentido de esculpir, cinzelar, remetendo-se a uma ação de Aleijadinho, ao tratamento de sua matéria artística. A ambiguidade desse verbo recupera a ideia de uma violência que o eu-lírico sofre, como veremos em detalhe adiante.

A relação estabelecida entre o eu e o tu é observável a partir da carga semântica

<sup>3</sup> Utiliza-se aqui “eu-lírico” e “tu-lírico” ou simplesmente o eu e o tu do poema, referindo-se às instâncias que desempenham uma função de personagem. No caso do eu-lírico, trata-se também do sujeito lírico.

dos verbos, das funções sintáticas desempenhadas pelos pronomes e o tipo de interação perceptível no uso das preposições. O tu-lírico é representado da perspectiva desse eu que se sente solitário e encontra “neste país”, “*in diesem Land*”, seu grande (e único) consolador (“*großer Tröster*”). O lugar onde o eu se encontra é reforçado pela palavra “aqui” (“*hier*”) e parece se diferir do que seria o país ou a terra de onde esse eu provém. O eu-lírico vê-se, assim, deslocado ou desamparado numa terra estranha, na terra de Aleijadinho, personagem com a qual, em sua dor e solidão, o eu parece se identificar. Esse consolo que o tu-Aleijadinho proporciona ao eu-lírico estaria também ligado à semelhança que o eu enxerga em suas trajetórias de vida (“*einzigste Bruderspur*”, único rastro irmão), vidas que carregariam um traço de exclusividade – ou de exclusão. Um paradoxo entre companhia e solidão se estabelece: a existência desse tu seria para o eu-lírico um alento, no entanto, referindo-se a uma personagem já falecida, além de historicamente distante da autora empírica do poema, reforça-se a ideia da ausência de qualquer companhia imediatamente próxima ao eu-lírico.

A proximidade entre o tu e o eu seria existencial, espiritual, artística. Há um aspecto de transcendência que o eu-lírico encontra em seu interlocutor como em um modelo, uma figura exemplar: “*du hilfst mir*” (tu me ajudas), “*dein Geist erhebt mich*” (teu espírito ressurgiu para mim). O tu-lírico ajuda o eu com a mão necrosada pela lepra (“*mit [...] verwester Hand*”, com a mão pútrida), o espírito do artista brasileiro reaparece para o eu, erguendo-se da cova. Essa mão putrefata, apesar de se tratar de uma imagem concreta, um referente objetivo, pertence a um ser incorpóreo, um espírito, como se viesse ao encontro desse eu que o invoca. A mão cria ainda outra ambiguidade no poema, pois contém em si um aspecto de vida e morte: é matéria orgânica, pertenceria a um ser animado e corpóreo, porque é capaz de realizar um gesto de ajuda, mas também – sendo a lepra a doença mais comumente associada a Aleijadinho – a mão é um membro que, mesmo em vida, já passava por um processo de decomposição, como se pertencesse a um corpo morto. A mão que expressa essa ambiguidade de vida e morte de um corpo pertenceria não a um corpo, mas a um espírito, construindo-se então uma nova imagem ambígua que une corpo e espírito, matéria e não-matéria.

Na segunda estrofe, não haveria mais distância entre tu e eu, pois, o espírito que se

erguera do túmulo, se encontraria agora diante do eu-lírico, que o saúda. Há, porém, uma distância hierárquica, marcada pelo gesto do eu que aqui reverencia o tu, o espírito do artista, e que, na terceira estrofe, se ajoelha. Aqui a saudação é acompanhada à comparação do eu a “um dos leprosos”: “*wie der Leprösen einer*”, em que se nota certa ênfase a um grupo específico, conferida pelo uso do artigo definido no caso genitivo plural que o designa. Ainda que a inversão da ordem direta dos elementos (“*der Leprösen einer*” em vez de “*einer der Leprösen*”) possa se justificar pela preservação da estrutura rímica, importa também o efeito de estranhamento provocado pela alteração. Primeiro um coletivo de leprosos e, depois, a particularização de um entre eles: o eu-lírico é um entre outros doentes, mas sua postura o difere deles. Considerando-se o contexto religioso cristão católico em que cresceu Paula Ludwig e em que Aleijadinho produzira suas obras, esculturas de santos, altares, igrejas, a imagem do leproso está carregada de referências a textos bíblicos no Antigo e no Novo Testamento (por exemplo, a cura da Naamá em 2 Reis 5 e a cura de um leproso nos evangelhos sinóticos Mateus 8.1-4, Marcos 1.40-45 e Lucas 5.12). Além destas, uma passagem em especial do livro de Lucas 17.11-19 serviria como um paralelo adequado à cena descrita no verso 5 do poema de Ludwig: uma reverência ou uma saudação de reconhecimento pela ajuda, intensificada pelo gesto individual ou solitário de gratidão.

Neste trecho do Evangelho de Lucas, é narrada a cura de dez leprosos num povoado fronteiriço entre as regiões de Samaria e Galileia, pessoas que estavam à margem do convívio social por conta da doença, àquela época, tida como altamente contagiosa e sem cura. Ao que Jesus atravessou seu caminho, os dez leprosos clamaram por piedade e teriam sido milagrosamente curados mediante à simples recomendação de que fossem se apresentar ao sacerdote para cumprirem o ritual judaico de purificação (v.14). Apenas um deles, no entanto, dando-se conta de que estava curado, retornou e prostrou-se em agradecimento diante de Cristo (v.15-16). O texto do evangelista ressalta: essa única pessoa grata entre os dez curados era samaritano, o que significa que ele pertencia a um povo socialmente rejeitado pelos judeus (v.16). Somente este indivíduo, estigmatizado por sua origem e curado de uma doença que acumulava outro estigma sobre si, teria sido capaz de reconhecer o milagre de sua cura e reconhecer aquele que o havia realizado, expressando sua gratidão. Jesus faz, na passagem bíblica, duas perguntas ao homem recém-curado da

lepra; a última questão evidencia o tema da origem samaritana: “Não se achou nenhum que voltasse e desse louvor a Deus, a não ser este estrangeiro?” (v.18). Aqui haveria outro possível ponto de conexão entre Paula Ludwig e o personagem deste leproso esboçado no texto de Lucas: a condição de um indivíduo estrangeiro.

Longe do seu país, em outra terra, em outra língua, a poeta encontra um artista brasileiro com quem se identifica, apesar das diferenças todas. No poema, somente a figura deste artista que carregava chagas em seu corpo teria lhe servido de consolo: “*Mein Makel ist der Schmerz und meine Qual/ macht mir mein Angesicht nicht reiner*” (“minha mácula é a dor e meu suplício/ não me faz meu semblante mais puro”). O eu-lírico esclarece que sua mácula é simbólica e não física: a dor o diferencia dos sãos e o suplício de carregá-la não propicia a purificação ou a sublimação desse sofrimento em seu rosto. A palavra utilizada “*Angesicht*” (face) é mais elevada que simplesmente rosto (*Gesicht*), ela é usada no contexto religioso e na palavra “*Engelangesicht*” (face ou feição de anjo, angelical). A poeta poderia também estar aludindo às representações pictóricas do martírio dos santos como Santa Inês de Roma, Santa Ágata, Santa Cecília ou São Sebastião, cujas faces resplandecentes nas pinturas parecem sublimar a dor física das diferentes torturas a que foram submetidos. Tratando-se também de um poema em homenagem a um artista associado ao Barroco brasileiro, o diálogo estético acerca da representação dos santos se faz presente, no entanto, com a negação das imagens tradicionais configuradas a serviço da fé e do imaginário religioso católico. Embora seja possível depreender elementos barrocos do poema, ele está imbuído também da atualidade da poeta exilada. A dor da perseguição e da expulsão do seu país estaria esvaziada de um sentido religioso e não pode ser curada espiritual ou milagrosamente.

Nos versos seguintes, Aleijadinho é representado no lugar de um santo, pois a condição da cura do eu-lírico seria a contemplação do martírio e das chagas do escultor leproso: “*und meine Wunde wird nicht kleiner/ wenn ich bedenke dein entsetzlich Wundenmal*” (“e minha ferida não se torna menor/ quando eu contemplo a tua horrível chaga”). Talvez aqui também se faça uma possível referência ao livro de Isaías 53.5: “pelas suas feridas fomos curados” (NVI) ou se evoque a tradição da Igreja Católica da beatificação e canonização de fieis, monges e freiras que carregaram os estigmas de

Cristo, como Francisco de Assis e Catarina de Siena. O escultor, provido de algum poder simbólico, torna-se acessível e perene por meio da arte e até poderia ser aproximado a um desses santos, pois também carregara suas próprias chagas e serviria de inspiração para o eu-lírico. Entretanto, a dor do eu não purifica a si mesma nem é sanada no contato e na identificação com o tu-lírico, escultor e modelo santificado.

Os quatro versos centrais no poema desempenham uma função de distensão em que o eu-lírico expressa sua dor pessoal, marcada pela reiteração dos pronomes possessivos em primeira pessoa: *minha* mácula, *meu* tormento, martírio ou suplício, *meu* semblante, *minha* ferida. Isso poderia ser compreendido como uma necessidade de afirmação da dor particular logo após a referência à coletividade do grupo de leprosos. O eu-lírico não estaria isento de se considerar uma entre outras pessoas que sofrem da mesma doença; todavia, na solidão e no esfacelamento de sua integridade física, urge justamente essa manifestação pessoal da dor como algo que torna o eu singular e visível para si e também na relação com o tu.

Este momento do poema corresponde também a uma virada na relação do eu-lírico com o tu. Ele divide as fases de observação distante da figura de Aleijadinho na primeira estrofe, que em dado momento se aproxima, e da interação direta com essa personagem na terceira estrofe, em que o sujeito do poema se torna objeto do artista, como será demonstrado. Aqui se dá o auge da identificação entre eu-lírico e tu no verso oitavo: *“ich bin wie du schon vor dem Tode fahl”* (“estou como tu já pálida diante da morte”). A palidez indicada pela palavra *“fahl”* sugere um contraste com a ideia da face resplandescente dos mártires, evocados no verso anterior, a opacidade dessa palidez diante da morte expressaria o pavor, mas também poderia ser lida como outra alusão à lepra, pois, um de seus sintomas são manchas esbranquiçadas sobre a pele. A palidez diante da morte não deixa de ter esse duplo sentido: o medo do sujeito lírico em seu abandono, desamparo e dor, e a doença do escultor que ocupa o lugar do tu-lírico, em quem o eu se espelha.

No início da terceira e última estrofe, o sujeito lírico se ajoelha diante desse tu e descreve o ofício e o material das obras do escultor: *“Ich knie vor dir – da du Form erwägst/ aus Stein und Gold des Heiligen Antlitz prägst”* (“Eu me ajoelho diante de ti – pois tu consideras a forma/ de pedra e ouro cunhas a face do santo”). Aqui recupera-se a ideia do

rostro dos santos, a partir da qual se reitera a leitura feita do verso 7, em que o eu-lírico fala do seu semblante como se comparasse sua própria face às dos santos representados nas obras da Contra-Reforma.

No verso 13, *“ich stütze dir die abgefaulte Rechte”* (“eu te apoio a destra morfética” ou “em ti eu apoio a destra morfética”), existiria uma leve ambiguidade nessa construção sintática, porque o pronome da segunda pessoa no caso dativo *“dir”*, em alguns contextos, serviria como substituto do pronome possessivo – a exemplo do primeiro verso do poema *“großer Tröster mir”* que corresponderia a “meu grande consolador”. Consideremos então a ideia em que, de modo difuso, não se saberia ao certo a quem pertence a mão direita decomposta, se ao eu-lírico, que apoiaria sua própria mão no tu-lírico, ou se o eu-lírico serve de apoio para a destra do tu-lírico. Nesse sentido, as figuras do eu e do tu se fundem na continuidade dessa mão refratária, ambos estão fragmentados como que em decomposição. Na primeira estrofe, a mão do espírito ajuda o eu-lírico e, na terceira, o eu, na condição de sujeito gramatical do verso *stützen* (apoiar), se apoia ou serve de apoio à mão do tu. No verso seguinte, esta mão direita é mencionada como *ibr*: *“und in ihr alle martervollen Nächte”* (e nela [na destra] todas as noites de martírio). Aqui, novamente o martírio é trazido para a cena de proximidade física entre o eu e o tu-lírico.

O eu-lírico do poema, que antes era alguém vindo de outro lugar, um estrangeiro no país de Aleijadinho, que invoca seu espírito e se vê espelhado na sua dor, reverencia o escultor como a um mestre, um santo. Por fim, esse eu assume a posição de objeto, tornando-se a matéria-prima da escultura, do último retrato realizado por Aleijadinho, a ser cinzelada, golpeada pelo artista: *“dass du aus mir dein letztes Bildnis schlägst”* (“que tu de mim teu último retrato cinzelas”). Neste verso, o eu-lírico, o sujeito do poema se torna, como dito, objeto e material da ação escultórica da personagem Aleijadinho, o tu-lírico. Cria-se ao final do poema não só um espelhamento entre poeta e escultor, mas também uma espécie de construção em abismo, uma poeta retrata um escultor num poema em que o eu-lírico é a escultura e retrato final do artista. Sujeito e objeto, nesse caso, intercambiam de lugar. O que é objeto passa a ser sujeito e sujeito passa a ser objeto artístico, estético.

O próprio esquema rímico evidencia esse movimento: na primeira estrofe uma rima prevalece como um monólogo, como se uma voz apenas fosse entoada, invocando

o tu-lírico. Na segunda estrofe, a alternância regular entre duas rimas, duas vozes, alterna também a referência do eu-lírico a si mesmo e ao tu-lírico. Na terceira estrofe, interpolada, a voz do eu-lírico ficaria encapsulada no verso do interior da estrofe, chegando-se ao último verso como uma síntese desse embate e dessa relação entre eu e tu, em que o tu-lírico escultor prevalece sobre o eu, ao mesmo tempo que esse eu representaria uma sobrevida da obra do escultor e uma obra derradeira, “último retrato”.

É importante também atentarmos para a participação da obra de Aleijadinho na estética Barroca. O artista fora capaz de, inspirando-se em modelos europeus, expressar os temas religiosos de forma singular e entendida como propriamente brasileira. Segundo Márcio Jardim, no *Catálogo Geral da obra* (2006) do artista mineiro, as igrejas construídas por Aleijadinho guardavam semelhanças com a arquitetura de capelas e igrejas alemãs, cujas estampas e gravuras chegaram ao Brasil via Portugal e serviram de modelo para o seu construtor. Na representação dos santos católicos, por sua vez, tanto ele quanto outros escultores alemães, a saber os irmãos Dominikus e Johann Baptist Zimmermann (com trabalhos de 1746 a 1750), se inspiraram na obra do mesmo escultor, o italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Além da forte presença da arte contra-reformista na Áustria e no sul da Alemanha, onde morou Paula Ludwig, e da semelhança estilística encontrada em Minas Gerais, haveria também um componente afetivo para a poeta, relacionado à reminiscência do tempo da escola católica em Altenstadt e de seu tio padre. Assim, a identificação de Ludwig com as criações de Aleijadinho pode ser compreendida à luz de sua história tanto de infância quanto de sofrimento no exílio.

Se tomarmos a voz poética deste poema como uma das expressões do olhar e da experiência estética da poeta Paula Ludwig no Brasil com a obra de Aleijadinho, seria cabível levar em conta o impacto desta obra na forma encontrada pela poeta de significar e representar a sua experiência do exílio. Assim como o escultor é feito personagem, objeto e sujeito de uma relação estabelecida no poema, refletindo traços da sua obra artística, configura-se e fecha-se um ciclo de identificação e espelhamento entre a criação artística da poeta e do escultor a partir de uma condição de dor e estigma. É desse modo que essas aproximações reconstituíram um elo subjetivo entre a terra natal e o lugar estrangeiro no exílio da poeta, como vemos neste poema. Elas não significam uma leitura meramente

biográfica do poema, pois compreende-se aqui o poema como uma obra autônoma que possui suas próprias cifras; contudo, tratando-se de uma expressão artística realizada sob determinadas condições, não seria muito produtivo ignorar na confecção dessa obra certo índice de refração das experiências biográficas da autora.

A tensão entre vida e obra, experiência e linguagem poética, na configuração artística de Paula Ludwig suscita ainda mais questões que não se esgotariam neste artigo, mas são parte da reflexão a ser desenvolvida nesta pesquisa acerca das experiências da poeta austríaca no exílio brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BECHTER, Claudio. *Die Lyrik Paula Ludwigs in Kunst- und Literaturzeitschriften: Texte, Kontexte und Relationen*. Masterarbeit. Uni.-Prof. Dr. Sieglinde Klettenhammer. Institut für Germanistik. Universität Innsbruck, 2019.

BÍBLIA de Estudo NVI. Organizador Geral Kenneth Barker; co-organizadores Donald Burdick; [et al.]. São Paulo: Editora Vida, 2003.

HELWIG, Heide. „Ob niemand mich ruft“. *Das Leben der Paula Ludwig*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 2002.

JARDIM, Márcio. *Aleijadinho*: catálogo geral da obra. Belo Horizonte: RTKF, 2006.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura*. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Trad. Karola Zimber. São Paulo, Edusp, 2003.

LUDWIG FRIEDEL im Gespräch mit Ulrike Längle. Video. Friedel, Ludwig; Längle, Ulrike. Ansichtskopie farbig. Darmstadt, 9. August 2004. Disponível em: <<https://vlb-browser.vorarlberg.at/?itemid=%7cvorarlberger-marc%7cMED01+000326074>>. Acessado em: 27 ago. 2021.

LUDWIG, Paula. *Buch des Lebens*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1990.

\_\_\_\_\_. *Gedichte*. Hg. von Kristian Wachinger und Christiane Peter. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1986.

QUANDT, Christiane. Paula Ludwig: „Aus Berlin emigriert 1933! 13 Jahre Brasilien; 1953 Heimkehr – fatal!“. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 19, n. 28, set.-out. 2016, p. 20-44. doi: <<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837192820>>. Acessado em: 26 fev. 2019.

O século XX foi caracterizado por uma série de avanços tecnológicos e pelo desenvolvimento econômico. No entanto, como tão bem o caracterizou o historiador Eric Hobsbawm, foi também a era dos extremos<sup>2</sup>, marcada por uma série de catástrofes, como a Segunda Guerra Mundial e as ditaduras na América Latina. Durante esse período, pôde-se presenciar a institucionalização da barbárie, independentemente de regimes políticos ou econômicos, cujo objetivo era marginalizar ou até mesmo exterminar pessoas que se dissociassem dos sistemas dominantes. Essas pessoas eram desumanizadas e desprovidas de seus direitos fundamentais. Retomando os termos de Agamben (2010, p. 14), a vida *bios* era reduzida à vida *zoé*, isto é, os seres humanos perdiam sua subjetividade e seus modos particulares de viver e eram reduzidos ao mero funcionamento biológico de seu corpo.

Diante de um cenário de eventos traumáticos, uma série de narrativas foi produzida por sobreviventes desses acontecimentos, o que deu relevo à expressão “literatura de testemunho”, que tem sido parte integrante dos debates dentro do campo dos estudos literários contemporâneos. O testemunho carrega em si a reelaboração, por meio da escrita, da experiência-limite<sup>3</sup>, do trauma, da tragédia. A literatura de testemunho é “a arte da leitura de cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56) e nela está inscrita a presença do eu, um eu que dá voz à memória, permeada por uma série de lacunas e restos.

Embora separadas pelo tempo e pelo espaço, Klüger, nascida em Viena, e Stejilevich, proveniente de Buenos Aires, têm muito em comum. Ambas são mulheres sobreviventes de estados de exceção<sup>4</sup> e estão inseridas em um contexto geograficamente sem fronteiras de experiências traumáticas. Como mostra Valéria de Marco (2004), os relatos de vítimas das ditaduras latino-américa nas se aproximam dos testemunhos da *Shoah*<sup>5</sup>, pois estão

2 Nome do livro de Eric Hobsbawm que trata do século XX e, mais precisamente, do período que vai do início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, à queda da União Soviética, em 1991. Ver: HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

3 “A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido” (BLANCHOT, 2007, p. 187).

4 De acordo com Agamben (2004, p. 44-46), “O estado de exceção, enquanto figura da necessidade, apresenta-se pois – ao lado da revolução e da instauração de fato de um ordenamento constitucional – como uma medida ‘ilegal’, mas perfeitamente ‘jurídica e constitucional’, que se concretiza na criação de novas normas (ou de uma nova ordem jurídica) [...]”.

5 Sobretudo os teóricos europeus não utilizam mais o termo Holocausto, pois este tem origem

## ***NARRAR, LEMBRAR, ESQUECER: TESTEMUNHO E QUESTÕES DE GÊNERO NAS NARRATIVAS DE RUTH KLÜGER E NORA STREJILEVICH***

Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira<sup>1\*</sup>

**Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)**

**Resumo:** Ruth Klüger e Nora Stejilevich vivenciaram regimes autoritários na Europa e na América Latina, o que deu origem aos seus livros, *Weiter Leben. Eine Jugend* e *Una sola muerte numerosa*, publicados na década de 1990. Embora pertencentes a contextos diferentes, as duas autoras têm em comum o fato de serem mulheres marginalizadas pelos sistemas dominantes e de utilizarem o testemunho como meio de reelaborar suas experiências traumáticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** testemunho; gênero; trauma.

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Letras Português/Alemão pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e graduada no curso de História da Universidade Federal Fluminense. Participante do grupo de pesquisa *Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica*, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, tem como principal interesse a pesquisa sobre os relatos de mulheres que sobreviveram a estados de exceção na América Latina e na Alemanha. No ano de 2021, publicou na *Revista Identidades*, o trabalho com o título: Narrativas contracoloniais em *O Crime do Cais do Valongo*.

inseridos na “geografia mundial da barbárie”:

esta acepção do conceito de literatura de testemunho, por considerar uma grande flexibilidade quanto à forma do texto associada a uma natureza de experiências de aberto embate ideológico, abre a possibilidade de analisar uma tendência da produção literária latino-americana do século XX em um contexto mais amplo, que ultrapassa os limites geográficos do continente e aproxima-a à geografia mundial da barbárie, impondo a necessidade de examinar as relações entre violência, representação e formas literárias (MARCO, 2004, p. 51).

*Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto* é o título em português do livro de Ruth Klüger, escritora austríaca radicada nos Estados Unidos e professora de literatura alemã na Universidade da Califórnia. A obra, publicada pela primeira vez em 1992, na Alemanha, com o nome de *Weiter Leben. Eine Jugend* (Continuar vivendo, uma jovem), é um relato tardio das experiências da autora durante sua infância em Viena, sua passagem pelos campos de concentração na adolescência e, posteriormente, seu exílio nos Estados Unidos.

Assim como é possível perceber em diversos testemunhos sobre a *Shoah*, as vivências traumáticas da autora nos Campos de *Theresienstadt*, *Auschwitz-Birkenau* e *Gross-Rosen* deixaram marcas psicológicas profundas. No entanto, distinguindo-se de um relato puramente histórico, o livro de Klüger traz uma série de análises críticas e reflexões, além de possuir grande valor estético e literário.

A autora demorou quase meio século para escrever seu depoimento. Apenas em 1989, momento em que estava hospitalizada para se recuperar de um acidente, decidiu registrar suas memórias da *Shoah* como forma de agradecer aos amigos alemães que a ajudaram no período em que estava enferma. Ao sentir que suas lembranças estavam se esvaindo e que o tempo escoava através de seus dedos, Klüger resolveu confrontar seus “fantasmas” por meio da escrita.

O tempo que Klüger levou para publicar suas memórias provavelmente está relacionado ao desafio encarado por todos os sobreviventes: a necessidade de testemunhar e de preservar a memória *versus* o veto às representações da *Shoah*. Embora se reconheça que nenhuma forma artística é capaz de abarcar a dimensão da experiência da *Shoah* e exista o risco de transformar a memória da barbárie em um objeto de consumo, o testemunho é essencial para os sobreviventes, não apenas como forma de alerta para que as atrocidades não sejam repetidas, mas também como um meio de saldar uma dívida com os mortos, de não deixar que sejam esquecidos, pois, como salienta Klüger (2005, p. 87), “onde não existe túmulo, o trabalho de luto nunca termina”. Além do ajuste de contas com os mortos e da função de alerta do testemunho, narrar o trauma também serve, na visão da autora, como um meio de sobrevivência para os vivos, como uma forma de preservar a sanidade mental.

A relevância do livro de Ruth Klüger, e o que o diferencia de outros relatos testemunhais, é o fato de a autora trazer ao leitor as vivências de uma criança. Ela traz, além disso, relatos de uma menina, não apenas nos campos de concentração, mas também, retrocedendo ao ano de 1938, de quando a escritora tinha apenas sete anos, na cidade de Viena, que foi tomada, progressivamente, pelo regime nazista. Partindo das lacunas e dos vazios de sua memória individual, Klüger retoma suas vivências na infância como forma de reflexão acerca da realidade da guerra e como forma de expandir a nossa compreensão sobre o que foi o Nazismo. A autora coloca em xeque a pretensão ocidental de progresso e questiona a história contada pelos vendedores, dando voz aos oprimidos. Além disso, questiona como, passada a guerra, o mundo parece não se incomodar e, até mesmo, minimizar a dura realidade com que os sobreviventes tiveram que lidar, principalmente quando a pessoa a testemunhar essa realidade é uma mulher:

Também tinha que rir quando as pessoas tentavam me impingir suas idéias a respeito de como é a vida de uma mulher ou de uma criança, sem pensar duas vezes sobre isso. Justo a mim, que nunca levo guarda-chuva comigo, provavelmente porque guarda-chuvas fazem parte dos apetrechos de uma vida burguesa bem situada e que a mim foi arrebatada desde criança, e estou tão acostumada a andar na chuva sem cobrir a cabeça, justo a mim, diz um homem, um alemão, que cavalheiricamente segura o guarda-chuva sobre minha cabeça, que talvez eu não usasse guarda-chuvas porque fora “guardada” a vida toda por cavalheiros, e ainda fica satisfeito com o péssimo trocadilho (KLÜGER, 2003, p. 211).

Do mesmo modo que Ruth Klüger, com *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, Nora Strejilevich também relatou suas experiências traumáticas por meio de seu livro *Una sola muerte numerosa*, publicado em 1997, primeiramente, nos Estados Unidos, sob a responsabilidade da Editora *North South Center Press*, e sem tradução para o português. Embora Strejilevich seja argentina, sua obra só foi publicada em sua terra natal em 2006, graças às políticas de recuperação e preservação da memória em função do aniversário de 30 anos do golpe militar.

No livro, Strejilevich trata da perseguição que ocorreu durante a ditadura militar na Argentina, do seu encarceramento como presa política e do desaparecimento de seu irmão, Gerardo Strejilevich, também preso em um campo de detenção. A autora relata sua experiência dentro do “Club Atlético”<sup>6</sup> e sua libertação em 1977, quando buscou asilo político no Canadá. Além disso, a autora também rememora momentos de sua infância, fazendo uma correlação entre o momento presente e o passado.

*Una sola muerte numerosa* funde ficção e realidade e traz em si diversos gêneros literários, como o romance, a poesia, o testemunho, a biografia, a autobiografia e a reportagem, alternando múltiplas vozes, focos narrativos e discursos. Há uma sobreposição de planos, em que as memórias da escritora, as experiências de outras vítimas e o discurso oficial se intercalam, o que opera uma estratégia de reivindicação do aspecto subjetivo pertencente aos relatos de testemunho (SARLO, 2007). Ao rememorar sua experiência como presa política, Nora Strejilevich utiliza a memória como um campo de disputas acerca da história argentina.

As experiências vivenciadas pela autora durante o regime de exceção são reelaboradas por meio da ficção e do tratamento estético do texto. O trauma é reconstruído por meio de um fluxo da memória. De forma geral, o relato é composto por um movimento circular, que volta sempre aos mesmos fatos, como sua experiência no cárcere e a prisão e o desaparecimento do irmão. O texto começa e termina aludindo ao sequestro da escritora, o que expressa o sentimento de desnorтеio que a tomou desde o momento em que foi presa até seu retorno à Argentina após o exílio.

O retorno constante aos mesmos temas, como a ditadura, os desaparecidos, ratifica

<sup>6</sup> Centro de detenção de presos políticos pela ditadura militar argentina, localizado em Buenos Aires.

a constante movimentação em círculos da narrativa e uma atualização e transformação dos imaginários coletivos e da memória, o que distingue a narrativa de Strejilevich de outras similares. A autora utiliza da intertextualidade para criar sua narrativa e confronta os discursos oficiais com os discursos das vítimas da ditadura, incluindo ela mesma, o que faz com que o texto se torne um local de conflito. O relato de Strejilevich é extremamente polifônico e serve como um meio de dar voz àqueles que foram calados durante o regime militar.

Um ponto importante a ser destacado sobre Nora Strejilevich que a aproxima de Ruth Klüger é o fato de a autora argentina possuir ascendência judia, o que fica bastante explícito ao longo da narrativa, quando traça uma linha do tempo da barbárie que atinge sua família e que a faz ser acometida por um duplo trauma, o da ditadura argentina e o da *Shoah*: “Me aseguraron que el ‘problema de la subversión’ era el que más les preocupaba, pero ‘el problema judío’ le seguía en importancia y estaban archivando información. Me amenazaron por haber dicho palabras en judío en la calle (mi apellido) y por ser una *moishe* de mierda, con la que harían jábón...” (STREJILEVICH, 2007, p. 21)<sup>7</sup>.

Outro ponto de contato entre as autoras é o fato de ambas questionarem o lugar de autoridade da memória masculina e de reelaborarem por outros caminhos o trauma do horror que vivenciaram. Do mesmo modo que Klüger (2003, p. 74) deixa claro que em seu relato não serão encontradas estatísticas ou uma tentativa de “apresentar os campos, tal como foram outrora”, mas sim uma rememoração das sutilezas, dos detalhes, uma evocação em forma de “bruxaria”, Strejilevich reelabora suas memórias, colocando ênfase em suas relações familiares e no processo de “narrar al otro” (JELIN, 2002, p. 108), o que destoa do modo de narrar dos homens.

La experiencia directa y la intuición indican que mujeres y hombres desarrollan habilidades diferentes en lo que concierne a la memoria. En la medida en que la socialización de género implica prestar más atención a ciertos campos sociales y culturales que a otros y definir las identidades ancladas en ciertas actividades más que en otras (trabajo o familia, por ejemplo), es de esperar un correlato en las prácticas del recuerdo y de la memoria narrativa. Existen algunas evidencias cualitativas que indican

<sup>7</sup> Me asseguraram que o problema da subversão era o que mais os preocupava, no entanto, o “problema judío” o seguía em importância e estavam arquivando informação. Me ameaçaram por ter dito palavras em judío na rua (meu sobrenome) e por ser uma *moishe* de merda, com a qual fariam sabão (tradução livre).

que las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles, mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, o que las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política, que las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas — sean ellas en la familia o en el activismo político (*Ibidem*, p. 107)<sup>8</sup>.

Em *Sobre o conceito de história*, de 1940, Walter Benjamin fez uma crítica precisa ao historicismo. Para o autor, a historiografia tradicional é aquela dedicada aos vencedores, é com eles que o historicismo estabelece uma relação de empatia. Desse modo, é função do historiador rechaçar uma “verdade histórica” e compreender que “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, mas sim “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). É necessário “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 225), articulando os eventos históricos de modo a dar voz a outras narrativas por meio de restos, lacunas e ruínas.

De acordo com Seligmann-Silva (2009, p. 274), “nossa cultura arquivada e da memória é uma cultura onde os grandes conflitos e as guerras se articulam em torno da chave de arquivos e de certas interpretações da nossa memória cultural”. Em guerras fundamentalistas, é possível perceber planos de excluir da memória da humanidade as informações genéticas e culturais dos grupos que se tenta dizimar. Os genocídios, as guerras políticas e as ditaduras do Cone-sul nos anos 70 estão imersos em grandes conflitos em volta dos “arquivos do terror”.

Os documentos foram peças-chaves na manutenção do historicismo nos Estados totalitários e autoritários. Como enfatiza Derrida (2001, p. 11), o termo *Arkhe* designa tanto começo quanto comando, porque conjuga aparentemente dois princípios em um:

<sup>8</sup> A experiência direta e a intuição indicam que mulheres e homens desenvolvem habilidades diferentes no que concerne à memória. Na medida em que a socialização de gênero implica prestar mais atenção a certos campos sociais e culturais que a outros e definir identidades ancoradas em certas atividades mais que em outras (família ou trabalho, por exemplo), é de se esperar um correlato nas práticas de recordação e de memória narrativa. Existem algumas evidências qualitativas que indicam que as mulheres tendem a recordar eventos com mais detalhes, enquanto os homens tendem a ser mais sintéticos em suas narrativas, ou que as mulheres expressam sentimentos enquanto os homens utilizam, de modo geral, uma lógica mais racional e política; que as mulheres fazem mais referências ao íntimo e às relações pessoais, sejam elas pertencentes à família ou ao ativismo político (tradução livre).

o princípio da natureza e da história, justamente onde as coisas começam; e o princípio da lei, lugar em que se exerce a autoridade, a partir do qual uma ordem é dada. Os arquivos tiveram como seus primeiros guardiões os arcontes, cuja função não era apenas a segurança física do depósito e do suporte, mas também a interpretação e a legitimação da lei. O poder arcôntico concentra “as funções de unificação, legitimação e classificação” assim como “o poder de consignação, isto é, de reunião” (DERRIDA, 2001, p. 13-14). O poder político atua no controle dos arquivos, pois é a partir destes que é feito o controle da memória (DERRIDA, 2001, p. 16). Nesse sentido, os arquivos funcionariam como um instrumento de dominação. Para Derrida (2001, p. 16), uma democratização efetiva só poderia ocorrer a partir deste critério essencial: “a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação”.

Segundo Derrida (2001), o arquivo possui duas faces, uma voltada para o passado e para a repetição e outra voltada para futuro, uma vez que está aberto para futuras interpretações. É necessário que, assim como defendia Benjamin, que se escave as ruínas, que se construa a história não em um tempo homogêneo e vazio, mas sim “num tempo saturado de ‘agoras’”(BENJAMIN, 1985, p. 229).

É justamente esse o trabalho promovido pelos testemunhos. Por meio das narrativas de experiências-limite, há uma tentativa de refletir e dar sentido ao que era anteriormente impensável. Os relatos testemunhais fazem frente aos arquivos que negam as experiências de horror do século XX e à concepção positivista da história, que crê no progresso evolutivo. Partindo das reflexões de Benjamin, Seligmann-Silva (2000) cunha o conceito de “história do trauma”, em que o choque e a catástrofe deixaram ser eventos inesperados e singulares para ser parte integrante do cotidiano. Na perspectiva do autor, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de *choques*, de embates com o perigo”.

Frente aos eventos violentos do século XX, a representação, na sua forma tradicional, passou a ser impossível, tanto no âmbito da literatura, quanto no âmbito da história. Antes mesmo de se refletir sobre a representação da realidade, deve-se questionar a própria forma de experienciá-la. Apenas por meio do conceito do trauma, na chave freudiana de leitura, seria possível compreender as novas formas de experiência e de representação da realidade. Este conceito se mostrou extremamente profícuo no que tange à atual teoria

da história (e da literatura), na medida em que problematiza a possibilidade de um acesso direto ao real (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85). Essa indagação acerca de uma verdade histórica permite que se leiam os eventos da cultura e da barbárie a partir do testemunho das vítimas, que reelaboram em narrativas os eventos traumáticos vividos.

A etimologia da palavra trauma vem do grego *traúma*, que quer dizer “ferida”. Para Freud (1970), as experiências traumáticas são uma ferida aberta e podem ser caracterizadas como “uma vivência que traz em um período curto de tempo um crescimento de estímulo de tal ordem” (FREUD, 1970, p. 275) que os indivíduos não conseguem se desvencilhar de situação desencadeadora do trauma. Cria-se, segundo o autor, uma “fixação no momento do acidente”, o que faz com que a elaboração e o transporte da experiência vivida não aconteçam de modo normal, gerando “distúrbios duradouros no funcionamento energético” (FREUD, 1970, p. 274). O trauma é um passado em aberto que volta continuamente para assombrar o presente.

O testemunho é uma tentativa de representar aquilo que é inimaginável. O ato de perlaboração é o que permite ao indivíduo superar a repetição da cena traumática. Para Laub (1992, p. 62), no processo de testemunho do trauma, como uma prática psicanalítica, geralmente não se quer saber mais do que o paciente está dizendo, porque o que importa é a situação da descoberta do conhecimento, sua evolução. Conhecimento, no caso do testemunho, quer dizer não um dado factual que é reproduzido e replicado pela testemunha, mas sim um advento genuíno, um evento em seu próprio direito. O testemunho é a possibilidade de se conhecer o segredo da sobrevivência e da resistência à exterminação, que vai além dos fatos históricos empíricos. Desse modo, também os silêncios e lacunas são parte do testemunho.

Para Agamben (2008, p. 146), o arquivo designa as relações entre o não-dito e o dito, enquanto o testemunho se apresenta como o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*<sup>9</sup>, aquilo que é dizível e não-dizível dentro de toda língua, isto é, “a potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer”.

O testemunho é o acontecimento da língua em sua plenitude, uma vez que é uma

<sup>9</sup> Saussure (2006) estabelece uma dicotomia entre *langue* e *parole*. A *langue* é o sistema da língua, o conjunto de todas as regras que determinam sons, estruturas sintáticas e morfológicas. Já a *parole* é um recorte concreto e individual da *langue*, expresso por um indivíduo no ato de comunicação.

potência, a qual toma posse da realidade por meio de uma impotência de dizer; e uma impossibilidade, que passa a existir através de uma possibilidade de falar (AGAMBEN, 2008, p. 146). Dentro do testemunho, o enunciado é por si só um acontecimento, e é justamente esse acontecimento que é capaz de englobar a experiência do trauma. Não se pode definir o testemunho como uma verdade referencial do enunciado semântico. Ao contrário, é preciso compreendê-lo como um operador linguístico que funciona, ele mesmo, como um enunciado.

Em *Una sola muerte numerosa*, a própria construção do texto mostra uma narradora fragmentada, que questiona sua capacidade de reelaborar suas vivências, mas que se apodera da palavra como meio de manutenção da memória. Dentro do *Club Atletico*, Nora Strejilevich foi vítima de torturas tanto físicas quanto psicológicas e perdeu seu *status* de sujeito para entrar na condição de coisa. Por conta de sua identidade feminina, foi transformada em objeto sexual e submetida ao domínio masculino por meio de ofensas, como “puta” e “pendeja”, e pela violação de seu corpo. Era muito comum que os sequestradores violentassem física e psicologicamente mulheres durante o período ditatorial como meio de humilhação e desonra de sua imagem feminina. Como salientam Chant e Craske (2003), as ditaduras do Cone Sul procuraram destruir todos os movimentos considerados subversivos, incluindo os com ideais feministas de luta contra o patriarcado<sup>10</sup>.

Ao escrever seu testemunho como uma forma de terapia, de reelaboração de toda violência e injustiça que sofreu, Nora Strejilevich começa a recuperar sua condição de sujeito e de agente. O processo de recontar o passado devolve à escritora sua dignidade humana, e a dimensão do gênero em sua narrativa parte da perspectiva já tradicional, dentro do campo do feminismo e das reflexões acerca do lugar do testemunho, de dar voz àqueles que foram calados. As histórias contadas por mulheres são diferentes daquelas contadas pelos homens e, por meio dessas histórias, é possível introduzir uma variedade de pontos de vista, o que significa reconhecer outras experiências que se diferem daquelas dominantes, de modo geral masculinas e emanadas de centros de poder. Uma pluralidade de narrativas

<sup>10</sup> Utiliza-se a definição de patriarcado de Sylvia Walby. Segundo a autora, o patriarcado é um sistema de estruturas sociais e práticas nas quais os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres. Ver: WALBY, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

começa a ser disseminada: “las centradas en la militancia política, en el sufrimiento de la represión, o las basadas en sentimientos y en subjetividades. Son los «otros» lados de la historia y de la memoria, lo no dicho que se empieza a contar” (STREJILEVICH, 2007, p. 111)<sup>11</sup>.

A questão do gênero também transpassa o relato testemunhal de Ruth Klüger, a qual coloca em xeque em seu livro a autoridade da fala masculina e lugar ocupado pela mulher na tradição do judaísmo e na sociedade capitalista. A autora, a despeito de todos os questionamentos acerca da sua possibilidade de testemunhar – “Hoje em dia há pessoas que me perguntam: ‘Mas você era jovem demais para se lembrar daqueles tempos horríveis’” –, reconstrói suas vivências do trauma e faz frente ao “uniformizado mundo ariano e masculino, que fazia seus negócios obscuros e obscenos” (KLÜGER, 2003, p. 93).

Klüger expõe em sua obra a “pornografia dos campos de concentração” (2003, p. 210-211) sobre o corpo feminino. Segundo a autora, as mulheres judias apenas não eram estupradas pelos nazistas, pois havia a proibição de se profanar a raça ariana. Caso não houvesse esta barreira, seu destino seria igual ao das mulheres presas nos Gulag, que foram “violentadas, prostituídas e contaminadas com doenças venéreas” (BERCKER, 2008, p. 434), ou ao das mulheres alemãs (e também judias) no pós-guerra, que foram vítimas de estupro em massa perpetrados pelas tropas da URSS.

Apesar disso, o contingente feminino dos campos de concentração não escapou à volúpia do biopoder<sup>12</sup>. Segundo o relato de Klüger (2005, p. 120), durante uma das seleções, um encarregado da SS ordenava que uma das meninas nuas se exibisse em exercícios de ginástica. A impossibilidade de concretizar o ato sexual não impedia que o nazista sentisse prazer diante da nudez feminina e, principalmente, diante do poder sobre o

11 ... as centradas na militância política, no sofrimento da repressão, ou embasadas em sentimentos e subjetividades. São os “outros” lados da história e da memória, o não dito que se começa a contar (tradução livre).

12 Para Foucault (2008), a integração dos mecanismos disciplinares aos mecanismos de segurança e à biopolítica é um fator fundamental para a criação do biopoder, o qual significa o poder sobre a vida. Para Agamben (2010, p. 14), os campos de concentração são os lugares em que a biopolítica moderna se manifesta no mais alto grau, pois, dentro deles, os judeus são transformados em *homines sacri* sob o domínio do *Führer*. O poder absoluto se manifesta não apenas sobre a vida dos indivíduos, mas, principalmente, a partir do controle de seus corpos.

corpo feminino. Esse tipo de voyeurismo não foi perpetrado apenas pelos nazistas. Como ressalta a autora (*Ibidem*, p. 172), “Há um documentário britânico sobre a libertação de um campo de concentração, no qual os ingleses prazerosamente filmaram mulheres nuas sob o chuveiro”.

A própria autora também experimentou o peso do biopoder sobre o corpo feminino, quando foi submetida a um exame ginecológico como forma de punição por ter desrespeitado a hora do toque de recolher: “Conversamos às vezes sobre como é estar-à-mercê. Minha Simone diz que não é preciso se humilhar, depende de como você aceita o fato. Ao que respondo que não, por que num exame ginecológico um fulano qualquer pode humilhar você com suas observações maldosas [...]” (*Ibidem*, p. 225).

As narrativas de Klüger e de Strejilevich se aproximam na medida em que ambas, além de se enquadrarem num contexto mundial de barbárie e de catástrofe em que a violação dos direitos humanos, a morte e a tortura eram políticas de Estado, são atravessadas pelas questões de gênero. As duas autoras, que viveram e escreveram em contextos diferentes, partilham dos efeitos traumáticos de experiências-limite e articulam em seus relatos da *Shoah* e da América Latina suas vivências enquanto mulheres marginalizadas e prisioneiras. Por meio da reconstrução da memória, Klüger e Strejilevich utilizam a literatura como forma de cura e dão visibilidade àqueles e, principalmente, àquelas que foram invisibilizadas pela história.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, v.1.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARENDDT, Hanna. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Obras escolhidas*, volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita II: a experiência-limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

CHANT, Sylvia; CRASKE, Nikki. *Gender in Latin América*. London: Latin América n Bureau, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias à psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *Edição standart das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volume 17. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Ed 34, 2003.

LAUB, Dori. Bearing witness, or the vicissitudes of listening. In: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Nova York e Londres: Routledge, 1992.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. In: *Revista Lua Nova*. São Paulo: n. 62, 2004, p. 45-68.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: a cultura da memória e a guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal do Arquivo. In: BIRMAN, Daniela et al. (Org.). *Remate des Males*. Campinas: jul. dez. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

STREJILEVICH, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba: Alción, 2007. Disponível em: <<http://norastrejilevich.com/images/USMNTercera.pdf>>. Acesso em:

WALBY, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

