

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ VICTOR OLIVEIRA CONDE MALTA

FASERLAND E A DESILUSÃO DO INDIVÍDUO EM UMA SOCIEDADE DE CONSUMO

CURITIBA
2021

ANDRÉ VICTOR OLIVEIRA CONDE MALTA

FASERLAND E A DESILUSÃO DO INDIVÍDUO EM UMA SOCIEDADE DE
CONSUMO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Eggensperger

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Malta, André Victor Oliveira Conde

Faserland e a desilusão do indivíduo em uma sociedade de consumo./
André Victor Oliveira Conde Malta. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Eggensperger

1. Kracht, Christian, 1966-. 2. Literatura suíça (Alemão) - Romance. 3.
Tradução e interpretação. 4. Consumo (Economia). I. Eggensperger, Klaus, 1957-.
II. Título.

CDD – 838.9



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1056

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia trinta e um de março de dois mil e vinte e um às 09:00 horas, na sala on-line, Virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **ANDRÉ VICTOR OLIVEIRA CONDE MALTA**, intitulada: **Faserland e a desilusão do indivíduo em uma sociedade de consumo**, sob orientação do Prof. Dr. KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), PAULO ASTOR SOETHE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), HELMUT PAUL ERICH GALLE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra-argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 31 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 17:05:39.0

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 12:01:09.0

PAULO ASTOR SOETHE

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 13:16:22.0

HELMUT PAUL ERICH GALLE

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar – CURITIBA – Paraná – Brasil

CEP 80060-150 – Tel: (41) 3360-5102 – E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015. Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 86395

Para autenticar este documento/assinatura, acesse

<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 86395



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANDRÉ VICTOR OLIVEIRA CONDE MALTA** intitulada: **Faserland e a desilusão do indivíduo em uma sociedade de consumo**, sob orientação do Prof. Dr. KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 17:05:39.0

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 12:01:09.0

PAULO ASTOR SOETHE

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 13:16:22.0

HELMUT PAUL ERICH GALLE

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP)

Dedico este trabalho à minha mãe, Nanci Oliveira da Silva Barros, e ao Paulo Ednir Ferreira de Barros, os quais representaram, durante todo o meu processo de pesquisa, o apoio e o suporte, sem os quais, dificilmente, eu teria conseguido chegar até aqui. Meu amor e carinho eternos. Muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu professor e orientador Klaus Eggensperger que, mesmo diante do caos e das mudanças havidas em minha trajetória acadêmica, foi extremamente paciente com cada dificuldade minha. Sem nunca ter realizado pesquisa científica anteriormente, se eu consegui chegar no lugar onde estou, foi graças à união entre a minha perseverança e a paciência do professor Klaus.

Agradeço ao projeto CAPES-REUNI, pela bolsa concedida, sem a qual esta pesquisa teria enfrentado muito mais da minha ansiedade, sobretudo, em uma circunstância como a da pandemia.

Ao professor Helmut Galle, que lecionou para mim na graduação, na Universidade de São Paulo, e sem o qual eu não teria chegado ao contato com a obra de literatura *Faserland*, cujos temas resultaram no desenvolvimento desta dissertação de mestrado. Agradeço também à sua excepcional atenção pela análise minuciosa feita durante o processo de qualificação.

Ao professor Marcel Vejmelka, da Universidade Johannes Gutenberg, de Mainz, *campus* GERMERSHEIM, com quem tive o prazer de estabelecer uma relação à distância após meu período de intercâmbio na Alemanha. Meu eterno carinho pela dedicação à leitura de minha dissertação e incentivo a me descobrir como um potencial tradutor da língua alemã para a língua portuguesa. Também à Mara Vejmelka, que sempre se mostrou presente em minha vida, desde que nos conhecemos na Alemanha, e que sempre me estimulou a acreditar em mim. Obrigado pelo carinho.

À Mariana Cristina Pinto Marino, pela paciência e disposição em sempre me auxiliar nos meus momentos de desespero, pelos diversos diálogos travados, e pelo carinho tão grande em se fazer presente, mesmo estando ausente. Meu eterno obrigado!

Às minhas amigas Juliana Meningue, Jéssica Zanini e Talita Vasconcelos, por me proporcionarem sempre a sensação de que nunca estive sozinho, e de me motivarem a sonhar desde que nos conhecemos.

Aos meus amigos da Alemanha: Lisa Woytovicz, Florian Stange, Viktoria Arendt, Ruth Schwarz, Leonard Schellberg, Clarissa Baptista, Basti Kiefert, Alina, bem como suas respectivas famílias, que me acolheram com tanto carinho enquanto estive em intercâmbio acadêmico.

À família de meu pai, que mesmo sem ter convivido comigo desde a infância, me acolheu com tanto amor.

E, por fim, ao escritor Christian Kracht, por haver criado uma narrativa contemporânea, ao ponto de me fazer pensar sobre o mundo onde vivo de uma forma tão mais lúcida.

RESUMO

O presente trabalho apresenta um projeto de tradução do romance *Faserland* (1995), de Christian Kracht. O autor é, se não o mais influente, certamente um dos mais discutidos escritores de literatura contemporânea de expressão alemã. A narrativa de oito capítulos conta a trajetória das viagens empreendidas por um narrador-protagonista autodiegético arrogante e cínico, que remete à figura de um *dandy* do século XIX. As temáticas presentes em *Faserland* giram em torno da sociedade de consumo, cujas características tornam-se evidentes através dos produtos de marca e títulos de música pop. O mundo narrado, apesar de ser caracterizado por uma liberdade individual quase absoluta, é também marcado pelo mal-estar e vazio de sentido. Além disso, é possível notar uma obsessão pelo nazismo através das recordações e digressões apresentadas pelo narrador. Para a investigação sobre a linguagem do romance, nos valem do termo *Skaz*, cuja pesquisa foi iniciada pelos formalistas russos e desenvolvida neste trabalho à luz do pensamento do eslavista alemão e teórico de narratologia literária Wolf Schmid. Esta dissertação visa a prestar uma contribuição para a recepção brasileira do escritor suíço-alemão e de seu romance de estreia – *Faserland*. O texto narrativo se apresenta integralmente traduzido no anexo desta pesquisa. No capítulo referente aos “Comentários da Tradução”, observaremos como o modo de narração transforma um discurso vazio em um verdadeiro espetáculo narrativo.

Palavras-chave: Literatura de língua alemã. Tradução literária. *Skaz*. Sociedade de consumo.

ABSTRACT

This research presents a translation project of the novel *Faserland* (1995), by Christian Kracht. The author is, if not the most influential, certainly one of the most discussed writers of contemporary German-speaking literature. The eight-chapter narrative tells the story of the journeys undertaken by a snobbish, cynical, unsympathetic, arrogant narrator-protagonist who reports to the figure of a 19th-century dandy. The themes present in *Faserland* revolve around the consumer society, whose characteristics are evident through branded products and pop music titles. This world, although characterized by almost limitless individual freedom, also shows signs of discontent and senselessness. Furthermore, it is possible to notice an obsession with Nazism through the remembrances and digressions presented by the narrator. For the investigation of the language of the novel, we use the term *Skaz*, whose expression was coined by Russian formalists and developed in this work in the light of the thought of Wolf Schmid, important German Slavist and expert in literary narratology. This research aims to make a contribution to the Brazilian reception of the Swiss-German writer and of his debut novel – *Faserland*, whose text is fully translated at the end of this work. In the “Comments on the Translation”, we will observe how the narration mode transforms an empty speech into a true narrative spectacle.

Keywords: German-language Literature. Literary Translation. *Skaz*. Consumer Society.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit präsentiert ein Übersetzungsprojekt für den Roman *Faserland* (1995) von Christian Kracht. Der Autor ist, wenn nicht der einflussreichste, so doch einer der am meisten diskutierten Schriftsteller der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Der Roman erzählt in acht Kapiteln von der Deutschlandreise eines arroganten, zynischen, autodiegetischen Erzähler-Protagonisten, der an die Figur eines Dandys aus dem 19. Jahrhundert erinnert. Die in *Faserland* präsentierten Themen beziehen sich auf die Konsumgesellschaft, deren Merkmale durch Markenprodukte und Popmusik-Titel deutlich werden. Die erzählte Welt, obwohl durch fast grenzenlose individuelle Freiheit gekennzeichnet, weist auch Merkmale von Unwohlsein und Sinnlosigkeit auf. Darüber hinaus ist es möglich, eine Besessenheit vom Nationalsozialismus durch die Erinnerungen und Abschweifungen des Erzählers zu bemerken. Für die Untersuchung der Sprache des Romans verwenden wir den Begriff Skaz, dessen Ausdruck von den russischen Formalisten geprägt und in dieser Arbeit im Lichte des Denkens des deutschen Slawisten und Erzähltheoretikers Wolf Schmid entwickelt wurde. Ziel dieser Arbeit ist es, einen Beitrag zur Rezeption des deutsch-schweizer Schriftstellers und seines Debütromanes *Faserland* in Brasilien zu leisten. Der Erzähltext ist im Anhang zu dieser Arbeit vollständig übersetzt. In den „Kommentaren zur Übersetzung“ beobachten wir, wie der Erzählmodus eine entleerte Rede in ein wahres Erzählspektakel verwandelt.

Schlüsselwörter: Deutschsprachige Literatur. Literarische Übersetzung. Skaz. Konsumgesellschaft.

SUMÁRIO

1 – Introdução	12
1.2 – <i>Popliteratur</i> ou Literatura pop	23
1.3 – Christian Kracht e o romance <i>Faserland</i>	21
2 – <i>Faserland</i> e o <i>Skaz</i> no projeto de tradução	25
3 – A vivacidade de <i>Faserland</i> e o espetáculo do vazio	34
4. – Comentários da tradução	51
4.1 – Antropônimos	53
4.2 – Topônimos	54
4.3 – Nomes de marcas e produtos	60
4.4 – O <i>Skaz</i> e suas estratégias linguísticas	66
Referências bibliográficas	79
Anexo: Tradução de <i>Faserland</i> para língua portuguesa	82

1. INTRODUÇÃO

*A vida é arte do encontro
embora haja tanto desencontro pela vida.*

(Vinícius de Moraes)

Quantas vezes indagamos a respeito do significado da vida? Em tempos como o que vivemos hoje (2021), esse questionamento, talvez, tenha ganhado novos contornos. Em 2015, quando realizei a disciplina de literatura contemporânea alemã na graduação, ministrada pelo docente Helmut Galle, eu havia recém-chegado da Alemanha, devido a um intercâmbio universitário. Dentro de uma seleção de romances, cujo programa da disciplina deixara à disposição, o romance *Faserland* (1995), de Christian Kracht, foi o que mais chamou a minha atenção. Após ter escolhido a obra para realização de um trabalho final, pareceu-me que, pela primeira vez, eu me deparara com um texto literário, cujo conteúdo se assemelhava muito às minhas experiências pessoais, algo até então inexistente em obras já lidas. Geralmente, costuma-se estudar com maior abrangência as obras literárias mais antigas, e isso eu só posso dizer pela perspectiva de uma experiência acadêmica brasileira, pois desconheço o tratamento e desenvolvimento dos cursos de literatura fora do país.

Era curioso que uma obra da literatura alemã, publicada nos anos 90, pudesse soar tão familiar. Até então, eu nem sabia da existência de tal autor que, na época, já havia publicado cinco romances, além de outras obras em conjunto com outros autores. A fonte da familiaridade tinha relação direta com o fracasso das relações interpessoais do protagonista na narrativa, bem como com o conteúdo que as vinculava. Naturalmente, os contextos são distintos, pois no Brasil não houve polarização territorial entre dois sistemas sociopolíticos, muito menos uma reunificação.

Para além das relações interpessoais, os ambientes de encontro, assim como no romance, se restringiam, sobretudo, às festas frequentadas, dentro das quais sempre havia um elevado consumo de álcool e outras drogas. Embora o relacionamento sexual para o protagonista no romance *Faserland*

não chegue a se estabelecer, o tratamento deste na narrativa é cunhado por uma imediatidade muito semelhante às minhas vivências também. Por fim, a depressão e o suicídio, presentes no romance, sempre figuraram como realidades ao meu redor. Ou seja, muitas das temáticas presentes na narrativa alemã me atraíam. Pela primeira vez, eu havia encontrado alguém que realizara uma descrição da realidade extremamente concretizável e visível. Esses foram os primeiros elementos que me conduziram à seleção, leitura e fascinação com o romance.

O discurso do narrador-protagonista autodiegético também favoreceu significativamente a identificação. Assim como o narrador percorre um itinerário espacial solitariamente e sem rumo, do norte ao sul da Alemanha, eu também sempre tive o hábito de circular pela cidade de São Paulo solitária e aleatoriamente. Outro aspecto que me fascinou foi a prática do narrador em *Faserland* em fantasiar realidades para os desconhecidos com base em uma estética das aparências. Observando o modo como as experiências são ou foram construídas, em ambos os casos (tanto em minha trajetória como para o narrador de *Faserland*), foi possível detectar uma certa perspectiva de dificuldades no estabelecimento de relações sólidas.

A narrativa alemã apresenta um contexto bastante específico de época. A publicação do romance está circunscrita em um momento no qual havia já cinco anos da queda do muro de Berlim, reunificação do país, unificação do sistema capitalista e uma nova concepção de liberdade. As diferenças que me conduziram a certos questionamentos partiram da ideia sobre o protagonista pertencer a uma elite. Como um sujeito, dentro da narrativa, ele não chega a convencer totalmente no papel de alguém pertencente à tal classe. Entretanto, a biografia exposta, o internato onde estudou o protagonista, o seu estilo de vida, os locais frequentados e as marcas consumidas, assim como os amigos, não negam o seu *status* social. Mas então, como poderia um indivíduo sob essas condições apresentar uma infelicidade ou um vazio tão grande? Quais necessidades haveria de, mesmo sendo um sujeito muito rico, ter que comprovar a todo momento os seus pontos de vista, promover uma defesa ideológica e se comportar de um modo tão soberbo?

Após uma leitura minuciosa, um outro elemento de destaque é a semelhança de um comportamento e de uma linguagem que me faz lembrar a

práxis das redes sociais. Na década de 90 ainda não havia o uso coletivo permanente da internet como hoje ficou estabelecido diante do advento dos celulares smartphones. Porém, o plano de expressão utilizado pelo narrador no registro dos momentos, sejam das personagens ou dos espaços, bem como a necessidade de autoafirmação do narrador, lembram fortemente o atual manuseio das redes sociais. Entre o narrador e os outros personagens, os diálogos são escassos e superficiais. Além disso, parece haver uma certa ingenuidade na maneira de se conceber a matéria narrada, o que me fez indagar sobre uma apresentação e fingimento de uma ignorância. Se o narrador fosse realmente ignorante como parece, não seria capaz de contar a história de *Faserland*. Todos esses elementos compõem os questionamentos que me motivaram a escolher esta obra literária como objeto de pesquisa.

Pouco tempo após a publicação de *Faserland*, as polêmicas desencadeadas não foram poucas. Segundo Stefan Beuse, o autor havia conseguido criar uma figura [narrador] “de identificação para grande parte de uma geração inteira.” (BEUSE, 2001, p.151) Passados vinte e cinco anos da publicação do romance, a identificação geracional parecer ter permanecido para as gerações subsequentes e para fora da Alemanha. O efeito provocado pelo romance *Faserland* sobre os jovens leitores do fim do século XX na Alemanha deveu-se à identificação com a figura do protagonista. Generalizações à parte, a oportunidade de tomar contato com tal obra literária não só estendeu a identificação, como ainda estimulou um trabalho de pesquisa. E se isso ocorreu, podemos pensar então sobre as temáticas já citadas, mas, agora, por um prisma mais analítico e teórico.

Na leitura de um texto literário, em princípio, observa-se mais a história em si, de um modo livre ou desinteressado em algo específico. Para me aprofundar na capacidade de *mimesis* que uma narrativa alcança sobre uma dada realidade, é necessário um olhar mais atento às questões relativas aos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação. Portanto, ao reler *Faserland* para realização de uma análise mais teórica, busquei dissecar dois aspectos: a forma e o conteúdo. Por conteúdo, podemos considerar, *grosso modo*, os valores sociais e suas ideologias; e, por forma, tomemos como ponto de partida a linguagem e o estilo retórico empregados na narrativa. Embora *Faserland* apresente uma linguagem coloquial e pareça tratar sobre

trivialidades, é sobre esse piso escorregadio que passei a questionar o que há por trás dessa ficção, o que poderia me conduzir a possíveis respostas sobre a sociedade presente tanto em *Faserland* quanto em minhas vivências. Ao querer avaliar este romance, eu me peguei tentando avaliar a mim mesmo.

Posto que na crítica se fala da identificação geracional, bem como, anos depois, os estudos sobre esta obra não cessaram mais de produzir novos trabalhos, pareceu-me por bem investigar as relações presentes entre a literatura e o público. Para uma obra literária percorrer gerações, o artista necessita exprimir aspectos que interessam a todos. Na obra *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido fala sobre a arte como um sistema simbólico de comunicação inter-humana e assinala que:

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. (CANDIDO, 2010, p.48)

Desse modo, a problemática geracional ganha maior significado. Para Roland Barthes (1980, p.19) “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito dos homens.” O que será que diz *Faserland* sobre a sociedade apresentada e por que *Faserland* consegue reverberar sobre as gerações subsequentes? Estas são algumas questões que nortearão o presente trabalho.

Quando escolhi este romance para realização de uma pesquisa científica, minha vontade era de apresentá-lo a todos os meus colegas, amigos e familiares. A partir disso, comecei a pensar em um projeto de tradução, por meio do qual se poderia realizar um levantamento de sugestões críticas, que motivassem a apresentação do romance *Faserland* a um público brasileiro. Naturalmente, o primeiro público a se deparar com este trabalho é o acadêmico. Por meio deste primeiro contato, o qual pode ser ampliado pelos estudantes de germanística, surgiram duas questões: por que traduzir o romance *Faserland* e trazer o autor Christian Kracht para o cenário tanto

acadêmico quanto dos amantes de literatura brasileiros? E: como traduzir *Faserland*?

1.2 A *POPLITERATUR* OU LITERATURA POP

A nova literatura pop (*Neue Popliteratur*) representa um movimento estético literário surgido nos anos de 1990 na Alemanha. Enquanto fenômeno geral do mundo ocidental, o surgimento da estética *pop* possui relações mais estreitas com o progresso tecnológico durante o século XX. O romance de estreia do suíço Christian Kracht, *Faserland* (1995), é classificado como o documento fundador (*Gründungsdokument*) do movimento na Alemanha, assim como o autor foi considerado o fenômeno fundador do mesmo. Embora as obras de Kracht tenham sido traduzidas para aproximadamente 30 idiomas, não há até hoje nenhuma tradução em língua portuguesa. Dos outros romances do movimento literário, cuja inauguração ficou estabelecida com o romance *Faserland*, também não há traduções em língua portuguesa. Ou seja, a tradução da obra de Kracht proporciona não somente o ineditismo para a recepção de tal literatura no Brasil, como também possibilita a abertura a possíveis novas traduções futuramente, sejam de Kracht ou de quaisquer outros autores que integraram a nova literatura pop na Alemanha.

O lexema “pop” designa uma abreviação para o termo popular (*populär* em alemão); ou seja, o que aponta para algo ‘conhecido’, ‘benquisto’, geralmente de acesso ao conhecimento de muitos. Atualmente, poder-se-ia dizer que o termo ‘pop’ se refere àquilo que alcança as massas, que possui um efeito de amplo impacto.

Nas áreas da filosofia e sociologia, em meados do século XIX, já havia discussões acerca de uma divisão entre ‘alta’ cultura e ‘baixa’ cultura ou cultura popular. Do inglês, o verbo ‘to pop’ (em alemão: *knallen*) aponta para uma expressão, aliás, que designa algo popular e que causa um estouro. Grosso modo poder-se-ia assinalar que o *Pop*, enquanto uma estrutura estética, tem a tendência a romper com padrões, com as estruturas clássicas de forma e conteúdo, desde a música, passando pelas artes plásticas e a literatura. No jornalismo, contudo, é muito comum termos como “pop-star”, “cenas pop”,

“autores pop”, “intelectuais pop” e assim por diante. Isso significa que o conceito “pop” tem a tendência a marcar aquilo que pertence à sociedade de consumo ou, pelo menos, destinado a um grande público. O uso do termo “pop” costuma se referir àquilo que é perpetuado pela mídia de uma sociedade de consumo, que se destina a um público maior e potencial comprador de fantasias coletivas supostamente mais atrativas.

Na literatura alemã especificamente, o termo “pop” sofreu forte resistência até adentrar uma classificação nos estudos literários. Para entender melhor o movimento estético-literário, cuja principal obra, *Faserland*, representa o objeto de pesquisa neste trabalho. Cabe salientar alguns aspectos do período em que surge o texto literário, o qual causou bastante impacto e sofreu forte rejeição por parte da crítica.

Nas últimas três décadas, houve várias tentativas de diferenciar as faixas etárias mais jovens (FRANK, 2000, p.69), “o termo geração tornou-se a palavra mágica da mídia dos anos 90” (MAGENAU, 2001, p.59).¹ Após a geração de 89, o uso do termo *geração* ganhou um forte destaque para os anos posteriores. Temos a *Geração Berlim*, que descreve jovens intelectuais que se mudaram para Berlim após a reunificação e que produziram seu próprio gênero pop-cultural, o romance berlinense; a ‘Geração XTC’, em homenagem à planta de *Geração XTC. Techno and Ecstasy* (1996), de Friedhelm Böpple e Ralf Knüfer; a “Geração @” que Horst W. Opaschowski anunciou em seu livro *Geração @. A revolução da mídia está despedindo seus filhos. A vida na era da informação* (2000), ou a ‘Geração Golf’. O problema do uso do termo é que as gerações não são definidas com precisão nem claramente delimitadas umas em relação às outras e, por isso, os autores não podem ser simplesmente classificados em apenas um compartimento de geração.

O movimento literário *Popliteratur* foi um dos fenômenos mais contundentes na esfera de produção literária, apesar de seus rastros ainda permanecerem. Esse movimento abriu espaço para uma cena de escritores jovens em cujas obras se podem observar experiências antes marginalizadas, de um cotidiano no qual as narrativas enfocam um diálogo entre narrador e leitor. Nos Estados Unidos dos anos 50 e 60, a literatura caracterizada como *pop* costumava testificar uma postura de crítica social, direcionada a uma visão

1 Der Begriff Generation wurde zum medialen Zauberwort der neunziger Jahren

de negação à cultura estabelecida do consumo. “Os livros desta ‘nova geração de autores’ tratam frequentemente de jovens que estão ocupados consigo próprio e que trabalham e não trabalham em sua individualidade.” (MEHRFORT, 2006, p.181)² A literatura dos anos 90 na Alemanha, porém, não aparece sob as mesmas concepções em que havia sido a literatura pop norte-americana produzida nas décadas de 50 e 60. Os textos da nova literatura pop alemã fogem aos moldes anteriores, cujos objetivos atentaram para o movimento da contracultura. Se o pop antes era visto, frequentemente, como um comentário sobre o mundo do consumo de massas e seu vazio de conteúdo, agora “o escândalo e a provocação são constantes do repertório de encenação e artistas” (KORFMANN, 2019, p.126). A literatura pop partilha o entusiasmo pela cultura pop, aquela atitude hedonista diante da vida que se pretende moderna, há uma postura de ironia para com o mundo, há entusiasmo e um saber gozar da superficialidade.

É uma literatura que não levanta uma acusação culturalmente crítica contra a produção aclamada de signos da cultura popular, mas utiliza esta como matéria-prima para a escrita literária. [...] Nesse sentido, a literatura pop é o resultado de uma transformação da literatura sob o signo do pop, ela surge na interface onde os significantes pop são recodificados no texto literário. (SCHÄFER, *apud* ERNST, 1998, p.7)³

Na historiografia literária, no que se refere a literatura pop, os nomes que marcaram o princípio do movimento nos EUA foram os autores William S. Burroughs (1914-1997), Jack Kerouac (1922-1969) e Allen Ginsberg (1926-1997), denominado como *Geração Beat* ou os *Beatniks*. Esses autores romperam com as tradicionais ideias de moral e vida dominantes, tentaram expandir suas consciências através do consumo de drogas e apresentar um estilo de vida não convencional, e sob uma linguagem extremamente realista. Deste modo, a literatura passou a incorporar uma nova linguagem, muito mais similar à oralidade, ao relato.

² Die Bücher dieser ‚neuen Autorengeneration‘ handeln oftmals von jungen Leuten, die mit ihrem Selbst beschäftigt sind und an ihrer Individualität arbeiten bzw. nicht arbeiten.

³ Es ist eine Literatur, die keine kulturkritische Anklage gegen die ausrufende Zeichenproduktion der populären Kultur erhebt, sondern diese als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens benutzt. [...] Pop-Literatur ist in diesem Sinne das Resultat einer Transformation der Literatur im Zeichen von Pop, sie entsteht an der Schnittstelle, an der die Pop-Signifikanten im literarischen Text neu kodiert werden.

Na Alemanha, a literatura pop se tornou conhecida através do ensaio de Leslie Fiedler *Cross the Border – Close the Gap*, publicado em 1968. No ensaio, Fiedler reivindica que a alta cultura elitista seja substituída pela literatura que também inclui a vida cotidiana. Entretanto, foi com o jovem Rolf Dieter Brinkmann, junto a Ralf-Rainer Rygulla, que se publicou uma antologia chamada *Acid*, em 1969. Nessa antologia, os dois autores trouxeram a nova cena americana com seus representantes da literatura pop. O comportamento extremamente provocador de Brinkmann irrompeu em uma cena literária, dominada pelo período restaurador do pós-guerra e pela literatura “politicamente correta” do Grupo 47.

Um dos destaques do novo movimento foi o encontro de cinco autores da cena da *Popliteratur* no Hotel Adlon em Berlim. O encontro foi composto pelas figuras de Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg e Joachim Bessing. As conversas ocorreram em 1999, sob o título *Tristesse Royale*, publicado em forma de livro.

A literatura pop representa uma literatura produzida e percebida em condições interligadas à indústria da cultura. Para o escritor e jornalista Dietmar Dath (2006), “hoje, toda literatura de países ricos que trata do que realmente está acontecendo aqui é literatura pop.”⁴ A literatura pop não segurou muito seu fôlego. Após o seu auge no fim da década de 90, os autores e críticos começaram a aparecer na mídia com uma certa frequência. A partir de então, essa literatura foi silenciando, ao passo que os primeiros artigos científicos sobre o tema foram publicados. Atualmente, são poucos os textos que ainda manifestam uma estrutura semelhante aos moldes da *Popliteratur*; o exemplo mais recente dos rastros da *Popliteratur* é o romance *Névoa translúcida sobre Coby County* (2011) (*Schimmernder Dunst über Coby County*), de Leif Randt, que tem seu enredo flutuando entre utopia e distopia de uma sociedade de consumo. O protagonista deste narra uma espécie de sociedade que utiliza ferramentas “cujo efeito se aproxima da lavagem cerebral, sendo a principal delas a propaganda” (PEREIRA, 2014, p.58).

4 In meinem Sinn ist heute alle Literatur aus den reichen Ländern, die sich mit dem auseinandersetzt, was hier tatsächlich los ist, Popliteratur. (Berliner Stadtmagazin *Zitty* – 20.10.2006)

As obras do movimento literário em questão tratam da vida dos jovens, geralmente, em grandes cidades. Sandra Mehrfort observa:

Como os autores eram todos relativamente jovens quando escreveram essas obras (o mais jovem deles, Benjamin Lebert, tinha apenas 15 anos quando seu primeiro romance foi publicado), pode ser considerado como consistente o fato de os personagens nos romances também não ultrapassarem uma certa idade. São articuladas prioritariamente as questões da adolescência, como o crescimento propriamente dito, o amor, o luto, a alienação, as crises existenciais desencadeadas pelas experiências com drogas, sexualidade e violência. (MEHRFORT, 2006, p.181)⁵

Por esses aspectos da literatura em questão, é possível perceber o *modus operandi* de uma geração de jovens, que vai desde a adolescência até meados da terceira década de idade. Sandra Mehrfort comenta sobre o fato de que a condição de adolescente tem se perpetuado até a vida adulta, como se a fase em que alguém é considerado socialmente adulto fosse adiada cada vez mais. Isso coloca em xeque o significado do “ser adulto” para os jovens da década de 90 e que, inclusive, tem se perpetuado ao longo dos anos e décadas seguintes. “Hoje em dia, quando se está na casa dos vinte ou no final dos vinte, mesmo na terceira ou até mesmo quarta década de vida, a sensação permanece de um ‘jovem’. Com essa atitude chega-se à fase da ‘pós-adolescência’ (ibid., p.188)”⁶, mas que também, a depender do período e ponto de vista, pode ser visto como “adulter emergente”, devido à celebração de indivíduos cada vez mais jovens que anseiam pela independência e uma certa ostentação sobre trabalhar e pagar suas próprias contas, em detrimento da realização de algum sonho pessoal ou construção de carreira.

A ênfase dada nas obras produzidas se direciona à postura ou atitude diante da vida, a idade biológica não é explicitada. O foco é o estado interno

5 Da die Autoren beim Verfassen dieser Werke allesamt relativ jung waren (der jüngste unter ihnen, Benjamin Lebert, war bei Erscheinen seines ersten Romans gerade einmal 15 Jahre alt), kann man es als konsequent erachten, dass auch die Figuren in den Romanen ein gewisses Alter nicht überschreiten. Es werden vorrangig Adoleszenzthematiken artikuliert, wie das Erwachsenwerden an sich, Liebe, Kummer, Trauer, Entfremdung, existenzielle Krisen, ausgelöst durch Drogenerfahrungen, Sexualität und Gewalt.

6 Heutzutage fühlt man sich als Mitt-, Endzwanziger, ja sogar im dritten oder gar vierten Lebensjahrzehnt noch als ‚jugendlich‘. Mit dieser Haltung ist die Phase der ‚Postadoleszenz‘ erreicht.

dos protagonistas, os sentimentos, preocupações, o que, *grosso modo*, aponta para uma individualidade problemática. Os pensamentos e experiências dos protagonistas costumam girar quase sempre em torno de banalidades. Dos autores mais citados e comentados, poder-se-ia assinalar que os heróis de Kracht, Stuckrad-Barre e Hennig von Lange revelam seus mundos sempre envoltos ao consumo da música pop, drogas e sexo. O leitor se depara, portanto, com uma extrema ‘imediatez de vida’.

Os temas da literatura pop são retirados da cultura popular contemporânea. A literatura pop também pode conter experiências autobiográficas de autores. Elas estão frequentemente entrelaçadas a citações de música e a uma lista de nomes de marcas de bens de consumo, para criar uma atitude em relação à vida, o estilo de vida pop. Decorre daí a “aparente” individualidade que é criada por meio do consumo de bens e mídia. As experiências que surgem repetidas vezes como fio condutor são: solidão, alienação, perda do amor ou ruptura de uma parceria, sexualidade, violência, consumo de música e consumo de drogas.

No Brasil, essas formas e temáticas literárias não parecem figurar em discussões acadêmicas, ou mesmo, na literatura produzida desde os anos 90. A entrada de traduções de textos literários da literatura pop alemã no Brasil, a meu ver, poderia favorecer uma discussão centrada nos modelos sociais dentro de uma sociedade de consumo. Em virtude disso, traduzir *Faserland* pode ser promissor, na medida em que esta literatura nos auxilia a pensar não apenas uma época, mas também, um *modus operandi* social, político e econômico que segue dominando as sociedades contemporâneas.

1.3 CHRISTIAN KRACHT E O ROMANCE *FASERLAND*

Christian Kracht, nascido em 1966, cresceu como filho de pais ricos – seu pai era o gerente-geral do grupo Axel Springer – em vários países, incluindo os EUA e o Canadá. Assim como o protagonista em *Faserland*, o suíço estudou no internato de Salem no Lago de Constança. Kracht trabalhou como jornalista para a revista de estilo de vida *Tempo*, para o jornal *Die Welt am Sonntag* e como correspondente na Índia para a revista *Der Spiegel*, além

de outros. Sua atividade como jornalista influenciou sua escrita e, assim, seu trabalho para *Der Spiegel* resultou nos contos em *Der gelbe Bleistift* [O lápis amarelo] (2000), que consiste em 20 relatos de viagens da Ásia. A partir de reportagens para a *Tempo*, revista sobre política, viagens, drogas, consumo e celebridades, ele desenvolveu em colaboração com Eckhard Nickel o livro *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt* [Férias para sempre. Os lugares mais agradáveis do mundo], de 1998. Foram publicados ainda muitos outros trabalhos em decorrência de suas viagens e em coautoria com outros autores, dentre eles, Joachin Bessing, Elke Naters, Rebecca Casati, Benjamin von Stuckrad-Barre e Moritz von Uslar.

O escritor suíço já publicou seis romances. O sexto (último) romance publicado, intitulado *Eurotrash* (2021), desempenha, aliás, uma certa relação com a obra de estreia de Kracht – *Faserland*. Christian Kracht se tornou internacionalmente reconhecido a partir da publicação de seu segundo romance *1979* (2001), cuja narrativa apresenta a história de um homossexual que viaja com seu ex-namorado na época da revolução iraniana para o Teerã, onde o ex-companheiro morre durante uma overdose de drogas. Sua obra mais reconhecida internacionalmente é *Imperium* (2012), cuja narrativa apresenta um pastiche irônico da história de August Engelhardt, um alemão que, no início do século XX, fundou uma ordem religiosa na Nova Guiné alemã, baseada no nudismo e em uma dieta que consiste apenas em cocos.

Com o aparecimento de *Faserland*, o conceito de literatura pop é redefinido na Alemanha.

Em 1995, quando o termo literatura pop ainda não havia sido inventado na Alemanha, quando ainda não existia Miss Maravilha literária, nenhum novo modo de contar e nenhuma Geração Golf, quando existia apenas o termo “Zeitgeist”, que ninguém sabia o que realmente significava, Christian Kracht, ex-repórter da *Tempo* (uma das duas revistas “Zeitgeist” na Alemanha), publicou o romance “Faserland” pela editora Kiepenheuer & Witsch, de Colônia. (BEUSE, 2001, p.150)⁷

⁷ 1995, als der Begriff Popliteratur in Deutschland noch nicht erfunden war, als es noch kein literarisches Fräuleinwunder gab, kein Neues Erzählen und keine Generation Golf, als es nur den Begriff „Zeitgeist“ gab, von den niemand wusste, was er eigentlich bezeichnete, veröffentlichte Christian Kracht, ehemaliger *Tempo*-Reporter (eines der beiden „Zeitgeist“ Magazine in Deutschland) den Roman „Faserland“ im Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch.

Christian Kracht é, se não o mais influente, certamente, um dos mais discutidos escritores da literatura contemporânea de expressão alemã. A produção literária de Kracht já conta com um número considerável de romances e outros trabalhos em conjunto com escritores de sua geração, como já foi mencionado. A discussão sobre o romance *Faserland* tem se concentrado em sua relação com a literatura pop dos anos 90, além das possíveis conexões biográficas com o escritor, devido à matéria narrada carregar uma certa proximidade biográfica com a trajetória de Kracht. Entretanto, logo na abertura do romance há uma advertência que diz: “Todas as pessoas e todos os eventos aqui descritos são, exceto as figuras públicas ocasionalmente mencionadas, fictícios. Qualquer semelhança com pessoas vivas é totalmente involuntária.” (KRACHT, 1995, p.5)

Faserland é uma narrativa que trata de uma sociedade de consumo, de festas, de uma aparente liberdade e um sistema de valores que repercutem a decadente contemporaneidade do fim do século XX, e em moldes discursivos bastante coloquiais. A experiência estética, representada no discurso pelo narrador autodiegético na obra literária, também anuncia uma personalidade muito semelhante ao *dandy* do século XIX. A figura esnobe do narrador apresenta um excessivo cuidado com sua própria aparência, no entanto, mais no que se refere à indumentária do que propriamente corporal. Seu comportamento manifesta críticas constantes a todos os que não se enquadram em um modelo tido como apropriado pelo protagonista.

Faserland se tornou um livro cult. E foi a inspiração para o desenvolvimento de uma nova perspectiva literária, em que não se tratava mais de problemas sociais e políticos, nem mais da grande visão de mundo, mas sim, mais de um espaço do próprio narrador-personagem numa sociedade de consumo, de uma autodefinição que não necessitava mais de uma biografia, mas sobretudo, quase exclusivamente, de questões de estilo, sobre afirmação e os códigos do mundo do consumo pós-moderno. (BEUSE, 2001, p.151)⁸

8 „*Faserland*“ wurde zum Kultbuch. Und stand Pate für die Entwicklung einer neuen literarischen Richtung, in der es nicht mehr um gesellschaftliche und politische Probleme ging, nicht mehr um die große Weltschau, sondern meist um die Verortung eines Erzähler-Ichs in der Konsumgesellschaft, um eine Selbst-Definition, die keine Biographie mehr nötig hatte, sondern fast ausschließlich über Stilfragen, über Affirmation und die Codes der postmodernen Warenwelt stattfand.

O contexto histórico no qual o romance *Faserland* se encontra, serve como um elemento importante na compreensão do significado da obra literária. Através da perspectiva de um narrador solitário, o romance apresenta um contexto sociopolítico *aparentemente* esvaziado de problemáticas, devido ao mundo narrado evidenciar um grupo de indivíduos afortunados, que se distanciam da sociedade de um modo geral. O romance não só estreou um novo movimento literário como, “de certa forma, distinguiu as balizas daquela que, nessa década, se chamou *Popliteratur*” (BONOMO, 2014, p.70). A perspectiva narrativa, referente aos procedimentos quantitativos e qualitativos das informações veiculadas pelo relato, é expressa de um modo bastante restritivo e impositivo. A linguagem informal parece conferir um grau de sedução que desperta um fascínio no leitor.

Em linhas gerais, a narrativa trata da trajetória de um protagonista jovem e rico, que viaja sem objetivo, da fronteira norte da Alemanha, na ilha de Sylt e percorre as cidades de Hamburgo, Frankfurt, Heidelberg, Munique, Meersburg no Lago de Constança, terminando em Zurique, na Suíça. Ao longo do percurso, os espaços transitórios, por onde circula o protagonista, são as festas com amigos ou desconhecidos, bares, uma rave, bem como os aeroportos de Hamburgo e Frankfurt, os trens da *Deutsche Bahn*, carros, táxis e os hotéis em Frankfurt, Heidelberg e Zurique. Durante a jornada, o narrador em primeira pessoa encontra alguns amigos e desconhecidos, visita algumas festas, onde consome uma enorme quantidade de álcool e tabaco, além de outros entorpecentes. Algumas lembranças de sua infância também intercalam a narrativa e servem como rupturas no texto. Outra situação recorrente é o ato de vomitar, atribuído tanto ao narrador-protagonista quanto às outras personagens. O protagonista não demonstra preocupação com o chamado politicamente correto, xinga inúmeras pessoas de nazista e se sente constantemente entediado, não importa onde ele está e nem com quem está. Todos o incomodam, e até mesmo os amigos o narrador só suporta por um curto período. As poucas tentativas de contato mais duradouras revelam uma incapacidade de comunicação, não só do protagonista, como também de sua classe e geração. Um dos melhores amigos comete suicídio durante o próprio aniversário, porém, o narrador que é o último a estar com ele, não suporta a

situação e vai embora da festa com o Porsche do aniversariante sem comunicar nada a ninguém.

2. FASERLAND E O SKAZ NO PROJETO DE TRADUÇÃO

Dos autores contemporâneos de língua alemã, Christian Kracht é um dos mais estudados nas universidades. Não só na Alemanha, mas em muitos outros países, nas universidades que trabalham com a área de língua e literatura alemãs. Esta dissertação tem em vista prestar uma contribuição para a recepção do autor no Brasil através da tradução do primeiro romance do escritor suíço – *Faserland*. A tradução desta obra visa à divulgação de suas qualidades literárias e do conteúdo tratado pelo escritor. Nas palavras de Maurício Cardozo:

Parte-se aqui do princípio de que uma perspectiva crítica que leve em conta a *tradução literária* exclusivamente sob o ponto de vista *tradutório* – no sentido, por exemplo, de tratar a tradução literária apenas como *texto traduzido* e não como *texto literário* – tanto deixaria de explorar *relações* fundamentais e constitutivas que essa tradução instaura (e que fazem dela, numa determinada comunidade, uma *tradução literária*) quanto deixaria de *dialogar* com as *instâncias* para as quais essa tradução tem uma especificidade enquanto objeto literário. (CARDOZO, 2009, p.112)

A transposição para a língua portuguesa da prosa de estreia de Kracht, segundo as ideias de Cardozo, possibilita uma reflexão a respeito das relações constitutivas do objeto em questão em sua dimensão literária. A tradução do romance *Faserland* para o português proporciona uma equação das diferenças linguísticas, ideológicas e culturais, que explora as relações que fazem do texto traduzido uma tradução, e que dialoga “com as diferentes *instâncias* integrantes do *espaço complexo de relações* que se instaura a partir da *prática tradutória*.” (ibid., p.112) Se a narrativa de Kracht trata de práticas sociais derivadas da sociedade de consumo – da falta de sentido assim como de uma perspectiva construtiva –, é importante lembrar por qual meio ou estilo linguístico a narrativa alcança seu *status* de obra bem-sucedida. Dessa

maneira, temos uma perspectiva *crítico-literária* e uma *crítico-tradutória*. Para Cardozo:

Na qualidade de *perspectivas da relação* (a *crítico-literária* e a *crítico-tradutória*), essas duas visadas estão intimamente relacionadas, na medida em que, no caso da tradução literária, a primeira *delimita* o espaço de ação da segunda, assim como a segunda pode ser entendida como o *espaço possível* de realização da primeira. (CARDOZO, 2009, p.113)

A partir desse exposto, é possível a tradução de *Faserland* para a língua portuguesa como um espaço de ampliação tanto para a repercussão da obra no Brasil, quanto para a reflexão sobre a linguagem pela qual a narrativa se forma. Qual seria o estilo de linguagem que seduz, conquista e domina aqueles que vivem em uma sociedade de consumo? Quais são os efeitos colaterais dessa forma de comunicação?

Faserland é uma obra que trata de questões bastante contemporâneas, embora tenha sido publicada em 1995. No decorrer do processo tradutório, a reflexão sobre a linguagem do romance – que pode ser melhor observada no capítulo referente aos comentários da tradução – levantou questionamentos contundentes acerca do fascínio produzido pela narrativa. A tradução dessa linguagem, do texto de partida para a língua portuguesa, busca chamar a atenção do leitor brasileiro para alguns aspectos intrínsecos ao conteúdo expresso através de um discurso que parece enganar, que distorce a capacidade de discernimento, que mistura muitos elementos de proveniência diversa de uma forma bastante atraente. O discurso do narrador – marcado pelo esvaziamento das relações sociais e da política, pelos preconceitos de classe, pelo consumo e por uma hipervalorização à aparência externa – é estruturado por meio de recursos linguísticos expressamente coloquiais.

Para se compreender como se constrói a encenação literária da oralidade em *Faserland*, nos valem de um conceito terminológico da teoria literária proposta inicialmente pelos formalistas russos. A categoria que fundamenta a tradução do romance alemão para a língua portuguesa é o *Skaz*. “Na análise da terminologia da teoria literária traduzida, o primeiro texto estudado foi *Como é feito O Capote, de Gogol*, de Boris Eikhenbaum, que explica o tom pessoal do autor como princípio organizador da narrativa”

(SALES, 2016, p.63) As obras literárias em que a linguagem se condiciona pelo estilo *Skaz*, apresentam o tom pessoal do autor como algo dominante em relação àquilo que é tratado no enredo da narrativa, os acontecimentos.

Para este projeto de tradução, o conceito *Skaz* é de maior relevância. Nossa abordagem ganha respaldo com as observações feitas pelo eslavista e narratólogo alemão Wolf Schmid. Segundo o autor:

O monólogo narrativo espontâneo, falado em linguagem coloquial e dirigido a um ouvinte da mesma opinião, por um representante da juventude elegante da República Federal da Alemanha, que viaja de Sylt ao Lago de Constança pela 'pátria' e tira o melhor proveito de suas observações superficiais, cumpre os aspectos essenciais do *Skaz* caracterizante. (SCHMID, 2008, p.178)⁹

O termo *Skaz* (de origem russa) ainda não recebeu uma tradução definitiva em outros idiomas. O que se pode verificar é a sua ligação as narrativas condicionadas por um teor fortemente conectado à oralidade e coloquialidade. De acordo com Aleksander Chudakov e Marietta Chudakova (1971), na *Enciclopédia Literária Concisa*, “[*Skaz*] é um tipo especial de narração que se constitui como narração de um personagem (especificamente nomeado ou implícito) distanciado do autor, e que se caracteriza por uma forma peculiar de falar” (*apud* SCHMID, 2008, p.168).¹⁰ O *Skaz* “tende não apenas a narrar, não apenas a dizer algo, mas também a reproduzir as palavras de modo mímico-articulatório” (SALES, 2016, p.64). Algumas propostas de tradução para o termo russo *Skaz*, como “narração direta”, somente “narração” ou “narrativa”, perpetuam uma ideia um tanto geral sobre o que o termo pode significar assertivamente. É possível identificar o *Skaz* como uma espécie de “‘dominante estilística’ (“o estilo supera o tema, subordina sua dinâmica e, por assim dizer, ganha autovalorização”)” (GOFMAN *apud* SCHMID, 2008, p.168).¹¹

9 Der spontane, in der Umgangssprache gesprochene und an einen gleichgesinnten Hörer adressierte Erzählmonolog eines Vertreters der bundesrepublikanischen Jeunesse doreé, der von Sylt bis zum Bodensee durch das 'Vaterland' reist und seine oberflächlichen Beobachtungen zum besten gibt, erfüllt die wesentlichen Merkmale des charakterisierenden *Skaz*.

10 [*Skaz*] ist ein besonderer Typ des Erzählens, der sich als Erzählung einer vom Autor entfernten (konkret genannten oder impliziten) Figur konstituiert, die sich durch eine eigenartige Redeweise auszeichnet.

11 Einer Erzählweise „mit einer stilistischen Dominante“ („der Stil überwuchert das Sujet, ordnet sich seine Dynamik unter und erlangt sozusagen selbstwertige Bedeutung“).

Para se compreender melhor a importância da categoria *Skaz* para classificação do discurso em narrativas literárias, vejamos um exemplo de como isso se estabelece em *Faserland*:

Bem, eu estou aqui no Gosch e bebendo uma Jever. Como está um pouco frio e o vento oeste está soprando, estou vestindo uma jaqueta Barbour com forro interno. Nesse meio tempo vou comendo a segunda porção de camarões com molho de alho, embora após a primeira eu já tenha começado a passar mal. O céu está azul. De vez em quando uma nuvem espessa se move na frente do sol. Há pouco reencontrei Karin. Nós nos conhecemos desde Salem, embora não tenhamos nos falado naquela época, e eu a vi algumas vezes na Traxx em Hamburgo e na P1 em Munique. (KRACHT, 1995, p.13)

O que podemos extrair do excerto acima e que pode exemplificar a predominância do *Skaz*, é primeiramente o tom pessoal do autor, que determina aquilo que é narrado, isto é, o conteúdo da sua fala. As características que podemos mencionar *a priori* são o tom coloquial e a oralidade. É possível ter a sensação de que estamos ora distantes do narrador, ora ao lado dele e, às vezes, que somos nós pensando como ele e vivendo aquilo que por ele é narrado. Nas primeiras cinco sentenças temos a impressão de alguém contando algo a outrem pelo telefone. Até chegar a parte sobre a personagem Karin, o trecho acima reitera o espaço, comenta sobre o clima, a comida e o céu. A justaposição dos elementos narrados cria uma espécie de fotografia instantânea. A narração no presente do indicativo contribui para uma cena em permanente movimento, como algo vivo, com o qual ou dentro do qual podemos participar. A partir do momento em que o narrador faz uma referência autobiográfica, temos um protagonista que se apresenta a nós leitores como se o conhecêssemos de longa data. As referências locais (Salem, Traxx e P1) – se pensarmos o contexto de recepção da obra *Faserland* na Alemanha dos anos 90 – reforçam significativamente a sensação de realismo, posto que eles existem de fato na Alemanha.

Uma característica presente no *Skaz* que pode ser reconhecida na narração de *Faserland* é a dialogicidade. “A estrutura do *Skaz* é orientada para um leitor apresentado como um interlocutor, a quem o narrador se dirige, por assim dizer, diretamente com sua palavra permeada de entonação viva.”

(CHUDAKOV e CHUDAKOVA *apud* SCHMID, 2008, p.169)¹² Vejamos um exemplo extraído da narrativa:

À esquerda e à direita da avenida passa Sylt correndo por nós, e eu penso: Sylt é na verdade super linda. O céu está grande, e estou com um sentimento como se eu conhecesse exatamente a ilha. Quero dizer, eu a conheço, o que fica abaixo da ilha ou atrás dela, não sei agora se me expressei corretamente. Posso naturalmente me enganar. (KRACHT, 1995, p.15)

Neste excerto, é possível detectar facilmente a interlocução com o leitor quando o narrador insere uma “explicação” daquilo que descreve e se mostra inseguro sobre o que ele relata. *Faserland* apresenta uma narração repleta de direcionamentos ao leitor; o narrador está sempre se comunicando conosco e de um modo bastante casual, informal, relatando fatos e recordações cotidianos. Traduzir uma narração em estilo *Skaz* – em outras palavras, uma espécie de encenação literária de oralidade – é uma tarefa que exige do tradutor um cuidado especial na transposição o mais mimético possível da sensação de espontaneidade e de dialogicidade entre o texto de partida (original alemão) e o de chegada (língua portuguesa), observando como se constrói a oralidade em forma de prosa escrita. Na hora de traduzir, os termos em língua alemã não apresentam acepções prontamente idênticas aos mesmos termos (representantes do discurso oral) em língua portuguesa.

Para Boris Eikhenbaum, no esboço *Ilusão do Skaz* (1918), o

Skaz é visto aqui sobretudo como meio de libertar a arte da palavra da “escrita, que nem sempre tem valor para o artista da palavra”, como meio de introduzir a palavra na literatura “para apresentar uma atividade dinâmica e móvel formada por voz, articulação, entonação, à qual se apresentam gestos e expressões faciais” (EIKHENBAUM *apud* SCHMID, 2008, p.170).¹³

O *Skaz* é o estilo ou modelo estético-discursivo que caracteriza a fluidez do discurso narrativo e a fascinação que dele deriva. A impressão que emana

12 Die Struktur des Skaz ist an einem als Gesprächspartner vorgestellten Leser ausgerichtet, an den sich der Erzähler mit seinem von lebendiger Intonation durchdrungenen Wort gleichsam unmittelbar wendet.

13 Der Skaz wird hier vor allem betrachtet als Mittel zur Befreiung der Wortkunst von der „Schriftlichkeit, die für den Künstler des Wortes nicht immer ein Wert ist“, als Mittel, in die Literatur das Wort als „lebendige, bewegliche Tätigkeit einzuführen, die von Stimme, Artikulation, Intonation gebildet wird, zu denen sich noch Gestik und Mimik hinzugesellen“ (Ejchenbaum 1918, 166f.)

do texto é de uma aparente liberdade linguística, como se a narrativa escapasse às características intrínseca de textos escritos, as quais transmitem a sensação de que estamos lendo algo. A inserção de diversos recursos linguísticos – que qualificam a prosa literária em uma espécie de “narração oral em prosa”, junto às sentenças coloquiais – contribui para a formação de um texto dinâmico, móvel e gesticulável. É importante destacar que o precursor na discussão sobre o *Skaz*, Eikhenbaum, não se levava tanto em consideração tal categoria como um simples fenômeno de narração. O representante do Formalismo Russo se interessava pelo *Skaz*, sobretudo, como uma manifestação do princípio mais geral da “arte da palavra”. Para ele

não é o *Skaz* enquanto tal que importa, mas o *foco na palavra, na entonação, na voz*, mesmo que seja na transformação escrita. Esse é o fundamento natural e imprescindível da prosa narrativa. [...] Começamos muitas coisas como se fosse novamente, e é aí que reside o poder histórico do nosso tempo. Percebemos muita coisa de forma diferente – incluindo a própria palavra. Nossa relação com a palavra tornou-se mais concreta, mais sensível, mais fisiológica. Queremos ouvi-la, tocá-la como se fosse uma coisa. “Literatura” retorna à “arte da palavra” [*slovesnosť*] e a literatura narrativa para a narrativa oral. (EIKHENBAUM *apud* SCHMID, 2008, p.171)¹⁴

Uma maneira eficiente de transformação da relação com a palavra é o manuseio artístico dela, sobretudo, quando ela manifesta uma encenação viva, que nos permita vivenciar aquilo que é contado, descrito ou narrado. O conteúdo veiculado perde a importância em vista de *como* ele é transmitido. Vejamos outro exemplo de como esses aspectos se estruturam no trecho abaixo do romance *Faserland*:

Depois ela pede duas garrafas de Roederer, e quando elas chegam, cada um de nós vira uma taça de uma vez, e alguém atrás do bar coloca *Hotel California* do Eagles, e como a música toca e o cachorro Max mastiga seu pão e o sol lá fora

14 Nicht der *Skaz* als solcher ist wichtig, sondern die *Ausrichtung auf das Wort, auf die Intonation, auf die Stimme*, und sei es auch in schriftlicher Transformation. Das ist die natürliche und unabdingbare Grundlage der Erzählprosa. [...] Wir beginnen vieles wie von neuem, und darin liegt die historische Kraft unserer Zeit. Vieles empfinden wir anders – darunter auch das Wort. Unser Verhältnis zum Wort ist konkreter geworden, sinnlicher, physiologischer. [...] Wir wollen es hören, es wie eine Sache anfassen. So kehrt die „Literatur“ zur „Wortkunst“ [*slovesnosť*] zurück, die Erzählliteratur zum mündlichen Erzählen. (Ejchenbaum 1925, 240-243)

se pondo, eu me sinto de repente feliz para caramba. Eu fico com um sorriso idiota porque estou muito feliz, e a Anne percebe isso e começa a sorrir também, e agora a Karin está sorrindo também, e até o Sergio acaba sorrindo. (KRACHT, 1995, p.21)

Primeiramente, temos o narrador relatando um conjunto de ações. Não há nada propriamente relevante ocorrendo; é uma simples cena cuja descrição transmite um momento, algo imediato. O conteúdo em si é trivial, composto pela marca prestigiada de uma bebida, uma canção pop e um cenário de bar (se levarmos em consideração o que está antes e depois do parágrafo mencionado). O que se destaca é a descrição de uma cena quase fílmica. As orações do trecho acima constroem uma cena que – ainda que “vazia” de algum sentido reflexivo – nos transporta para o cenário, podemos quase tocá-lo. É como se esse momento tivesse vida própria. O tradutor e crítico literário Yuri Tynianov, também do Formalismo Russo, argumenta sobre o *Skaz* ainda de maneira semelhante a Eikhbaum, porém, com outros acentos. Segundo ele, “o *Skaz* torna a palavra fisiologicamente perceptível. A história toda se torna um monólogo, e o leitor entra na história, começa a entoar, a gesticular, a sorrir. Ele não lê o *Skaz*, ele participa. O *Skaz* não introduz o herói na prosa, mas o leitor.” (TYNIAOV *apud* SCHMID, 2008, p.172)¹⁵

O imediatismo da linguagem – seja através da participação do leitor de que trata Tynianov ou através do excerto de *Faserland* – corresponde a um aspecto crucial que deve ser mantido na tradução. Não é uma simples fala oral ou linguagem coloquial. No último trecho mencionado, os elementos traduzidos para a língua portuguesa, que transmitem a impressão da coloquialidade são: o número repetitivo da conjunção aditiva “e” e a interjeição “caramba”; contudo, isso representaria muito pouco para uma acepção tradutiva mais completa ou abrangente da categoria *Skaz*. O linguista soviético Viktor Vinogradov argumenta sobre essas características referentes à coloquialidade como algo insuficiente, pois o *Skaz* vai além, “o *Skaz* é a orientação artística específica para o monólogo oral do tipo narrativo, ele é a imitação artística do discurso

15 Der *Skaz* macht das Wort physiologisch spürbar. Die ganze Erzählung wird zum Monolog, und der Leser geht in die Erzählung ein, beginnt zu intonieren, zu gesticulieren, zu lächeln. Er liest den *Skaz* nicht, sondern spielt ihn. Der *Skaz* führt in die Prosa nicht den Helden, sondern den Leser ein. (Tynianov 1924b, 160)

monolítico que, ao produzir a narrativa, constitui-se, por assim dizer, como sua fala imediata.” (VINOGRADOV *apud* SCHMID, 2008, p.172)¹⁶

Na tradução, se tomarmos a categoria *Skaz* como um dado fundamental, esse tom assegura a reprodução do ritmo, da informalidade ou coloquialidade do relato. Além disso, o tradutor consegue, de acordo com tais conhecimentos, manter as definições e análises acima mencionadas dos formalistas russos – Eikhenbaum, Tynianov, Vinogradov, dentre outros – sabendo que todos eles chamam a atenção para a representação das emoções e discursos vivos, de uma tendência do narrador a ir além do “contar”, a representar expressivamente as palavras. Vejamos agora como algumas dessas questões, relacionadas ao plano de expressão, entrelaçam alguns temas que podem ser extraídos da narrativa. Quais temáticas estão envolvidas e parecem, às vezes, silenciadas ou apagadas pela estética discursiva?

Neste trabalho é interessante chamar a atenção do leitor para o plano de expressão de *Faserland*, observando como sua linguagem reflete a sociedade de consumo e revela uma comunicação precária. Os projetos de tradução geralmente trabalham com textos estrangeiros que convidam o leitor para a reflexão sobre o estrangeiro. *Faserland*, porém, convoca-nos para observar o que há de universal na sociedade, e que a domina. A linguagem do romance não apresenta muitas dificuldades no que se refere à estrangeiridade, exceto pelas gírias ou alguns termos específicos. É uma obra contemporânea que trata, em uma linguagem contemporânea, de temáticas bastante atuais.

Deve-se levar em consideração alguns fatores acerca da fluidez do discurso no texto traduzido. O romance *Faserland* pertence aos anos 90 e seu conteúdo também está relacionado à sociedade vigente (de consumo). Porém, não podemos esquecer que o estilo de linguagem presente em *Faserland* contribui em larga escala para um sucesso comercial. Para pensar um projeto de tradução que se pretenda crítico, é interessante se valer, como lastro necessário à discussão, da reflexão do teórico Antoine Berman, o qual assinala que

¹⁶ Skaz ist die spezifische künstlerische Orientierung am mündlichen Monolog des erzählenden Typus, er ist die Imitation monologischer Rede, die, indem sie die Erzählfabel hervorbringt, sich gleichsam als ihr unmittelbares Sprechen konstituiert. (Vinogradov 1925, 190f.)

[...] o projeto da tradução forma-se a partir da relação entre a posição tradutiva e as necessidades impostas pela obra a ser traduzida. O projeto delimita a ação do tradutor e expõe a maneira pela qual ele vai efetuar a tradução. Tudo o que um tradutor pode dizer e escrever a propósito de seu projeto tem realidade apenas na tradução. (BERMAN, 2002, p.77)

Considerando-se o *Skaz* como a dominante estilística do romance *Faserland*, tal categoria torna-se imprescindível para o presente projeto de tradução. O estilo linguístico no romance de Kracht representa muito mais do que aquilo de que trata a narrativa efetivamente. Para o tradutor, a posição tradutiva nasceu do contato com o discurso oral falado nas ruas da Alemanha. A maneira de se comunicar cotidianamente levou ao interesse pela reflexão sobre como se conversa em língua alemã, e quais as diferenças linguísticas existentes em português para as mesmas temáticas. No caso do romance *Faserland*, o tom pessoal do autor reporta fortemente à narração de fatos cotidianos e triviais, porém, com outros acentos e sob a perspectiva de um jovem de elite.

As polêmicas que surgiram após a publicação do romance nos 90 se centraram sobretudo na linguagem desrespeitosa expressa pelo narrador, que expõe seus preconceitos sem se preocupar com o chamado politicamente correto, temática esta que será comentada mais adiante. Um outro aspecto está relacionado ao material linguístico de que se utiliza o narrador em primeira pessoa para proferir seus juízos de gosto, ou mesmo, para estabelecer uma perspectiva de distinção social. De maneira geral, o narrador se distingue através de nomes de marcas. Os que não correspondem aos “ideais de aparência estética” do narrador-protagonista são chamados nazistas.

Outro fator de reflexão que pode ser observado em *Faserland* é a superficialidade do relato do narrador-protagonista, bem como de sua perspectiva de distinção social regulada pela estética das aparências. Contudo, os elementos dos quais o narrador se utiliza para proferir seus juízos de gosto, embora manifestem a superficialidade, possuem um *status* social de valorização mundialmente reconhecida. Há “dois mundos destoantes” que, no entanto, encontram-se posicionados em níveis semelhantes na escala narrativa. Decorre daí a reflexão proposta por Wayne C. Booth, quando assinala sobre “a necessidade do leitor de saber onde se encontra, na esfera

dos valores, ou seja, de saber onde o autor *quer* que ele se encontre”. (BOOTH, 1980, p.91)

A exigência imposta pela experiência de tradução é a da legibilidade. Convém reiterar que a prosa de estreia de Kracht é favorecida por uma linguagem bastante informal. Além disso, aquilo que é legível ao tradutor, pode não sê-lo ao leitor, e vice-versa. A postura adotada é a do tradutor de alemão para língua portuguesa, cujos falantes não falam a língua do texto de partida; além disso, o presente trabalho tem um foco acadêmico.

Para pensar a respeito dessa *relação* entre duas obras, duas línguas e duas culturas, deve-se levar em consideração a questão da alteridade e da ética, pois “a prática da tradução surgiria, assim, como ocasião e modo de equacionar a própria dimensão de alteridade, em suas figuras da diferença e da identidade.” (CARDOZO, 2009, p.106) E ainda há o fato de que “a noção de responsabilidade estaria fundada em uma capacidade ou, ao menos, em uma disposição de dar ouvidos ao Outro e de procurar responder ao seu apelo.” (ibid., p.107) Essa ‘escuta’, que pode ser estabelecida por meio da tradução do romance *Faserland*, favorece possivelmente a reflexão sobre quais poderiam ser os verdadeiros efeitos que – a partir de uma leitura da narrativa – a sociedade vigente, de certa maneira, impõe aos seus habitantes. Desse modo, “se a tradução favorece o acesso a outras leituras de mundo, enriquecendo a rede de intertextualidade, de interdisciplinaridade e de interculturalidade entre os povos, ela também suscita a reflexão sobre o estatuto do texto traduzido.” (PONTES Jr. e BATALHA, 2004, p.30) Por conseguinte, pensar as diferenças entre leitores dos anos 90, num contexto cultural específico, e leitores do século XXI – em outro contexto, dentro do qual temos uma pandemia ocorrendo – possibilita uma reflexão, a partir do texto traduzido, acerca de alguns elementos que permanecem dominantes.

A partir da recepção de *Faserland*, pensando em um contexto brasileiro, alguns aspectos – como o estilo narrativo *Skaz*, além dos temas referentes à sociedade de consumo e os efeitos psíquicos observados através das personagens – sinalizam uma significativa familiaridade, a qual é compartilhada por um estrato social considerável.

Contudo, em se tratando dos problemas de tradução oriundos de questões culturais, linguísticas e comunicativas, independente do par de

línguas envolvido, a leitura do tradutor não pode ser ingênua, mas analítica, orientada tanto para as condições de produção do texto-fonte quanto para as do contexto de chegada.

Podemos partir da reflexão acerca do contexto de recepção da obra *Faserland* e do autor Christian Kracht num cenário brasileiro sociopoliticamente decadente. Há, portanto, dois momentos históricos: do texto de partida com a Alemanha reunificada, e do texto de chegada o contexto de uma pandemia e ascensão de ideias radicalmente conservadoras. A narrativa enfoca uma juventude hedonista, de elevado padrão econômico e uma conjuntura dissociada da realidade social da época. No contexto de uma pandemia, as tecnologias e as plataformas de comunicação de massa têm ganhado maior importância, o que também contribui para um processo de alienação social e enfraquecimento das relações interpessoais.

3. A VIVACIDADE DE *FASERLAND* E O ESPETÁCULO DO VAZIO

No romance *Faserland*, o narrador-protagonista não possui um nome; sua representação se resume a um pronome – *Eu*. Um outro aspecto interessante é a falta de intitulação dos capítulos que são simplesmente enumerados de “Um” até “Oito”, ou seja, eles indicam apenas uma divisão entre as partes da narrativa. Cada capítulo relata uma experiência contada pelo narrador-protagonista autodiegético. Embora sejam oito capítulos, o itinerário de viagens consiste em apenas sete regiões geográficas. Poder-se-ia classificar cada cidade ou região por capítulo, se não fosse o fato de o capítulo “Três” ambientar-se entre a saída de Hamburgo (cidade referente ao capítulo “Dois”), o aeroporto deste e o interior do avião com destino a Frankfurt.

Antes de iniciar a narrativa, o romance *Faserland* é precedido duas citações:

um trecho de *O Inominável*, de Samuel Beckett – a última parte da trilogia Molloy – e uma linha de texto da canção *Amaretto*, da banda indie-pop britânica *The Would-Be-Goods*. Com isso, uma gama de tópicos é aberta desde o início, que vai do modernismo clássico à cultura popular do final do século XX. O tópos da dissolução do indivíduo – tema central para Beckett – segue, no estilo irônico do indie-pop dos anos 1980, o consumo de intoxicantes: “Give me, give me – pronto – Amaretto”. (FL, 12) O romance interliga esses dois níveis e se concentra na

cultura alemã contemporânea dos anos 1990. Aqui, são descritas notícias da década de 1990, no tom das revistas populares do *Zeitgeist*, um mundo caracterizado por artigos de marca, publicidade, luxo, despreocupação econômica e imagens difusas da história alemã. O narrador vem de um meio rico e é sempre diferenciado simbolicamente dos personagens com baixo status socioeconômico. (HEHL, 2015, p.427)¹⁷

Faserland apresenta uma história narrada em primeira pessoa, assim como a epígrafe de Beckett. Uma diferença básica entre a epígrafe e o primeiro parágrafo de *Faserland* é o fato de que na obra do suíço Kracht temos logo no início um espaço comercial e um geográfico e, depois, o consumo, como se pode ver:

Bem, começa assim, eu estou no Fisch-Gosch, em List, na ilha de Sylt e bebendo uma Jever da garrafa. Fisch-Gosch, isso é um quiosque de peixe, que é tão famoso porque ele é o quiosque de peixe mais ao norte da Alemanha. Fica no ponto mais alto de Sylt, diretamente à beira-mar, e pode-se pensar: ora, agora viria uma fronteira, mas, na realidade, é apenas um quiosque de peixe. (KRACHT, 1995, p.13)

Desde o início já é possível detectar uma narração em primeira pessoa com o narrador desempenhando também o papel de protagonista. O enredo consiste em relatos de viagem, os quais enquadram a matéria narrada dentro de uma temporalidade no presente do indicativo. Além disso, o modo de narrar, como mencionado no capítulo anterior, é representado pelo estilo *Skaz*. Esse conceito de origem russa não possui uma tradução determinada em outros idiomas. Em nota explicativa ao conceito, no volume *Teoria do romance I: A estilística* (BAKHTIN, 2015, p.27), Paulo Bezerra assinala que “o primeiro significado desse termo é narração oral em prosa, centrada na atualidade ou num passado recente.” O *Skaz* foi muito utilizado por autores de língua russa

17 Ein Auszug aus Samuel Becketts *Der Namenlose* – dem letzten Teil der Molloy-Trilogie – sowie eine Textzeile aus dem Song *Amaretto* der britischen Indie-Pop-Band *The Would-Be-Goods*. Damit wird gleich zu Beginn ein Themenspektrum eröffnet, das von der klassischen Moderne bis zur Populärkultur des späten 20. Jahrhunderts reicht. Dem Topos der Auflösung des Individuums – zentrales Thema bei Beckett – folgt, im ironischen Duktus des Indie-Pop der 1980er Jahre, der Konsum von Rauschmitteln: „Give me, give me – pronto – Amaretto.“ (FL, 12) Der Roman verschränkt diese beiden Ebenen miteinander und fokussiert dabei die deutsche Alltagskultur der 1990er Jahre. Hierbei wird, für die 1990er Jahre eine Neuigkeit, im Ton populärer *Zeitgeist*-Magazine eine von Markenartikeln, Werbung, Luxus, ökonomischer Sorglosigkeit und diffusen Bildern deutscher Geschichte geprägte Welt beschrieben. Die Erzählerfigur entstammt einem wohlhabenden Milieu und grenzt sich permanent symbolisch von Figuren mit niedrigerem sozioökonomischen Status ab.

do século XIX como Púchkin, Gógol, Dostoiévski, Leskov e outros. O termo *Skaz*, “oriundo do folclorismo, passou a ser empregado com bastante frequência pela crítica soviética a partir dos anos 30 em face da presença cada vez mais forte da oralidade na literatura” (ibid., p.27). Nessa época, a literatura foi “povoada por heróis populares (...) do discurso oral vivo, à queima-roupa e quase fotográfico, de um narrador exótico saído do povo.” (ibid, p.27)

No excerto da narrativa de *Faserland* mencionado acima, é possível verificar aquilo que Wolf Schmid (2008, p.176) assinala como dialogicidade (*Dialogizität*). O narrador de Kracht inicia o romance avisando que algo será relatado. Em seguida, ele indica sua localização geográfica e o ato de beber. O *Skaz* tem como uma de suas características o fato de o falante (narrador) dar explicações, antecipar perguntas e respondê-las. Após a menção da localidade, a explicação sobre o que é o *Fisch-Gosch* – iniciada pelo pronome demonstrativo “isso” – reitera o sujeito da oração anterior e aproxima o relato de uma descrição ao vivo. A mesma sensação é reforçada pela sentença “e pode-se pensar: ora, agora viria uma fronteira, mas, na realidade, é apenas um quiosque de peixe.” A impressão produzida pelo *Skaz*, portanto, é não somente de algo como se fosse ao vivo, mas também como se o leitor representasse um interlocutor direto ou imediato.

Ainda segundo a nota explicativa de Paulo Bezerra, o estilo *Skaz* “é uma forma de prosa narrativa que no léxico, na sintaxe e na escolha das entonações revela uma diretriz centrada no discurso falado do narrador.” (BAKHTIN 2015, p.27) Trata-se de uma afirmação um tanto genérica que deve ser especificada. Em *Faserland* estamos diante de uma prosa escrita cuja instância narrativa é um narrador-protagonista, sobre cuja confiabilidade não se pode estar tranquilo. Sobre isso, Michael Peter Hehl assinala que “a percepção do personagem narrativo, que se caracteriza por estados de embriaguez, bem como as lacunas de conhecimento que surgem em alguns lugares também distinguem o texto como exemplo de ‘narração pouco confiável’.” (HEHL, 2015, p.427)¹⁸ Se não fosse por alguns poucos dados autobiográficos, o narrador de *Faserland* não apresentaria características que o distinguissem como pessoa, pois nem nome e nem biografia figuram na narrativa. Exceto pelas lembranças

18 Die von Rauschzuständen geprägte Wahrnehmung der Erzählfigur sowie die an einigen Stellen zu Tage tretenden Wissenslücken zeichnen den Text zudem als Beispiel für ‚unzuverlässiges Erzählen‘ aus.

do período escolar, apenas algumas recordações sobre viagens realizadas entre pai e filho aparecem como memória autobiográfica.

Outra característica do *Skaz* são os seus dois tipos diferenciados por Viktor Vinogradov: um que é ligado a um só personagem e outro que representa o “Autor-*Skaz*”. (VINOGRADOV *apud* SCHMID, p.172) O *Skaz* ligado a uma figura corresponde no romance *Faserland* à figura literária do protagonista. Esse tipo de *Skaz* “cria a ilusão de uma situação de vida, a amplitude das flutuações lexicais se estreita e o movimento estilístico permanece limitado por uma certa consciência linguística” (*apud* SCHMID, p.172).¹⁹ A concepção de *Skaz* para Bakhtin contrapõe-se à concepção do mesmo para Eikhenbaum. Bakhtin lança novos acentos ao estilo narrativo, porque para ele:

[Eikhenbaum] não leva de modo algum em consideração que o *Skaz* tem, na maioria dos casos, principalmente o foco no *discurso estrangeiro* e só então, por consequência, no discurso oral. [...] Parece-nos que o *Skaz* é introduzido na maioria dos casos, precisamente, *por causa da voz estrangeira*, uma voz socialmente definida que traz consigo uma série de pontos de vista e avaliações de que o autor também precisa. (BAKHTIN *apud* SCHMID, 2008, p.172)²⁰

Esses aspectos ganham maior sentido ao se observar que para “Natalia Kozhevnikova, [...] o *Skaz* desaparece como forma narrativa independente na concepção de Bakhtin.” (ibid., p.173) Vejamos outro exemplo extraído do romance *Faserland*:

Isso ainda vai além, porque eles estão falando sobre filmes, que eu também já vi, mas depois, os dois falam de gente como Gilles Deleuze e Christian Metz, acho que são, acredito eu, críticos de cinema, e aí não entendo mais nada, embora eu naturalmente grave esses nomes, como de fato gravei tudo. (KRACHT, 1995, p.40)

19 Während in ersterem die „Illusion einer Lebenssituation“ erzeugt werde, die „Amplitude der lexikalischen Schwankungen“ sich verenge und „die stilistische Bewegung“ durch ein bestimmtes sprachliches Bewusstsein begrenzt bleibe [...].

20 [Eikhenbaum] berücksichtigt überhaupt nicht, dass der *Skaz* in den meisten Fällen vor allem die Ausrichtung auf die *fremde Rede* ist und erst dann, als Folge, auf die mündliche Rede. [...] Es scheint uns, dass der *Skaz* in den meisten Fälle gerade *um der fremden Stimme willen* eingeführt wird, einer sozial definierten Stimme, die eine Reihe von Standpunkten und Wertungen mit sich bringt, die der Autor auch benötigt. (Bakhtin 1929, 88; dt. 1971, 213 f.)

No trecho acima, o narrador supõe a profissão de “críticos de cinema” para o filósofo francês Deleuze e o semiólogo e teórico do cinema Christian Metz. Para uma figura como a do protagonista, formado em Salem, suas colocações se mostram frequentemente distanciadas de sua origem educacional. Um outro momento característico dessa delimitação intelectual em cujo estilo narrativo observamos uma certa ingenuidade e falta de jeito, é quando o narrador tenta descrever o rosto do amigo Alexander.

É um rosto alongado com um nariz grande e, de alguma forma, parece medieval, como em um retrato do Walther von der Vogelweide ou do Bernard von Clairvaux. Ambos são pintores medievais, disso eu sei. Não que eu saiba exatamente como são essas pessoas que os pintaram, mas eu sempre imagino a Idade Média assim como no filme *O Nome da Rosa*, que na verdade foi bem estúpido como filme, mas Alexander poderia ter atuado nesse filme, porque ele simplesmente não se parece com essa época em que vivemos agora, mas sim como a da Idade Média. (KRACHT, 1995, p.69)

Mais uma vez, no trecho acima, o narrador afirma serem pintores o poeta austríaco Vogelweide e o abade e reformador francês Clairvaux, ambos da Idade Média. O narrador complementa a descrição do rosto do amigo Alexander com a afirmação segundo a qual ele poderia ter sido um figurante no filme do cineasta Jean-Jacques Annaud – *O Nome da Rosa* (1986). Um elemento curioso nessa comparação com o filme é o assunto tratado nele. A temática do filme descortina o acesso restrito ao conhecimento durante a Idade Média e a guerra ideológica entre franciscanos e dominicanos. No discurso do narrador em *Faserland* pode ser observado que seus conhecimentos manifestam uma significativa limitação intelectual, que muitas vezes se contradiz em outros momentos. Além disso, no final do capítulo “Três”, seis páginas antes do comentário sobre o semblante de Alexander, quando o narrador-protagonista está sobrevoando Frankfurt pouco antes de aterrissar, ele comenta também uma sequência de filmes aos quais assistiu na escola e que se opõem ideologicamente. Os filmes foram o filme de propaganda do comício do partido nazista em Nuremberg, *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, e o filme soviético *O Encouraçado Potemkin* (1926), de Serguei Eisenstein. Por último, o narrador compara dubitativamente o filme *Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders, ao de Riefenstahl.

Com tais características e com um discurso bastante duvidoso, por assim dizer, o narrador se torna mais inconfiável do que se poderia pensar. O narrador de *Skaz*, aliás, “não confere um rumo regular ao relato, não usa o sequenciamento lógico dos acontecimentos, mas sim uma ordem emocional” (SALES, 2016, p.68). Vejamos um exemplo de como este aspecto se revela em *Faserland*:

Tudo soa tão melancólico agora, como juventude perdida e tal. Normalmente eu acho todas essas coisas hippies terrivelmente entendiantes, mas não com o Rollo. Ele tem modos assim tão legais, e antigamente, eu até poderia achar essas coisas uma perda de tempo, quero dizer, quando alguém em um estacionamento fica sozinho ouvindo canções horrorosas, olhando para o sol do entardecer e sentindo pena de si mesmo, e seu pai deve estar em algum lugar em um Ashram no sul da Índia e também sem conseguir nada, e sua mãe, de quem Rollo nunca fala aliás, é certamente uma alcoólatra que fica o dia inteiro sentada diante de uma tela e pintando o lago de Constança no jardim da mansão com uma garrafa de Pernod cada vez mais vazia à sua frente.

É claro que isso são só retratos banais que eu fico inventando sobre a vida do Rollo, e antigamente, como disse, eu teria achado tudo muito patético. Hoje, porém, isso me interessa. Não sei por que isso mudou. Talvez seja a idade, em que as pessoas imaginam essas coisas visivelmente banais. (KRACHT, 1995, p.129-130)

No excerto, a fala do narrador-protagonista parece um grande desabafo. O protagonista é o amigo do personagem Rollo e o narrador supõe com o que o pai de Rollo trabalha, bem como sobre quem é a sua mãe. Em seguida, o narrador confessa que é invenção. Isso representa um dos principais aspectos que confere a inconfiabilidade sobre o que é contado pelo narrador. Outro exemplo é quando o narrador confunde empresa com marca, como se pode verificar abaixo:

Seus suéteres são esburacados, são verdadeiros buracos de traça, e suas camisas nunca estão passadas quando ele as usa, porque na maioria das vezes ele veste algum tipo de camiseta com o logotipo de uma empresa, quero dizer, empresas reais assim como a Esso ou Ariel Ultra ou Milka. Também não sei por que ele faz isso, ele me explicou uma vez, no momento nós estávamos muito bêbados, e então ele me arrastou para um pub nojento na vizinhança, chamado Cool, eu acho, e foi lá que ele me explicou que isso é a maior de todas

as provocações, usar camisetas com nomes de empresas reconhecidas. (KRACHT, 1995, p.32)

Ao descrever a indumentária do amigo Nigel, o narrador comenta sobre o fato de Nigel vestir camisetas com logotipos de “empresas reais”. Entretanto, os nomes citados (Esso, Ariel e Milka) representam marcas e não empresas. Esso é um nome comercial da empresa norte-americana *ExxonMobil Corporation*; Ariel é outro nome comercial da empresa *Procter & Gamble Company(P&G)*; o nome comercial Milka corresponde à empresa *Mondelēz International, Inc.*; são todas estadunidenses, exceto a Ultra. É possível notar, desse modo, que ao discurso do narrador se atribui uma perspectiva cuja assertividade só se estabelece quando se trata daquilo que por ele é enaltecido.

Para Wolf Schmid (2008, p.177), o discurso do narrador em *Faserland* “corresponde ao Skaz democratizante”; é aquele que vem do povo, com uma linguagem coloquial. O eslavista, inclusive, atribui ao Skaz caracterizante a prosa de Kracht, isto é, uma narrativa que se compõe de narratorialidade, delimitação do horizonte intelectual, duplicidade de vozes, oralidade, espontaneidade, coloquialidade e dialogicidade.

A “narratorialidade” (*Narratorialität*) é uma característica intrínseca ao Skaz; sem ela o Skaz perde sua expressividade. “Ela surge no texto pela instância narrativa [...] e não no texto de um personagem.” (SCHMID, 2008, p.174).²¹ A definição de ‘narratorialidade’ “exclui do âmbito do Skaz todos os fenômenos estilístico-semânticos, que têm sua origem no texto de uma figura narrada e em uma ‘contaminação’ do narrador com o estilo de seu herói (ou do meio narrado)” (ibid., p.174).²² No romance *Faserland*, apesar da formação educacional do narrador-protagonista, seu discurso não caracteriza alguém formado pelo internato de elite no castelo Salem.

A “delimitação do horizonte intelectual” (*Begrenztheit des geistigen Horizonts*) atribui à narrativa um distanciamento intelectual significativo entre narrador e autor. “O narrador do Skaz caracterizante é um narrador não

21 Er tritt auf im Text der erzählenden Instanz (gleichgültig, ob es sich um einen primären, sekundären oder tertiären Erzähler handelt) und nicht im Text einer Figur.

22 Diese Grunddefinition schließt aus dem Bereich des Skaz alle semantisch-stilistischen Phänomene aus, die ihren Ursprung im Text einer erzählten Figur haben und auf einer „Ansteckung“ des Erzählers am Stil seines Helden (oder des erzählten Milieus) oder auf einer bewussten Reproduktion einzelner Züge der Figurenrede beruhen.

profissional, que vem do povo, cujo estilo narrativo é acentuado por uma certa ingenuidade e falta de jeito.” (ibid, p.174)²³ Conforme foi exemplificado por alguns trechos, “vir do povo” é algo que não corresponde à figura do narrador, pois ele esclarece logo no início do romance a sua formação elitista; porém, há afirmações no discurso do narrador que revelam uma delimitação intelectual.

A “duplicidade da voz” (*Zweistimmigkeit*) é condicionada pela distância entre narrador e autor. Nessa duplicidade

se expressam tanto o narrador ingênuo quanto o autor, que apresenta seu discurso com um gesto semântico especial. A duplicidade de vozes também significa uma bifuncionalidade da fala do narrador, que funciona ao mesmo tempo como meio que representa e como fala apresentada. (SCHMID, 2008, p.175)²⁴

Há muitas passagens no romance que retratam o modo específico de narração, de uma oralidade a partir da perspectiva do narrador: meio desordenado, prestando atenção nas aparências. O *Skaz* é o meio de representação do discurso do narrador, que apresenta simultaneamente sua fala, que é tão impactante que parece ter vida própria.

A “oralidade” é um aspecto fundamental para se falar de *Skaz* caracterizante, pois sem ela, o *Skaz* não se estabelece. Mesmo em prosas onde ocorrem “discursos oficiais”, sua reprodução em *Skaz* só se estabelece com os aspectos da oralidade. As marcas de oralidade foram exemplificadas com o trecho inicial do romance.

A “espontaneidade” aponta para “um processo em desenvolvimento, mas não necessariamente direto, consistente e que leva a um objetivo” (ibid., p.175).²⁵ Exemplos de espontaneidade no romance *Faserland* podem ser observados através das muitas digressões expressas pelo narrador.

A “coloquialidade” tem relação com a oralidade. “A fala oral espontânea de um narrador do povo costuma apresentar traços da linguagem coloquial na representação literária, e certamente pode assumir características de fala

23 Der Narrator des charakterisierenden *Skaz* ist ein nicht-professioneller Erzähler aus dem Volk, dessen Erzählweise sich durch eine gewisse Naivität und Ungeschicklichkeit auszeichnet.

24 Die *Zweistimmigkeit* bedeutet auch eine Bifunktionalität der Erzählerrede, die zugleich als darstellendes Medium und dargestellte Rede fungiert.

25 Die Spontaneität bedeutet die Darstellung der Rede als eines sich entwickelnden, aber nicht unbedingt geradlinigen, konsequent und zu einem Ziel führenden Prozesses.

vulgar, agramatical ou defeituosa.” (ibid., 175).²⁶ Um exemplo de combinação entre espontaneidade e coloquialidade pode ser observado abaixo:

Eu olho pela janela e esfrego um pãozinho com manteiga Meggle das pequenas tigelas de plástico, e vai passando essa planície do norte da Alemanha, ovelhas e tudo, e tenho que pensar em como eu costumava me inclinar para fora da janela do trem, a cabeça contra o vento, até meus olhos lacrimejarem, e como sempre pensei, se alguém estiver sentado no banheiro e mijando, então o mijo voa de baixo para cima do trem e se atomiza muito finamente no meu rosto na direção da viagem, de modo que eu não percebo, só que então, fico com uma película de urina no rosto, e se passasse a língua nos lábios, poderia sentir o gosto, a urina de estranhos. Eu tinha dez anos quando pensei isso. (KRACHT, 1995, p.25)

No excerto acima, o narrador está no trem a caminho da cidade de Hamburgo. Ele começa descrevendo a paisagem e termina o parágrafo em uma digressão correspondente à infância. A forma de contar, com verbos como “mijar” (coloquial) e o teor do assunto, bem como a digressão inclusa no mesmo parágrafo (espontaneidade), representam aspectos que contribuem para o *Skaz* caracterizante.

Por fim, a “dialogicidade” tem a ver com a orientação do falante para com o seu ouvinte que, “via de regra, não é particularmente tensa” (ibid., p.176). Um exemplo disso pode ser visto quando o narrador está dentro de um táxi em Frankfurt a caminho do Max Bar.

Sei que soa estranho agora, mas vou dizer assim mesmo: A partir de uma certa idade, todos os alemães parecem completos nazistas. O motorista também. Ora, basta ir a certos lugares onde há muitos aposentados, e então se verá. Em Badenweiler, por exemplo, ou em qualquer parte do Mar Báltico. Lá eles caminham, esses casais aposentados, ao longo do calçadão, ou para a praia, ou para o parque, se não houver praia. Em todo caso, eles sempre caminham em direção ao pavilhão do Kurmuschel. Essa é assim uma outra palavra. Não se acredita de jeito nenhum que algo assim exista. Mas de fato é verdade: todo local para aposentados tem um Kurmuschel, exatamente como cada cidade recebeu uma torre idiota de televisão em algum momento. (KRACHT, 1995, p.96-97)

26 Die spontane mündliche Rede eines Erzählers aus dem Volke trägt in literarischer Darstellung in aller Regel Züge der Umgangssprache und kann durchaus Merkmale vulgärer, agrammatischer oder defekter Rede annehmen.

Essas características todas, que contribuem para a compreensão da estilística narrativa em *Faserland*, também colaboram para entendermos o contexto de recepção da prosa de Kracht, isto é, o que já foi investigado e abordado sobre essa narrativa. Os materiais publicados sobre o romance discutem bastante e reiteradamente a respeito da inconfiabilidade do narrador, das temáticas referentes ao mundo do consumo, as marcas, aspectos estes que podem se relacionar, por exemplo, à estrangeiridade ou ao foco na palavra estrangeira e a dificuldade em se detectar a identidade do indivíduo. A linguagem que atravessa as relações interpessoais é vazia de sentido, limitada a um imediatismo, aos aspectos mundanos. Para Niels Werber, “o que *Faserland* fornece é uma pseudo-autobiografia altamente questionável.” (2014, p.122)²⁷ O romance trata, em grande medida,

de uma “busca pela comunicação e de relações humanas, de identidade e de valores duradouros”, busca que, na verdade, teve que fracassar por causa da “frieza” de um mundo desprovido de linguagem e de relações; nessa perspectiva, o “impasse pós-moderno” corresponde à autodestruição do protagonista através do álcool e da nicotina até o fim no lago, ao menos insinuando “suicídio”. (WERBER, 2014, p.123)²⁸

A falta de identidade do narrador em *Faserland*, cuja representação só pode ser vista através de um pronome, é assinalada por Sandra Mehrfort da seguinte maneira:

Devido à recusa do narrador em ser acessível, o leitor não fica sabendo muito sobre sua personalidade ao longo do romance. Ele apenas permite determinar diante de quais coisas ou pessoas o narrador nutre uma aversão. Não são transmitidas qualidades de sua personalidade ou traços de caráter. Tudo fica na área difusa dos sentimentos difusos e sugere que nem mesmo existe um ‘eu’ real do narrador. Em vez disso, o narrador parece ser um playground e uma superfície de projeção para a realidade superficial que o cerca e se reflete nele. (MEHRFORT, 2006, p.191)²⁹

27 Was *Faserland* anbietet, ist eine höchst fragwürdige Pseudo-Autobiographie.

28 Der Roman handle demgemäß von einer »Suche nach Kommunikation und menschlichen Beziehungen, nach Identität und bleibenden Werten«, einer Suche, die freilich an der »Kälte« einer sprach- und beziehungslosen Welt scheitern musste; der »postmodernen Ausweglosigkeit« entspricht aus dieser Perspektive dann wieder die Selbsterstörung des Protagonisten durch Alkohol und Nikotin bis hin zum Ende im See, dem zumindest angedeuteten »Selbstmord«.

No romance *Faserland* temos um relato enunciado por um narrador-protagonista desiludido, cuja jornada pela Alemanha ocidental entrelaça experiências de uma juventude hedonista, uma obsessão pelo nazismo, um fetichismo por marcas aliado a uma fixação pela distinção das aparências, o fracasso das relações interpessoais e a desintegração da identidade motivada por elementos da sociedade de consumo.

Logo na primeira página da prosa de Kracht é possível extrair alguns aspectos que percorrerão toda a narrativa. O narrador começa em “Sylt e bebendo uma Jever” (KRACHT, 1995, p.13); ele avisa que está “vestindo uma jaqueta Barbour” (ibid., p.13); encontra uma amiga (personagem Karin) e nos informa que eles se conhecem “desde Salem” (ibid., p.13), e que a viu “algumas vezes na Traxx em Hamburgo e na P1 em Munique” (ibid., p.13). A primeira coisa que sabemos sobre Karin é que ela usa “um pouco demais de ouro nos dedos”, parece “boa na cama” e “estuda administração de empresas” (ibid., p.13). O início do enredo é marcado, como se pode ver, por uma marca de cerveja e outra de roupa. A referência à Karin ocorre através do internato escolar no castelo Salem e duas discotecas da Alemanha (Traxx e P1). Ela é descrita bastante superficialmente através de seus acessórios e uma suposição sobre ser boa no sexo. A superficialidade se estende para o diálogo entre os dois, como se pode observar abaixo:

Agora mesmo, quando estávamos conversando sobre as jaquetas Barbour, ela disse que não queria comprar as verdes, porque as azuis parecem mais bonitas quando estão gastas. Eu não acho. Minha verde me atrai mais. Jaquetas Barbour gastas, isso não leva a lugar nenhum. Mais tarde eu explico o que quero dizer com isso. (KRACHT, 1995, p.13-14)

A partir dessas menções, já é possível detectar a superficialidade do que será relatado ao longo de toda a narrativa. A *Barbour* representa a marca mais citada pelo narrador. Para Julia Bertschik:

29 Aufgrund der Weigerung des Erzählers, zugänglich zu sein, erfährt der Leser während des gesamten Romans nicht viel von dessen Persönlichkeit. Es lässt sich lediglich feststellen, gegenüber welchen Dingen oder Personen der Erzähler eine Abneigung hegt. Wesentliche Konstanten seiner Persönlichkeit, Charaktereigenschaften werden nicht vermittelt. Alles bleibt im diffusen Bezirk diffuser Gefühle und lässt vermuten, dass ein wirkliches ‚Ich‘ des Erzählers gar nicht vorhanden ist. Der Erzähler scheint vielmehr eine Spielwiese und Projektionsfläche der oberflächlichen Realität zu sein, die ihn umgibt und sich in ihm abbildet.

O objeto de status unissex de alto valor em azul ou verde, inicialmente, parece caracterizar o *habitus* superficial do narrador em primeira pessoa e sua rica comitiva em Sylt. Porque para eles, as jaquetas Barbour, assim como as conversas sobre as jaquetas Barbour, são o foco de interesse. (BERTSCHIK, 2019, p.92)³⁰

A marca dessa jaqueta é utilizada pelo narrador também para proferir juízos de valor sobre os outros. Quando ele está no aeroporto de Hamburgo e presume que há um homem (a quem chama de presidente de conselho de funcionários de fábrica) observando-o criticamente por tê-lo visto pegando muito alimentos do serviço da Lufthansa, o narrador afirma que se “fosse estrangeiro e não estivesse de jaqueta, pela qual ele [presidente de conselho] teria que pagar meio mês de salário, ele também teria falado algo” (KRACHT, 1995, p.55); em seguida, o narrador presume novamente que o homem está murmurando algo contra ele e o narrador responde “baixinho, mas de sorte que ele ouça: Cale a boca, seu nazista social-democrata” (ibid., p.55).

A partir desse trecho podemos extrair algumas temáticas que se perpetuam ao longo da narrativa e que já foram mencionadas. O narrador em primeira pessoa se utiliza constantemente dos nomes de marcas para estabelecer uma distinção não somente entre ele e os outros, mas também como um aspecto que fomenta a estratificação social. Ao se deparar com o personagem colombiano Sergio na ilha de Sylt, o narrador declara que ele “é uma pessoa que sempre deve usar camisas rosas Ralph Lauren e um velho Rolex, e se ele não estivesse descalço, então usaria mocassim da Alden” (KRACHT, 1995, p.18) Posteriormente, no capítulo “Cinco”, esse assunto retorna quando o protagonista está se arrumando para sair em Frankfurt. O narrador reitera sua perspectiva de distinção motivada pela aparência e assevera que

suas camisas são todas da Brooks Brothers [...] A diferença entre as camisas da Brooks Brothers e as camisas da Ralph Lauren é, obviamente, o fato de a Ralph Lauren ser muito mais cara, muito pior em termos de acabamento, basicamente parece uma merda e, fora isso, você ainda tem que carregar,

30 Das hochpreisige Unisex-Statusobjekt in Blau oder Grün scheint zunächst allein den oberflächlichen Habitus des Ich-Erzählers und seiner betuchten Entourage auf Sylt zu kennzeichnen. Denn für sie stehen Barbourjacken sowie Gespräche über Barbourjacken im Zentrum des Interesses.

na maioria das vezes, um emblema-polo bem estúpido no lado esquerdo do peito. (KRACHT, 1995, p.96)

Essa prática de produzir diferenças através da indumentária ou de outros objetos aparece e reaparece em todos os capítulos. Olaf Grabienski assinala que

Com cerca de 70 marcas e produtos citados em quase 150 páginas, a frequência de bens de consumo, no entanto, é extremamente alta. A função das marcas não é menos diversa. Embora a sinopse de Rezzori já atribua uma qualidade crítica a elas, uma leitura identificadora dominou a recepção do romance. De um ponto de vista menos crítico, as marcas são simplesmente elementos da cultura contemporânea que são transferidos para o arquivo altamente cultural quando o romance é publicado. Além disso, a designação das marcas atua como elemento realista, que é capaz de ilustrar um protagonista e seu ambiente com apenas algumas palavras. Até certo ponto, as marcas em *Faserland* até assumem uma função estruturante [...]. (GRABIENSKI, 2019, 511)³¹

A temática do fetiche por marcas também colaborou fortemente para o contexto de recepção do romance nos anos 90. Os nomes das marcas no mundo narrado fornecem condições para se localizar o meio social por onde circula o protagonista. Dessa forma, a construção identitária de um sujeito sem nome e sem biografia é ressignificada através daquilo que é consumido. Localizamos um narrador-protagonista que se autodetermina detentor de um certo capital cultural constituído por meio de nomes de marcas. Se os produtos de marca não são facilmente adquiridos, o *status* deles o é, pois representam algo eminentemente disseminado pela cultura pop, cujos elementos são facilmente detectáveis em *Faserland*. Os amigos do protagonista são observados frequentemente através do que eles vestem e possuem.

A arrogância do protagonista se torna evidente através de sua relação com as figuras de taxistas que são sempre inferiorizados. Um exemplo dessa arrogância pode ser observado quando o protagonista está em Frankfurt.

31 Mit der Nennung von ca. 70 Marken und Produkten auf knapp 150 Seiten ist die Konsumgüter-Frequenz jedoch überaus hoch. Nicht minder vielfältig ist die Funktion der Markennamen. Obwohl bereits Rezzoris Klappentext ihnen eine kritische Eigenschaft zuschreibt, dominierte in der Rezeption des Romans eine identifikatorische Lektüre. Weniger wertend betrachtet, sind Markennamen einfach Elemente der zeitgenössischen Gegenwartskultur, die mit Veröffentlichung des Romans ins hochkulturelle Archiv überführt werden (Baßler 2002, 21-22). Darüber hinaus fungieren Markenbezeichnungen als realistische Elemente, die in der Lage sind, einen Protagonisten und sein Umfeld mit wenigen Worten zu veranschaulichen (Baßler 2002, 166) Ansatzweise übernehmen die Markennamen in *Faserland* sogar eine strukturierende Funktion (...).

o taxista acena positivamente com a cabeça, compreensivo, já que agora ele sabe que sou um hóspede honorável de sua bela cidade e que aqui gastarei muito dinheiro, o que de alguma forma o beneficiará novamente, e ele pensa em seu contrato de poupança imobiliária e em seu sonho de um táxi Mercedes S-Classe, então seguimos viagem. (KRACHT, 1995, p.68)

É possível localizar nesse excerto como o narrador ostenta suas condições econômicas. O capital cultural em *Faserland* consiste, em grande medida, pela incorporação dos nomes de marcas no discurso do narrador. Desse modo, constitui-se um espaço social e simbólico, através do *status* de determinados substantivos. A ostentação no mundo narrado também aponta para um espaço no qual a identidade passa a ser dominada por produtos da indústria, os quais se tornam os próprios marcadores identitários. Esses elementos são representados na narrativa através daquilo que é disseminado pela cultura pop, sejam as marcas, as músicas ou algumas práticas sociais (viagens sem destino, festas e consumo de drogas). Para Herbert Marcuse, em *O Homem Unidimensional* (2015), no capitalismo avançado não há mais espaço para construção de identidades, pois a produção do capital já se tornou o principal determinante para tal na sociedade contemporânea. No prefácio à obra de Marcuse, Douglas Kellner assinala que

O espaço particular, a dimensão da negação e da individualidade, no qual pode se tornar e permanecer um *self*, está sendo reduzido por uma sociedade que molda aspirações, esperanças, medos e valores e até mesmo manipula as necessidades vitais. Na visão de Marcuse, o preço que o homem unidimensional paga pela satisfação é entregar sua liberdade e individualidade. (KELLNER *in* MARCUSE, 2015, pág.21-22)

Da mesma forma como colocado por Kellner, é possível observar através do recorte social apresentado pela narrativa em *Faserland* que a arrogância do protagonista tem o respaldo de um capital cultural incorporado pelas colocações do narrador. As marcas, portanto, atuam como traços distintivos. No ensaio do sociólogo Pierre Bourdieu, *Espaço social e simbólico* (1989), o autor assinala que

ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e de divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira *linguagem*. (BOURDIEU, 1989, p.22)

Essa temática do espaço social e simbólico, de que trata o sociólogo francês, pode ser vista através do mundo narrado em *Faserland*, quando nos deparamos com a perspectiva da distinção social ostentada pelo discurso do narrador-protagonista. Além disso, tal prática produz um perfil de pessoa. O protagonista de *Faserland*, que se vale das marcas da indumentária e outros objetos para produzir comentários acerca do mundo consumo, também pode ser comparado a um *dandy* dos séculos XIX e XX. A figura do dândi, que tem como um de seus principais expoentes o autor Oscar Wilde com seu romance *O retrato de Dorian Grey* (1890), representa o indivíduo, em geral, do sexo masculino, que tem uma obsessão pela classe e é um dissidente do vulgar. O protagonista do romance *Faserland* cumpre muitas das características que constituem um dândi. São figuras que cultivam a indumentária e o comportamento.

Na prosa de Kracht observamos um protagonista extremamente preocupado em se diferenciar de todos ao seu redor. Essa temática, ligada à sociedade de consumo, aparece também como um tema no debate sociológico. Na obra *Crítica da estética da mercadoria* (1997), o filósofo Wolfgang Fritz Haug assinala que

O que é apenas algo, mas não parece um “ser”, não é vendável. O que parece ser algo é vendável. A aparência estética, o valor de uso prometido pela mercadoria, surge também como função de venda autônoma no sistema de compra e venda. No sentido econômico está-se próximo de, e será facilmente obrigatório, em razão da concorrência, ater-se ao domínio técnico e à produção independente desse aspecto estético. O valor de uso estético prometido pela mercadoria torna-se então instrumento para se obter dinheiro. Desse modo, o seu interesse contrário estimula, na perspectiva do valor de troca, o empenho em se tornar uma aparência de valor de uso, que exatamente por isso assume formas bastante exageradas, uma vez que, da perspectiva do valor de troca, o valor de uso não é essencial. Nesse contexto, o aspecto sensível torna-se portador de uma função econômica: o sujeito e o objeto da fascinação economicamente funcional. Quem domina a manifestação, domina as pessoas fascinadas mediante os sentidos. (HAUG, 1997, p.27)

A concorrência no sistema capitalista avançado é um dos principais elementos que fomenta a elevada preocupação com aparência do produto. Decorre daí, por exemplo, o fato de um indivíduo alcançar um determinado espaço na sociedade, cujo critério se estabelece mediante objetos materiais. Se observarmos o recorte social apresentado pela narrativa de *Faserland*, os elementos que vinculam as relações interpessoais e representam a maior parte do que é comunicado entre as personagens são os produtos de consumo.

O protagonista de *Faserland*, levando-se em consideração a performance de um *dandy*, manifesta-se muitas vezes como se ele mesmo fosse um manequim. Contudo, todos os elementos enaltecidos por ele fazem parte de seu discurso. O narrador, através do discurso *Skaz*, apresenta-nos diversos momentos que apontam para experiências triviais e cotidianas, as quais não nos conduzem a lugar algum. A narrativa, porém, devido a sua coloquialidade e oralidade, seduz-nos pela impressão de tranquilidade, ausente de tensões e, concomitantemente, o discurso do narrador aparece inundado por diversos elementos de elevado *status* social. Esse discurso interliga dois aspectos: a banalidade trivial – constituído pelo *Skaz*, que atribui vivacidade à narrativa e constrói um espetáculo do vazio – e os produtos de consumo extremamente valorizados socialmente. É como se os momentos ou elementos mais insignificantes pudessem ganhar uma embalagem que os tornassem extremamente significativos, portadores de uma função sensível que fascina o interlocutor. Ainda sobre essa temática, W. F. Haug assinala que

[...] a diferença fundamental em relação à produção de aparências no capitalismo é que nele se trata, antes de mais nada, de funções de valorização que utilizam, transformam e aperfeiçoam as técnicas estéticas. O resultado não se restringe mais a determinados lugares sagrados, ou representativos de algum poder, mas forma uma totalidade do mundo sensível no qual em breve nenhum momento terá deixado de passar pelo processo de valorização capitalista e de ser marcado por suas funções. (HAUG, 1997, p.69)

A produção de aparências, portanto, alcança a totalidade do mundo sensível, ou seja, tudo deve ser “valorizado” pelo capital e para o capital. A valorização do capital é o propósito de todos os esforços vitais que precisam envolver as pessoas no mundo das aparências. Esse estilo de vida contribui

para a reificação das relações interpessoais. O narrador de *Faserland* não consegue estabelecer nenhum relacionamento humano sequer devido à limitação em sua comunicação. Pouco se extrai dele enquanto indivíduo. Sobre a temática da reificação, Axel Honneth assinala que

[...] é possível indicar uma quantidade de novos romances e contos que irradiam uma aura estética de economização latente de nossa vida cotidiana; pelo tipo de estilo utilizado ou pela seleção do vocabulário empregado, essas referências literárias permitem que se observe o mundo social como se seus habitantes tratassem uns aos outros essencialmente como objetos inanimados, ou seja, sem o vestígio do sentimento interior ou da tentativa de se adotar a perspectiva do outro. (HONNETH, 2018, p.25)

É possível observar uma insensibilidade e uma precariedade de comunicação na narrativa de *Faserland*. No mundo narrado, as relações sociais aparecem destituídas de humanidade se considerarmos o discurso do narrador que objetiva o outro através de uma visão centrada somente na aparência. A esse tipo de comportamento corresponde a prática da reificação. Para Axel Honneth,

“reificação” se refere a um hábito de pensamento, uma perspectiva habitualmente apática que, ao ser adotada, faz que o sujeito perca tanto sua capacidade de engajamento interessado quanto o mundo circundante perca seu caráter de abertura qualitativa. (HONNETH, 2018, p.53-54)

Considerando o que assinala Honneth sobre o tema da reificação, as personagens em *Faserland* não apresentam modos de relacionamento para além das estruturas de instrumentalização do sujeito. O recorte social apresentado pelo narrador também retrata muito do que assinala o filósofo polonês Zygmunt Bauman em sua obra *Amor Líquido* (2004). Semelhanças entre o recorte social anunciado em *Faserland* e a análise sociológica de Bauman podem ser observadas quando o sociólogo afirma que:

O desvanecimento das habilidades de sociabilidade é reforçado e acelerado pela tendência, inspirada no estilo de vida consumista dominante, a tratar os outros seres humanos como objetos de consumo e a julgá-los, segundo o padrão desses objetos, pelo volume de prazer que provavelmente oferecem e em termos de seu “valor monetário”. Na melhor das hipóteses,

os outros são avaliados como companheiros na atividade essencialmente solitária do consumo, parceiros nas alegrias do consumo, cujas presença e participação ativas podem intensificar esses prazeres. Nesse processo, os valores intrínsecos dos outros como seres humanos singulares (e assim também a preocupação com eles por si mesmos, e por essa singularidade) estão quase desaparecendo de vista. A solidariedade humana é a primeira baixa causada pelo triunfo do mercado consumidor. (BAUMAN, 2004, p.98)

Em *Faserland*, é possível observar uma instabilidade crescente tanto nas relações interpessoais quando na relação consigo próprio. O fracasso das relações como um tema dentro do romance de Kracht, portanto, também ganha respaldo pela análise social engendrada por Bauman. Para Sandra Mehrfort o narrador de *Faserland*

não consegue desenvolver uma personalidade individual que possa competir com a superficialidade da sociedade. [...] Ele não é superficial o suficiente para se ajustar; mas também não é individual o suficiente para se definir e se afirmar conscientemente. (MEHRFORT, 2006, p.194)³²

Em um romance no qual parece haver um grande vazio, também há bastante angústia que, no entanto, fica maquiada pelo discurso do narrador. *Faserland* retrata a trajetória de um indivíduo que, apesar de desiludido e sem rumo, é também uma figura extremamente intolerante e que não permite nenhuma opinião destoante da dele. O discurso monocrático e claustrofóbico do narrador apresenta uma sociedade em que muitas coisas parecem maleáveis ou moldáveis; porém, há algo que não permite alteração, apenas enaltecimento. Tanto a perspectiva do narrador quanto as mercadorias consumidas por ele não permitem desvalorização, estão ambos unidos em sua perspectiva. Os produtos de marca, provenientes da sociedade industrial avançada, aparecem como traço distintivo, mas também como um elemento dominante em toda a narrativa, algo do qual o próprio narrador-protagonista não consegue escapar. Suas relações interpessoais fracassam, seu fetichismo por marcas perde sentido na ausência do outro e sua fortuna não encontra direcionamento que não seja o consumo.

32 Dem Erzähler von *Faserland* gelingt es nicht, eine individuelle Persönlichkeit zu entwickeln, die es mit der Oberflächlichkeit der Gesellschaft aufnehmen kann. [...] Er ist nicht oberflächlich genug, um sich anzupassen; er ist aber auch nicht individuell genug, um sich bewusst abzugrenzen und sich selbst zu behaupten.

O romance de Kracht aponta para um enorme vazio passível de tradução e interpretação. Mas também, há um discurso incrustado, embutido na narrativa e inflexível. A perspectiva intolerante e arrogante do narrador e as marcas dos produtos de consumo parecem representar a principal inflexibilidade. A voz monocrática que governa o enredo é tão rígida quanto o nome de uma marca cujo sentido e cuja pronúncia são iguais em todo o mundo. As emoções podem mudar de nome, de aceção e de grau, mas as marcas dos bens de consumo não. Se a narrativa de *Faserland* não for representada pelo discurso *Skaz*, dificilmente o enredo permitiria uma leitura tão agradável. É a estética discursiva dotada de vivacidade que transforma um conteúdo vazio em um espetáculo.

4. COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

Se considerarmos o capítulo 2 como uma exposição mais teórica sobre o processo de tradução e o conceito da terminologia da teoria literária *Skaz*, no qual se apoia o presente trabalho, o capítulo 4 se presta a um desenvolvimento mais prático sobre a tradução do romance alemão para o português. Quando traduzimos, as escolhas linguísticas finais representam, em grande medida, compromissos de uma ordem um tanto complexa, que envolvem questões de cunho epistemológico, cultural e político. O tradutor sempre lida com a transposição de uma realidade cultural para outra. Segundo Arrojo (1997), a tradução produz significados; ela não representa meramente uma ponte entre diferentes línguas.

Traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. (ARROJO, 1997, p.23)

O romance *Faserland* serve, de certo modo, como um guia que evidencia o caráter social da linguagem, uma estreita relação entre língua e cultura. É uma literatura que, por meio de seu recorte social, fornece um caminho de investigação para uma determinada realidade. A tradução do

romance *Faserland*, nesse sentido, depende do modo de sua leitura. O que traduzimos do romance de Kracht é muito mais cultural do que meramente linguístico. Sobre o cruzamento entre cultura e tradução pode-se dizer que

A abordagem dos estudos culturais atribui à tradução o poder de transportar atitudes ideológicas e vê o seu estudo como uma forma não somente de revelar essas atitudes, mas também de usar o processo tradutório para desafiar posturas hegemônicas diante da sociedade e da cultura. (ZAVAGLIA e NASCIMENTO, 2009, p.65)

Com o romance *Faserland*, somos colocados em contato com um conjunto de palavras, expressões e situações que referenciam a sociedade de consumo, a espetacularização de trajetórias, circunstâncias ou comportamentos esvaziados de sentido. Nesse capítulo, observaremos os termos em língua portuguesa que correspondem melhor ao que existe de oralidade, de coloquialidade e de gírias na língua alemã. São questões que norteiam nossa pesquisa.

O presente capítulo apresenta uma sequência de comentários acerca de detalhes que se destacaram no processo tradutório. Temos os antropônimos, que se referem aos nomes próprios e os topônimos, que se relacionam aos nomes de espaços geográficos, turísticos e comerciais. Sobre os topônimos há pequenas explicações concernentes ao porquê de alguns receberem tradução e outros não. O mesmo ocorre com os nomes das marcas que, muitas vezes, necessitam de um referencial explicativo por serem inusuais no mercado brasileiro. E, por fim, falaremos da linguagem do romance, algumas questões referentes à tradução do alemão para o português.

O que não entra propriamente nas listas apresentadas são as siglas e nomes de filmes que estão no glossário da tradução de *Faserland*; fora esses elementos, o glossário será inteiramente abordado neste capítulo.

4.1 ANTROPÔNIMOS

No romance *Faserland*, a leitura dos nomes próprios pode desencadear, eventualmente, um estranhamento por parte do leitor da tradução, devido à

grafia da palavra lembrar um tipo de som estranho. Quando o leitor se depara com antropônimos que destoam dos existentes na sociedade brasileira, ele deve se sentir imediatamente em um ambiente estrangeiro. Esse movimento é um dos primeiros passos que conduz o leitor brasileiro em direção à outra cultura.

A maioria dos antropônimos no romance *Faserland* é marcada por uma grafia estrangeira, porém, há alguns nomes próprios que também podem ocorrer na sociedade brasileira. Os nomes dos principais personagens são Karin, Anne, Sergio, Nigel, Alexander, Eugen e Rollo. Além desses, há também nomes de personagens secundárias, que podem gerar algum estranhamento por parte do leitor. *Faserland*, a propósito, é uma obra orientada para um público adulto mais jovem. Portanto, para esclarecimento de eventuais nomes, será fornecido um glossário após o texto narrativo.

Muitos dos antropônimos têm, por exemplo, uma relação com figuras públicas da Alemanha. São exemplos destas: Uwe Kopf (colunista), Matthias Horx (jornalista), Maxim Biller (escritor e colunista), além de nomes que referenciam outros escritores de língua alemã, os quais também carregam em suas grafias a marca da estrangeiridade, como Hermann Hesse, Ernst Jünger, Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt. Exceto pelos escritores cujas obras possuem traduções consagradas para a língua portuguesa por serem renomados, as personalidades alemãs do ambiente midiático estão referenciadas com explicações também no glossário.

O teórico da tradução Antoine Berman (2007, p.33) apresenta claro posicionamento contra um tipo de relação etnocêntrica na transposição do texto original para traduções. Tal posicionamento deriva da ideia de que as traduções deveriam manter uma relação de alteridade com o texto de origem no qual, em vez de apagar o Outro, deve-se mantê-lo. A ideia é que cultura do texto de chegada possa perceber o Outro, do texto-fonte. Esse movimento amplia o enriquecimento da língua portuguesa.

Um nome como *Uwe Kopf*, dificilmente será reconhecido, em sua grafia, com a pronúncia realizada pela língua alemã. Temos, em alemão, a consoante “W”, que sonoramente representa uma fricativa labiodental. Em língua portuguesa, o mesmo som é referenciado pela consoante “V”. O mesmo vale para sobrenome *Kopf*. Entretanto, para um público leitor de *Faserland* no Brasil, tais características não

devem soar como obstáculos durante a leitura do texto traduzido. Tais questões representam marcas da própria cultura.

4.2 TOPÔNIMOS

No texto original, temos vários nomes que apontam para localidades no país Alemanha. Exemplos, logo no início, podem ser observados pelos nomes: Sylt (ilha ao norte da Alemanha), Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München, Meersburg, Bodensee, Zürich, Neckarauen, Elbchausee, só para citar alguns. A maioria desses nomes já possui traduções consagradas para a língua portuguesa. Porém, há alguns exemplos no original que demandam uma expansão de significante no texto de chegada. Outros, como Sylt, menos usado em língua portuguesa, tem sua referência marcada igualmente no glossário.

Segue abaixo uma tabela com os principais topônimos presentes na narrativa. Alguns deles apresentaram problemas na transposição do texto alemão para língua portuguesa. A presente dissertação se propõe a uma tradução “pela letra”, conforme defende Berman (2007). Entretanto, nem todos os vocábulos permitem uma tradução literal e, às vezes, faz-se necessário uma complementação de significante. Na tabela abaixo, estão alocados do lado esquerdo os vocábulos do texto-fonte, e do lado direito, a seleção dos vocábulos na versão portuguesa, traduzidos ou não para língua de chegada. Todos os vocábulos apresentam uma explicação – independentemente de haver uma tradução da palavra para a língua portuguesa –, pois não são conhecidos popularmente entre brasileiros.

FASERLAND	
Original	Glossário da Tradução
Ashram (127, 16-17-20; 128,5)	Ashram
Autobahn (37, 8; 112, 6...)	Autobahn e Rodovia
Blanker Hans (19, 15)	Blanker Hans
Bord-Treff (85, 13-14-23-24; 86, 2-8)	Bord-Treff
Buhne (15, 30)	Buhne
Fisch-Gosch (13, 1-2-3)	Fisch-Gosch
ICE (25, 22; 85, 13)	ICE
Kupferkanne (23, 6-11-18)	Kupferkanne

Kurmuschel (96, 29-31; 97, 3)	Kurmuschel
Lüneburger Heide (63, 5)	Chameca de Lüneburg
Messe Turm (72, 23)	Torre da Feira
Neckarauen (88, 24-26-30)	Neckarauen e prados do rio Neckar
Odin (15, 7; 20, 21-29...)	Odin
P1 (13, 17; 18, 17...)	P1
Phuket (55, 2)	Phuket
Polenlinde (148, 2-6-12 ...)	Tília dos poloneses
Salem (13, 15; 45, 1; 65, 3...)	Salem
Schumanns (16, 14; 118, 2...)	Schumanns
Sylt (13, 2-5...)	Sylt
Muezzin-Turm (70, 9)	Torre muezim
Traxx (13, 16; 38, 20)	Traxx
Wattenmeer (23, 19)	Zona entremarés
Wattseite (23, 10)	Zona entremarés

Seguem nossas considerações sobre os exemplos deste agrupamento:

Ashram (eremitério): neste caso, foi mantida a palavra Ashram na tradução, pois ela não representa no texto-fonte um termo de origem alemã, mas sim, indiana. Este exemplo vale para as outras palavras que são utilizadas pelo autor em sua forma estrangeira no texto literário.

Autobahn (rodovia ou autoestrada federal): esta palavra aparece diversas vezes ao longo da narrativa. Entretanto, há um momento especial no qual o narrador aborda um contexto de interligação entre três cidades alemãs (Hamburgo-Frankfurt-Basel), referenciando a Autobahn como sendo “de Hitler”. Neste caso específico, optou-se por deixar a palavra no original, e nas outras ocorrências traduzimos por rodovia.

Blanker Hans ou Nordsee (mar do norte): neste caso, optou-se pela manutenção do original. A justaposição das palavras Nord + See (norte + mar) já aparece no início do parágrafo onde ela é citada. O termo *Blanker Hans* só aparece em um momento específico, quando o narrador discorre sobre uma lenda. Nesta, há uma cidade que é engolida pelo mar. Além disso, a expressão pictórica *Blanker Hans* aparece logo em seguida, posterior à palavra mar, como se pode ver: “até que uma grande tempestade veio e puxou tudo para o mar, para o Blanker Hans” (KRACHT, 1995, p.19).

Bord-Treff (vagão-restaurante): este termo aparece na narrativa muitas vezes. Como o narrador se estende em sua fala e tece uma longa crítica pejorativa acerca da invenção de tal palavra, esta, portanto, deve permanecer em sua grafia original, pois possui um significado especial dentro da própria narrativa. Se fosse traduzida, ela perderia o sentido aplicado ao original. Sendo assim, no glossário ficará a acepção em português para o termo *Bord-Treff*.

Buhne (espécie de quebra-mar): no contexto da tradução, optou-se pela manutenção do termo original, pois não há em língua portuguesa uma tradução que designe um termo fiel à língua alemã. Além disso, o termo *Buhne* aparece no texto narrativo acompanhado do número “16”, cuja marcação indica o endereço nas praias de Sylt, algo semelhante aos postos de praias brasileiras. No Rio de Janeiro, por exemplo, as pessoas se utilizam dos números dos postos para realização de encontro ou acomodação na região costeira.

Fisch-Gosch (quiosque de peixe): optou-se pela manutenção do nome original, também devido ao fato de que *Gosch* representa o nome próprio do estabelecimento comercial na ilha de Sylt. No glossário há uma breve explicação.

ICE (InterCityExpress): aqui vale o que foi mencionado acima. No caso de *ICE*, há o fato de ser um dado comum inclusive para estrangeiros que visitam a Alemanha. Embora se possa utilizar a expressão “trem de alta velocidade”, a sigla *ICE*, assim como outras, serve ao público leitor como uma porta de entrada para a cultura estrangeira.

Kupferkanne: aqui, assim como com a palavra *Fisch-Gosch*, o termo referencia o nome próprio de um restaurante na ilha de Sylt. Portanto, permanece o nome original. No glossário fica a expansão de significante e reiteração de que o termo designa o nome de um estabelecimento comercial.

Kurmuschel: no contexto da tradução, se o termo fosse traduzido, haveria uma significativa expansão para referenciar o local. Na narrativa, fica claro que se trata de um espaço físico. Portanto, no glossário há uma explicação para o termo, tratando-se de uma espécie de coreto em forma de concha. Pensou-se em traduzir por um possível neologismo em português – “Mariscoreto” (marisco + coreto) –, porém, o tratamento dado a diversos nomes de locais na tradução procurou manter sempre o nome original.

Lüneburger Heide (Charneca de Lüneburg): aqui, optou-se pela manutenção do substantivo *Heide*, que no glossário está traduzido por “charneca”, cujo nome representa a paisagem de uma parte da cidade de Lüneburg. “Charneca” é o nome de uma vegetação xerófila. Neste caso, o nome “charneca” é também desconhecido pelo público brasileiro. Portanto, no glossário, há uma explicação; porém, optamos pela manutenção do termo no original, posto que *Lüneburger Heide* também referencia o nome de um ponto turístico, o qual é muitas vezes indicado pelas palavras alemãs em diferentes páginas online sobre turismo para brasileiros.

Messe Turm (ou Torre da Feira): no contexto da tradução, optou-se pela manutenção do nome original, pois mesmo na internet (*Wikipédia*), ao verificar o nome, não ocorre nenhuma tradução para “torre da feira”, provavelmente por se tratar de um ponto turístico na cidade de Frankfurt. Portanto, o nome aparece como igualmente um nome próprio para o local, o qual designa um arranha-céu. Sendo assim, no glossário há uma explicação.

Neckarauen (prados do rio Neckar): no contexto da tradução, houve uma expansão de significante com a palavra “rio”, para designar o que é o nome *Neckar*, evitando confusão de sentido na hora da leitura. No romance, a parte em que aparece o nome *Neckarauen* é crucial para a reflexão do que se quer dizer quando o narrador estabelece uma comparação entre a paisagem do rio e o restante do país Alemanha. No entanto, aqui há inevitavelmente uma perda em relação ao original.

A palavra composta em alemão representa uma justaposição do nome próprio *Neckar* + *Auen* (substantivo que designa a paisagem de um prado). Para compreender o que ocorre, seguem os excertos da narrativa:

[...] as pessoas se sentam ao sol nos prados do rio Neckar.
(KRACHT, 1995, p.88)

Depois, o narrador menciona a palavra inteira para brincar com o som. E aqui, a separação do nome original alemão do substantivo traduzido em português anularia o que é construído na linguagem da narrativa. Segue o excerto da narrativa para exemplificar o que se quer dizer:

[...] você diz em voz alta: Neckarauen. Neckarauen. Isso faz um verdadeiro nó na cabeça, a palavra. [...] Então, a Alemanha seria assim como essa palavra Neckarauen. (ibid., p.88)

Sendo assim, no contexto da tradução, tivemos que optar primeiramente por uma separação e, depois, o retorno da palavra justaposta no original. De todo modo, a complementação de significante serve para dar ao leitor a noção da utilidade do substantivo “prado”. No original, a sentença está diretamente relacionada à palavra:

[...] und die Menschen sitzen in der Sonne an den Neckarauen. (ibid., p.88)

Nas ocorrências posteriores, no entanto, a complementação não é mais necessária, pois a informação já foi dada.

Odin: aqui vale o mesmo que para *Kupferkanne*. *Odin* é o nome de um restaurante. Está referenciado no glossário.

P1: aqui também vale o mesmo que para *Odin*. *P1* é uma discoteca de Munique e também está referenciado no glossário.

Phuket: por ser o nome de uma ilha da Tailândia, vale o mesmo que para os outros nomes dos estabelecimentos.

Polenlinde (tília dos poloneses): no contexto da tradução, aqui representou uma certa dificuldade entre traduzir ou não. A palavra *Polenlinde* aparece algumas vezes quando o narrador relata uma lembrança do tempo da escola. Porém, como a referência à 2ª Guerra Mundial é bastante clara e a palavra designa diretamente um grupo étnico, optou-se pela tradução, para que o leitor de língua portuguesa captasse o sentido histórico com maior facilidade.

Salem: aqui vale o mesmo que para os estabelecimentos. O nome *Salem* está referenciado no glossário para indicar a designação de um internato escolar.

Schumanns: é outro nome próprio de um estabelecimento comercial.

Sylt: a inserção desse topônimo no glossário serve ao leitor de língua portuguesa para saber que se trata de uma ilha ao norte da Alemanha. O nome *Sylt* não representa um local famoso para brasileiros.

Muezzin-Turm (Torre muezim): outro vocábulo que foi inserido no glossário, devido ao contexto em que aparece. O narrador, no momento em que aponta este local, está descrevendo uma fotografia que recebera por carta do amigo Alexander. Como o país visitado pelo amigo é o Afeganistão, o apontamento do local “torre muezim” auxilia na compreensão do leitor sobre o contexto cultural em que o topônimo está inserido.

Traxx: nome de uma discoteca localizada em Hamburgo. Quase todos os locais descritos na narrativa representam locais reais na Alemanha ou fora dela. Portanto, optou-se pela inserção de muitos deles no glossário, para que o leitor de língua portuguesa pudesse associar a narrativa à realidade representada por ela através dos nomes dos topônimos. Um exemplo de nome que foge ao contexto de uma realidade concreta é a menção à cidade de *Rungholt*, cuja referência é inserida em uma digressão sobre a lenda de uma cidade que foi engolida pelo mar. Além disso, a construção do glossário também serve ao leitor como um referencial cultural.

Wattenmeer (Mar de Wadden ou mar frísio): no contexto da tradução, esta palavra representou outra dificuldade. Na internet, ao se pesquisar por *Wattenmeer*, aparece imediatamente “Mar Frísio” ou “Mar de Wadden”. Ambos os nomes apontam para o “mar de baixio”, cujo nome representa uma área costeira onde se pode caminhar a pé por quilômetros mar adentro durante a maré baixa. Também há a expressão “zona entremarés”, por referenciar uma localidade entre uma porção de terra (ilha) e o continente – como uma praia de frente para outra praia, porém com longa distância entre as costas. No contexto da tradução, optou-se por deixar a expressão “Mar de *Wadden*”, pelo fato de o nome *Wadden* ser internacionalmente reconhecido. Além disso, na narrativa, pouco antes de aparecer *Wattenmeer*, há a ocorrência de *Wattseite*, que será explicado abaixo.

Wattseite (zona entremarés): como se pode ver, tanto *Wattenmeer* quanto *Wattseite*, ambas as palavras representam casos de justaposição (*Watt* + *Seite*). Ambas tem o mesmo substantivo inicial *Watt*, que designa justamente a acepção geográfica descrita como “baixio”. Para diferenciar um termo do outro, optou-se, na tradução, pelas expressões “Mar de *Wadden*” para *Wattenmeer* (pois é assim que nos mostra a pesquisa pela *Wikipédia*) e “zona entremarés” para *Wattseite*. Ambos os termos estão presentes no glossário.

4.3 NOMES DE MARCAS E PRODUTOS

Dos mais diversos aspectos que se poderia mencionar neste projeto de tradução, a recorrência das marcas de produtos de consumo é, sem dúvida, uma das características que mais sobressai no texto. As marcas desempenham um papel predominante em toda a narrativa. Elas, inclusive, referenciam o mundo do consumo, e tal aspecto reitera o nível de capital cultural e de bens valorizados no estrato social apresentado pela narrativa de *Faserland*.

A maioria das marcas já se apresenta previamente padronizada pela cultura globalizada das sociedades de consumo; porém, há alguns nomes que representam um público bastante especializado, por exemplo, *Heidelberger Druckmaschinen*, que produz equipamentos para a indústria de mídia impressa. Embora muitas das marcas não sejam acessíveis ao consumidor brasileiro, o *status* delas o é.

As primeiras e mais citadas marcas das quais o narrador faz um uso repetitivo são a *Barbour* (representada pela jaqueta) e a cerveja *Jever*, que pode ser encontrada em empórios para bebidas importadas. Essas duas marcas são, especificamente, as que não figuram na mídia brasileira. Se comparada às outras que surgem ao longo da obra literária, percebe-se que a maioria das marcas pode ser reconhecida pelos leitores brasileiros. Temos, por exemplo: *Cartier*, *Porsche*, *Rolex*, *Ralph Lauren*, *Mercedes*, *Fiat*, *Doc Martens*, *Tiffany*, *Lindt*, *Chianti*, além de muitas outras. Entretanto, aqui nos concentraremos nas marcas que foram selecionadas para o glossário.

O emprego das diversas marcas na narrativa é um dos recursos mais explícitos que condiciona o *modus operandi* do narrador na construção de uma perspectiva distintiva entre personagens e classes sociais. Uma das características centrais do romance é justamente o procedimento de distinção, realizado através do ato em ostentar as marcas dos produtos de bens de consumo.

Olaf Grabienski, reiterando a passagem citada no capítulo 3, comenta em artigo que “O emprego de nomes de marcas é uma das características mais marcantes do romance. [...] Com cerca de 70 marcas e produtos citados em

quase 150 páginas, a frequência de bens de consumo, no entanto, é extremamente alta.” (GRABIENSKI, 2019, p.511).

As marcas, pertencentes à cultura global das sociedades de consumo, dificilmente remetem a uma regionalização ou à Alemanha em si. Porém, há também alguns nomes que fazem alusão direta à cultura alemã, mas que não necessariamente pertencem à Alemanha atualmente. Exemplo disso é o nome *Hanuta*, uma espécie de bolacha *Wafel*. *Hanuta* é um doce fabricado pela indústria italiana Ferrero. *Hanuta* designa uma sigla, que significa: HAsel NUss TAfel (barra de avelã).

Segue abaixo uma tabela com as marcas referenciadas no glossário e, em seguida, uma explicação sobre o porquê de elas irem para o glossário.

FASERLAND	
Original	Glossário da Tradução
Äbbelwoi	Äbbelwoi
Ado	Ado
Alden	Alden
Ballisto	Ballisto
Barbour	Barbour
Biedermeier-Sekretär	Secretária Biedermeier
Bravo	Bravo
Brandy Alexander	Brandy Alexander
Brooks Brothers	Brooks Brothers
Grünofant	Grünofant
Haselnußtafel	Haselnußtafel
Heidelberger Druckmaschinen	Heidelberger Druckmaschinen
Ilbesheimer Herrlich	Ilbesheimer Herrlich
Jever	Jever
Kalaschnikow	Kalashnikov
Lexotanil	Lexotan (Bromazepam)
Roederer	Roederer
Screwdriver	Screwdriver
Stüssy	Stüssy
Testarossa	Testarossa
Triumph	Triumph
Valium	Valium (Diazepam)

Äbbelwoi: no contexto da tradução, optou-se pela manutenção do substantivo *Äbbelwoi*, pois pouco antes, ainda no mesmo parágrafo, o narrador descreve que está bebendo *Apfelwein* (cidra de maçã). Para não repetir a expressão traduzida, assim como o narrador igualmente estabelece uma diferença linguística entre os termos, mesmo que eles representem a mesma bebida, optou-se pela manutenção de um dos nomes estrangeiros, o qual também se encontra no glossário. Além disso, a grafia da vogal alemã “ä” é também desconhecida dos brasileiros. Na *Wikipédia* alemã, aliás, ao tratar do dialeto *Hessian* (*Hessische Dialekte*), falado no centro-oeste da Alemanha, há também a grafia com a vogal “e”: *Ebbelwoi*. De todo modo, é possível indicar as diferentes formas de grafia na referida entrada do glossário.

Ado: a referência da marca *Ado* no glossário serve ao leitor da tradução para não confundir a marca como se fosse um tipo específico de cortina.

Alden: esta representa uma marca fora do cenário brasileiro. No Brasil, a aquisição de sapatos da *Alden* pode ser feita somente pela internet.

Ballisto: a referência desta marca no glossário serve ao leitor da tradução para saber que se trata de chocolates.

Barbour: esta representa outra marca não reconhecida por um público brasileiro. Além disso, é precisamente com a jaqueta Barbour que o narrador estabelece muitos de seus procedimentos de distinção entre ele e os outros personagens que surgem ao longo da narrativa. O procedimento de distinção, por intermédio, especialmente, desta marca, pode ser esclarecido pelos dois excertos do romance abaixo:

[...] e se eu fosse estrangeiro e não estivesse de jaqueta, pela qual ele teria que pagar meio mês de salário, ele também teria falado algo. (KRACHT, 1995, p.55)

pago o taxista, que felizmente não disse uma palavra durante a viagem, porque ele estava com raiva por termos a mesma idade e eu vestir uma jaqueta da Davies & Sons e ele ir para manifestações. (ibid., 1995, p.31)

Tanto no primeiro quanto no segundo excerto, o narrador se refere à jaqueta *Barbour*. O motivo da utilização do termo *Davies & Sons*, deve-se ao casamento entre Margaret Davies e John Malcolm Barbour (cujo pai John

Barbour representa o fundador da empresa de roupas *John Barbour & Sons*, fundada em 1894).

No primeiro excerto, temos o protagonista localizado no aeroporto e incomodado com um homem a quem ele chama de “presidente de conselho de trabalhadores de fábrica” (*Betriebsratsvorsitzender*). No segundo excerto, o narrador-protagonista está dentro do táxi, menospreza o taxista e o rebaixa através da indumentária, e alega que o taxista frequenta manifestações políticas. Os dois exemplos reportam ao uso da jaqueta *Barbour* como procedimento discursivo e como álibi para proferir o posicionamento da classe social à qual o protagonista integra.

Biedermeier-Sekretär (Secretária Biedermeier): a presença do nome *Biedermeier* no glossário serve ao leitor da tradução para compreender que se trata de um período artístico do século XIX. Portanto, também auxilia no ampliamto de conhecimentos acerca do movimento estético havido na Alemanha.

Bravo: a referência desta revista no glossário serve ao leitor da tradução para poder diferenciar a “Bravo” alemã da “Bravo” brasileira. Na Alemanha, a revista é direcionada ao público adolescente; no Brasil, seu conteúdo trata de eventos culturais, literatura, teatro, cinema, música e outros.

Brandy Alexander e Screwdriver: são bebidas não muito reconhecidas por um público brasileiro. Por isso, foram mantidas igualmente no glossário.

Brooks Brothers: no contexto brasileiro, esta marca de roupas não figura no cenário nacional e, portanto, está também mantida no glossário.

Grünofant: esta marca alemã de sorvetes está no glossário para que o leitor saiba que se trata de uma marca e não de um alimento qualquer. A palavra sorvete só aparece no final da recordação (descrita pelo narrador), sem referências.

Heidelberger Druckmaschinen: esta marca, que trata de equipamentos para mídia impressa, é reconhecida, majoritariamente, por um público especializado. Por isso, encontra-se no glossário.

Haselnußtafel: a manutenção desta palavra no original mantém o sentido da explicação sobre o nome *Hanuta*. A tradução do substantivo para o português anularia o sentido do relato do narrador, como se pode ver:

Sim, e claro que Hanuta quer dizer, ninguém acredita nisso absolutamente: Haselnußtafel. (KRACHT, 1995, p.37)

Ilbesheimer Herrlich e Jever: ambas as marcas não figuram no cenário brasileiro. Estão mantidas no glossário para esclarecer do que se trata especificamente.

Kalashnikov (Kalaschnikow): no contexto da tradução, houve apenas duas modificações – a grafia da fricativa palato-alveolar do alemão “sch” foi alterada para “sh”, e a grafia da fricativa labiodental da língua alemã “w” foi alterada para a fricativa labiodental em português “v”. Além disso, está mantida a palavra no glossário para que o leitor da tradução possa identificar o que significa a palavra russa.

Lexotanil (Lexotan) e Valium: no contexto da tradução, o medicamento *Lexotan* pode até ser identificado com facilidade, porém, o termo *Valium* já não se utiliza há muito tempo. Ambos os medicamentos benzodiazepínicos são referenciados mais genericamente como “Bromazepam” e “Diazepam”. Portanto, optou-se pela manutenção de ambos os nomes no glossário para que se possa compreender o uso de tais medicamentos que, atualmente, tornaram-se populares entre os jovens, porém, com os nomes originais dos fármacos.

Roederer: assim como *Jever* e *Ilbesheimer Herrlich*, *Roederer* não figura popularmente no cenário brasileiro e segue, portanto, no glossário.

Stüssy: esta é outra marca não muito popular para o público brasileiro e, por isso, foi alocada no glossário. No contexto da narrativa, aliás, o narrador se refere a um personagem descrevendo-o como “aquele cara Stüssy estúpido e incrivelmente feio” (KRACHT, 1995, p.51). Ou seja, considera-se importante a referência desses nomes no glossário, pois as próprias marcas são incorporadas pelo narrador em seu discurso para designar uma espécie de quase personalidade através dos bens de consumo.

Testarossa: esta linha da Ferrari, por ter sua produção encerrada em 1996, deve ser desconhecida por grande parte do público brasileiro. Por isso, foi selecionada para o glossário.

Triumph: outra linha antiga de carros, que também não tem popularidade entre o público brasileiro atualmente. Foi selecionada, por isso, para o glossário.

4.4 NOMES DE JORNAIS E REVISTAS

Outra recorrência é o nome de jornais e revistas. Exemplos de revistas podem ser vistos pelas palavras *Tempo*, *Wiener*, *Bravo*, *Landser*, *Quick*, *Prinz* e *Stern*; e de jornais: *Welt am Sonntag* e *Süddeutsche*. Desses nomes, o único problemático é o da revista *Bravo*, pois no Brasil também de mesmo nome, mas que aborda um conteúdo totalmente destoante do conteúdo da revista *Bravo* alemã. Esta foi discutida no subcapítulo acima. Os nomes de cada revista estão referenciados no glossário para que leitores brasileiros possam identificar os produtos do jornalismo, majoritariamente, alemão.

4.5 O SKAZ E SUAS ESTRATÉGIAS LINGUÍSTICAS

O estilo linguístico retórico expresso pelo narrador no romance *Faserland* representa, provavelmente, a principal atração para a identificação dos leitores com a narrativa na época de publicação do romance *Faserland*. Durante o processo de tradução, todos os aspectos referentes às marcas de oralidade e os fraseologismos causaram as principais dificuldades para a transposição do texto alemão em língua portuguesa. *Faserland* apresenta um discurso que simula oralidade, tornando a leitura um texto que absorve facilmente o leitor, fazendo-o perceber a trama como se fosse um participante. No *Handbuch Erzählliteratur* (2011) [Manual de literatura narrativa], Monika Fludernik assinala o seguinte:

Dois fenômenos podem ser resumidos nesta seção: a chamada *oralidade fictícia* (ou *pseudo-oralidade*, *Skaz*) em textos narrativos e a imitação da conversação oral no diálogo da literatura narrativa ou drama, que também pode reivindicar ser um gênero narrativo (RICHARDSON, 2007; FLUDERNIK, 1996; 2008; NÜNNING/SOMMER, 2002) Se a oralidade fictícia se concentra no relato narrativo, ela se assemelha àquela forma de *Skaz*, que é estilizada em direção à coloquialidade (*Skaz* também pode estilizar para uma modalidade mais sofisticada; cf.: Eikhenbaum, 1918 e Vinogradov, 1925).(FLUDERNIK, 2011, p.32)³³

³³ Zwei Phänomene können in diesem Abschnitt zusammengefasst werden: die sogenannt *fingierte Mündlichkeit* (oder *pseudo-orality*, *Skaz*) in Erzähltexten und die Imitation von

Aqui serão discutidos vários exemplos do estilo linguístico que se aproxima fortemente de uma linguagem oral. O texto narrativo possui marcadores da oralidade bastante pontuais. O tempo verbal utilizado é, quase sempre, o presente do indicativo, e o efeito de realidade, desempenhado por essa estratégia forma uma espécie de registro de momentos.

Temos, então, um texto escrito com uma linguagem marcadamente coloquial, que produz uma impressão de como se estivéssemos ouvindo o protagonista ao vivo. Este subcapítulo dos comentários da prática de tradução busca expor não somente diversos pormenores da estrutura discursiva de *Faserland*, como também os problemas enfrentados no ato de traduzir os fenômenos linguísticos alemães para a língua portuguesa.

Analisaremos neste agrupamento alguns elementos que, por representarem expressões ou aspectos específicos da língua alemã, constituem um desafio ao tradutor. Seguem abaixo os exemplos extraídos do romance e as escolhas feitas na tradução que fizemos da narrativa:

FASERLAND	
Original	Tradução
Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. (p.13)	Bem, começa assim, eu estou no Fisch-Gosch, em List, na ilha de Sylt e bebendo uma Jever da garrafa.
Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. (p.13)	Bem, eu estou aqui no Gosch e bebendo uma Jever.
Dann sagt sie, daß es sicher heute abend regnen wird, und ich sage ihr: Nein, ganz bestimmt nicht. Ich stochere mit der Gabel in den Scampis herum. Ich mag die nicht mehr aufessen. Karin hat ziemlich blaue Augen. Ob das gefärbte Kontaktlinsen sind? (p.14)	Então ela diz que, com certeza, vai chover hoje à noite, e digo a ela: Não, definitivamente não. Eu estou cutucando os restos de camarão com o garfo. Não gosto mais de comê-los. Karin tem olhos bem azuis. Será que são lentes de contato coloridas?
Sylt ist eigentlich super schön. (p.15)	Sylt é na verdade super linda.
Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen. (p.15)	Quero dizer, eu conheço isso, o que fica abaixo da ilha ou atrás dela, não sei agora se me expressei corretamente. Posso naturalmente me enganar.
Ich hab einmal im P1 versucht, sie aufzureißen, und das ist damals ziemlich in die Hose gegangen, da ich betrunken war und kotzen mußte, und als ich vom	Eu tentei dar em cima dela no P1 uma vez, e realmente foi tudo por água abaixo, porque eu estava bêbado e tive que vomitar, e quando voltei

mündlichem Gespräch im Dialog der Erzählliteratur beziehungsweise auch des Dramas, das ja ebenfalls beanspruchen kann, eine narrative Gattung zu sein (RICHARDSON, 2007; FLUDERNIK, 1996; 2008; NÜNNING/SOMMER, 2002) Wenn die fingierte Mündlichkeit sich auf den Erzählerbericht konzentriert, ähnelt sie derjenigen Form des *skaz*, die eine Stilisierung in Richtung von Kolloquialität vornimmt (*skaz* kann auch zu gehobenerem Duktus hin stilisieren; vergleiche Eikhenbaum 1918 und Vinogradov 1925).

Klo zurückkam, war sie verschwunden. (p.18)	do banheiro, ela havia sumido.
Ich bleibe eine Weile auf dem Hügel sitzen, das leere Glas in der Hand. Etwas weiter entfernt studiert ein Rentnerpaar die Kuchenkarte. Kuchen jetzt? Es ist doch schon viel zu spät dafür, denke ich. Ich schenke mir aus der Champagnerflasche nach, aber der Roederer perlt nicht mehr, und als ich einen Schluck davon trinke, schmeckt er schal und flach und abgestanden und nach Asche. Ich glaube, ich werde nicht mehr nach Sylt fahren. (p.24)	Eu fico mais um tempo sentado sobre o morro, a taça vazia na mão. Um pouco mais adiante, alguns aposentados estudam o cardápio de bolos. Bolo, agora? Mas é tarde demais para isso, eu acho. Eu me sirvo mais da garrafa de champanhe, mas o Roederer não espuma mais e, quando tomo um gole dele, tem um gosto insípido, sem graça, choco e lembra cinzas. Acho que não viajarei mais para Sylt.
Natürlich nützt das überhaupt nichts, und wie ich da so sitze und reibe und schütte und inzwischen vollkommen betrunken bin, weil ich ja vorhin auch noch nichts gegessen habe, da kommt ein Mann an den Tisch und fragt, ob da noch frei sei. (p.26)	Claro que não adianta absolutamente nada, e como estou aqui sentado e esfregando e jogando e nesse meio tempo já estou completamente bêbado, porque eu também não comi nada ainda, lá vem um homem até a mesa e pergunta se ali ainda está livre.
Plötzlich dämmert es mir, daß auf dieser Party ziemlich viele Leute ganz offenbar höllisch breit sind. (p.42)	De repente me cai a ficha e percebo que muitas pessoas nessa festa estão obviamente bem chapadas.
Ich bin dann ziemlich schnell weg aus Frankfurt. Nicht, weil es so deprimierend gewesen ist, das mit Alexander, sondern weil ich überhaupt nicht wusste, was ich in dieser Stadt soll. (p.85)	Fui embora bem rápido de Frankfurt. Não pelo fato de ter sido tão deprimente, a coisa com o Alexander, e sim porque nem mesmo eu sabia o que fazer nessa cidade.
Er erzählt von irgendwelchen Djs, von Moby, von Dj Hell hier aus München und von Moritz, der aus dem Purgatory in Hamburg, der den besten Intelligent Techno in Deutschland auflegt, was immer das auch sein soll. (p.113)	Ele está contando de alguns DJs, do Moby, do Dj Hell aqui de Munique e do Moritz, o do Purgatory em Hamburgo, que toca o mais inteligente techno da Alemanha, ou seja lá o que for.
Er springt wie ein Irrer hin und her, fährt sich mit der Hand durchs Haar, und jetzt redet er auch noch wirres Zeug. Gut, daß der Bedienstete nicht da ist, sondern am Auto mit dem Gepäck beschäftigt ist, denke ich, und im selben Moment fällt mir ein großes Stück Asche von der Zigarette auf den chinesischen Seidenteppich, aber Rollo ist viel zu sehr damit beschäftigt, die Dinge wiederzuerkennen [...] (p.130)	Ele fica pulando para a frente e para trás feito um louco, passando a mão pelo cabelo e agora também falando umas coisas nada a ver. É bom que o empregado não esteja aqui, mas ocupado com a bagagem no carro, penso eu, e no mesmo momento cai um grande toco de cinza do meu cigarro no tapete de seda chinesa, mas Rollo está muito ocupado em reconhecer as coisas [...]
Er kackt da einfach friedlich vor sich hin. (p.163)	Ele está simplesmente em paz, cagando ali.

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. (Bem, começa assim, eu estou no Fisch-Gosch, em List, na ilha de Sylt e bebendo uma Jever da garrafa.): neste exemplo, como se pode verificar no original, a sentença é iniciada em alemão com a partícula *a/so*, correspondente no contexto da tradução a uma partícula expletiva, que enfatiza o início de uma conversa ou dá continuidade a uma linha de pensamento. Em português como em alemão, as partículas desempenham o papel de enfatizar uma frase ou dar seguimento a ela, porém, não exercem função sintática. Na frase citada, a partícula serve simplesmente para enfatizar a oralidade do discurso narrativo. Segundo Monika Fludernik,

é importante notar que a evocação da oralidade em textos narrativos funciona segundo o princípio da ênfase excessiva seletiva de características típicas da fala coloquial ou dialetal. No alemão, por exemplo, pode-se observar o uso frequente de partículas de fala como *nun*, *gell*, *ja*, *so* etc., que supostamente produz um ar de oralidade [...]. (FLUDERNIK, 2011, p.33)³⁴

Pensando nessa questão das partículas, o processo de tradução exige uma atenção especial na seleção desses elementos em português, de modo que possamos gerar o mesmo efeito na língua de chegada. Opções possíveis para tradução de *also* são: “bem”, “bom”, “então” ou “é o seguinte”. Neste caso, assim como em outras circunstâncias da narrativa, optamos pela partícula “bem”, por ser muito recorrente na fala entre as pessoas, mesmo que as outras opções também sejam frequentes.

Outro detalhe importante é a diferença entre o uso dos pronomes pessoais do caso reto nos dois idiomas (alemão e português). Em alemão, assim como no inglês, é imprescindível a utilização dos pronomes como um estruturador da língua; o sujeito necessita ser expresso. Em português, os pronomes não são sempre necessários, pois temos as desinências verbais, as quais determinam por si só quem é o sujeito da oração. Embora haja exceções, devido à utilização do pronome de tratamento “você” ou o equivalente ao pronome pessoal do caso reto (nós) “a gente”, em muitos casos é possível omitir o pronome que funciona como sujeito.

Além disso, a sentença em alemão apresenta uma estrutura bastante específica com a expressão *es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch stehe*. A expressão correlata *damit*, da língua alemã – que em outros casos desempenha o papel de conjunção – não pode ser traduzida literalmente em português. Se a frase fosse traduzida ao pé da letra, teríamos uma oração agramatical: “Começa *com isso* que eu estou no Fisch-Gosch”. Portanto, para adaptar o mesmo sentido de uma prótase, cuja função é avisar que algo será relatado, optou-se pela expressão em português: “começa assim”.

No contexto da narrativa, na língua de origem, a expressão *damit* tem referência à oração subordinada em cujo início temos a conjunção *dass*. Em

³⁴ Wichtig ist anzumerken, dass die Evozierung von Mündlichkeit in Erzähltexten nach dem Prinzip der selektiven Überbetonung typischer Merkmale kolloquialer oder dialektaler Rede funktioniert. So ist zum Beispiel im Deutschen die gehäufte Verwendung von Redepartikeln wie *nun*, *gell*, *ja*, *so*, etc. zu beobachten, die einen Anschein von Mündlichkeit produzieren soll [...].

português, essa estrutura foi alterada, devido à não fluidez, a qual permanece no idioma alemão.

Na gramática da língua alemã há uma classificação gramatical denominada *Korrelate* (correlatos) e *Partikeln* (partículas); ambas apresentam estruturas e designações bastante específicas do idioma em questão. As *Korrelate*, embora não alcancem uma correspondência nominal em língua portuguesa, assemelham-se ao que chamaríamos de “expressão correlata”, ou aquilo que serviria à sentença para designar uma prótase ou apódose.

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. (Bem, eu estou aqui no Gosch e bebendo uma Jever.): neste exemplo podemos verificar mais uma vez o uso da partícula *also*, reiterando a oralidade e enfatizando a localidade do narrador-protagonista. O romance é iniciado nos dois primeiros parágrafos com esta partícula. Na sentença em questão, temos dois marcadores da oralidade: *also* e *da*. O vocábulo *da* serve como advérbio, como conjunção e como partícula expletiva. No caso aqui expresso, temos uma partícula enfatizadora. Esta forma de narrar se aproxima muito de alguém que fala ao vivo, como se fosse uma espécie de reforço da indicação do local *bei Gosch*. Junto ao tempo verbal no presente do indicativo, esses elementos favorecem a imersão do leitor na narrativa, devido à impressão de se sentir presente quando se lê.

Dann sagt sie, daß es sicher heute abend regnen wird, und ich sage ihr: Nein, ganz bestimmt nicht. Ich stochere mit der Gabel in den Scampis herum. Ich mag die nicht mehr aufessen. Karin hat ziemlich blaue Augen. Ob das gefärbte Kontaktlinsen sind? (Então ela diz que, com certeza, vai chover hoje à noite, e digo a ela: Não, definitivamente não. Eu estou cutucando os restos de camarão com o garfo. Não gosto mais de comê-los. Karin tem olhos bem azuis. Será que são lentes de contato coloridas?): esta sentença nos situa enquanto leitores como se estivéssemos pensando junto ao narrador, dentro de sua mente. Ele começa com a fala indireta de Karin, apresenta o discurso direto com os “dois pontos” para introduzir a fala do protagonista, depois descreve a situação com os camarões e retorna à descrição sobre Karin. A pergunta, no final, sinaliza um recurso do discurso *Skaz*, cuja função é tornar o leitor um participante, um interlocutor direto. Temos o relato das experiências no presente do indicativo e,

frequentemente, somos induzidos, durante a leitura, a pensar junto ao narrador. Esta forma de narrar favorece uma identificação subjetiva. As inserções de pensamentos ao longo do texto narrativo ocorrem de maneira extremamente casual, sem pausas nem suspenses. Esse fato também influencia nas interrupções abruptas dos temas. Exemplo disso é quando o narrador descreve algum espaço ou o diálogo entre seus amigos e, quando ele “não consegue prestar atenção”, surge uma digressão. O percurso narrativo, desse modo, se aproxima dos pensamentos e reflexões de uma mente individual, de sorte que tudo o que esse narrador em primeira pessoa vivencia e pensa, pode ser simultaneamente pensado por nós leitores.

Sylt ist eigentlich super schön. (Sylt é na verdade super linda.): outra marca recorrente da oralidade é representada no texto narrativo pelo advérbio alemão (que também pode ser um adjetivo) *eigentlich*. O narrador faz um uso abundante desta expressão que, aliás, também desempenha um papel de reforço na comunicação. Exemplos de tradução para *eigentlich* podem ser vistos pelas expressões em língua portuguesa como: “na verdade”, “no fundo” ou “afinal”. Além disso, adjetivo indeclinável *super*, que exerce o papel de prefixo de intensidade, é expressamente um vocábulo coloquial. Nessa sentença, portanto, temos duas expressões que correspondem a marcadores de oralidade.

Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen. (Quero dizer, eu a conheço, o que fica abaixo da ilha ou atrás dela, não sei agora se me expressei corretamente. Posso naturalmente me enganar.): ao nos depararmos com a expressão *ich meine*, somos imediatamente colocados num contexto de fala explicativa que, aliás, corresponde no *Skaz* ao traço da dialogicidade que caracteriza uma orientação do falante para com o seu ouvinte. Um aspecto bastante recorrente é a ação do narrador em se “autoexplicar”. Ao mesmo tempo, a sentença é concluída com a incerteza e com a afirmação de que o erro é sempre possível. Exceto pelo último capítulo, em que isso raramente ocorre, ao longo de toda a narrativa nos deparamos com as incertezas do narrador e suas certezas de poder manter suas incertezas. A sensação é de como se o narrador estivesse tentando descrever para nós a paisagem observada, porém, não encontrando as

palavras adequadas para uma descrição mais concreta – o que aproxima o discurso de uma comunicação oral.

Ich hab einmal im P1 versucht, sie aufzureißen, und das ist damals ziemlich in die Hose gegangen, da ich betrunken war und kotzen mußte, und als ich vom Klo zurückkam, war sie verschwunden. (Tentei dar em cima dela no P1 uma vez, e realmente foi tudo por água abaixo, porque eu estava bêbado e tive que vomitar, e quando voltei do banheiro, ela havia sumido.): aqui, temos alguns marcadores tanto da oralidade, quanto de uma escrita abreviada, típica dos meios de comunicação virtuais. No contexto da língua alemã, a desinência do verbo *haben* na primeira pessoa do singular sofre uma elipse da vogal “e” (*habe*). Em segundo lugar, a expressão “(jemand) *aufzureißen*” (dar em cima de alguém) designaria literalmente “rachar”, “rasgar”. Ou seja, a adaptação da expressão para a língua portuguesa se faz necessária, posto que no idioma de origem ela é utilizada como expressão idiomática. Na sequência, outra expressão idiomática é inserida: *in die Hose gehen*, que, literalmente, significa “ir para a calça”. Portanto, outra adaptação linguística foi necessária, para que se mantivesse o teor semântico. Expressões desse tipo representam um certo nível de dificuldade, o qual demanda tanto uma busca em diferentes plataformas que abordem o contexto das gírias, quanto possíveis questionamentos aos falantes maternos da língua alemã sobre o que poderia significar. Uma expressão coloquial que se assemelha à sentença em alemão é “ir tudo por água abaixo” (dar muito errado, fracassar). Sendo assim, podemos inferir o grau de coloquialidade do discurso do narrador, cujas expressões, na hora de traduzir, reivindicam o máximo de aproximação à informalidade exigida pelo discurso do texto-fonte.

Ich bleibe eine Weile auf dem Hügel sitzen, das leere Glas in der Hand. Etwas weiter entfernt studiert ein Rentnerpaar die Kuchenkarte. Kuchen jetzt? Es ist doch schon viel zu spät dafür, denke ich. Ich schenke mir aus der Champagnerflasche nach, aber der Roederer perlt nicht mehr, und als ich einen Schluck davon trinke, schmeckt er schal und flach und abgestanden und nach Asche. Ich glaube, ich werde nicht mehr nach Sylt fahren. (Eu fico mais um tempo sentado sobre o morro, a taça vazia na mão. Um pouco mais adiante, alguns aposentados estudam o cardápio de bolos. Bolo, agora? Mas é tarde demais para isso, eu acho. Eu me sirvo

mais da garrafa de champanhe, mas o Roederer não espuma mais e, quando tomo um gole dele, tem um gosto insípido, sem graça, choco e lembra cinzas. Acho que não viajarei mais para Sylt.): aqui, há mais um exemplo do que foi mencionado sobre o estilo *Skaz*. No contexto da narrativa, o narrador inicia a sentença acima com uma descrição (sobre o lugar onde ele está) e, subitamente, ocorre o questionamento sobre a ação dos aposentados. Ele passa da descrição espacial para seus pensamentos, e dos pensamentos ele retorna à descrição da bebida. O conjunto de sentenças é concluído com a sentença sobre não viajar mais para Sylt. A pergunta reflexiva (*Kuchen jetzt?* - “Bolo agora?”) proferida pelo narrador-protagonista sinaliza um traço do discurso *Skaz*, que reporta à característica da narratorialidade e dialogicidade. Narratorialidade, devido ao fato de surgir “no texto pela instância narrativa” (SCHMID, 2008, p.174), e dialogicidade por representar também uma reação do falante (ibid., p.176). No excerto, também podemos localizar um pouco das rupturas entre aquilo que é observado e o que é comentado ou descrito, ou pensado.

Natürlich nützt das überhaupt nichts, und wie ich da so sitze und reibe und schütte und inzwischen vollkommen betrunken bin, weil ich ja vorhin auch noch nichts gegessen habe, da kommt ein Mann an den Tisch und fragt, ob da noch frei sei. (Claro que não adianta absolutamente nada, e como estou aqui sentado e esfregando e jogando e nesse meio tempo já estou completamente bêbado, porque eu também não comi nada ainda, lá vem um homem até a mesa e pergunta se ali ainda está livre.): neste exemplo, temos outra expressão em alemão, em cujo início temos o verbo *nutzen*, que designa, em português, os verbos: “utilizar”, “aproveitar”. A expressão em alemão *zu etwas nutzen* (“servir para algo” ou “adiantar para algo”), mais o advérbio alemão *überhaupt*, estrutura uma sentença bastante coloquial (em português: “não adiantar absolutamente nada”). Além desta marca, temos em seguida novamente a partícula em alemão *da* que, mais uma vez, aponta para um advérbio locativo (aqui). As marcações narrativas que designam localizações – como “aqui”, “ali”, “lá” – transmitem uma impressão de proximidade física entre o leitor do romance e o narrador, facilitando a imaginação da cena ou participação nela. A escolha do gerúndio em português, para os verbos do alemão no presente do indicativo, auxilia na tradução e

transmissão de um movimento contínuo realizado pelo narrador. Outro dado relevante da linguagem oral é o emprego repetitivo da conjunção aditiva “e”. Somente em circunstâncias de fala costuma-se utilizar a coordenada aditiva de um modo consecutivo, pois na escrita é a vírgula que cumpre esta função. Além disso, no contexto da narrativa, o narrador se utiliza do advérbio de tempo *inzwischen* (“nesse meio tempo”), cuja ideia aponta para uma contínua intensificação do efeito do álcool ingerido pelo protagonista. Por fim, temos mais duas orações com a partícula *da*. Na primeira, temos a indicação de partícula expletiva. Esse *da*, diferentemente dos outros dois, enfatiza a ideia de alguém estar se aproximando (no contexto da narrativa); ou seja, na oração *da kommt ein Mann* (lá vem um homem), o “lá” em português não apresenta um valor de dêitico locativo, mas uma projeção aspectual, correspondente a uma partícula expletiva. Caso não se utilizasse o “lá” em português, a tradução seria feita com o verbo “estar” + verbo “vir” (no gerúndio). Na segunda ocorrência, temos mais uma vez a ideia da proximidade física com o narrador-protagonista. Entretanto, ao fim da sentença, o narrador introduz o discurso indireto de maneira literária com a oração: *ob da noch frei sei*. O verbo *sein* (ser) na forma do *Konjunktiv I* (modo subjuntivo alemão) indica aqui o discurso indireto, desviando-se do aspecto da oralidade e designando um modo literário de escrita. Todos esses recursos linguísticos geram em seu conjunto um efeito de imediatismo e falta de distância, cujo resultado apresenta uma impressão de intimidade entre leitor e narrador. É como se pudéssemos, às vezes, nos tornar nós mesmos o narrador, vivenciando ao vivo tudo o que é relatado, incluindo a maneira de pensar. Diante desses dados, é mais fácil compreender como se estabelece a identificação entre o público leitor e o romance *Faserland*.

Plötzlich dämmert es mir, daß auf dieser Party ziemlich viele Leute ganz offenbar höllisch breit sind. (De repente me cai a ficha e percebo que muitas pessoas nessa festa estão obviamente bem chapadas.): no contexto da coloquialidade da narrativa, a expressão *es dämmert mir* foi traduzida para a expressão “cair a ficha e perceber” em língua portuguesa. Embora em língua alemã, a acepção traduzida mais formal seria “começo a entender”, optou-se por uma que designasse uma informalidade mais idiomática em português. Em seguida, temos a expressão *höllisch breit* que, se traduzida ao pé da letra em português, designaria “infernamente largo”. No

contexto narrativo e da tradução, optou-se por uma expressão idiomática semelhante, que traduzisse o juízo de valor aplicado às pessoas observadas pelo narrador na festa em Hamburgo. Portanto, a expressão “bem chapado” se mostrou adequada ao contexto descrito na narrativa. Mais uma vez, temos as gírias da língua alemã, cujas traduções representam uma preocupação maior para o tradutor, na medida em que se busca traduzir a coloquialidade (*Skaz*) na narrativa de *Faserland*.

Ich bin dann ziemlich schnell weg aus Frankfurt. Nicht, weil es so deprimierend gewesen ist, das mit Alexander, sondern weil ich überhaupt nicht wusste, was ich in dieser Stadt soll. (Fui embora bem rápido de Frankfurt. Não pelo fato de ter sido tão deprimente, a coisa com o Alexander, e sim porque nem mesmo eu sabia o que fazer nessa cidade.): aqui, há algumas marcas da oralidade em língua alemã que, devido às características intrínsecas, não são possíveis em língua portuguesa. A primeira sentença é marcada por uma elipse verbal. Em alemão, no contexto da narrativa, temos o tempo verbal *Perfekt*. Se o narrador utilizasse a forma verbal completa, teríamos a seguinte sentença: *Ich bin dann ziemlich schnell aus Frankfurt weggegangen*. (Eu fui embora bem rápido de Frankfurt). Na linguagem coloquial, o narrador elipsa a segunda parte da forma verbal no tempo *Perfekt* (*gegangen*), que é sempre o participípio do passado. Este recurso é semelhante, em alguma medida, à elipse desinencial realizada pelo verbo *haben*, em que o narrador apresenta o verbo na forma *hab*. Tal prática representa uma ação recorrente na narrativa, bem como na linguagem oral. Ou seja, ao se ler a grafia dos verbos desta forma, tem-se a impressão de que há bastante coloquialidade através do plano de expressão utilizado no discurso narrativo. Outro ponto é, em seguida, a expressão sequencial *das mit Alexander* (“isso com o Alexander” ou “a coisa com o Alexander”), que demarca como referencial a última situação havida no capítulo anterior. A retomada do contexto é expressa através do artigo neutro *das*, transmitindo a sensação de algo irrelevante, desimportante. E a última sentença apresenta, mais uma vez, outra elipse. Na oração *was ich in dieser Stadt soll*, o verbo elipsado é *machen*. Essa ação elíptica dos verbos plenos, quando permanece somente o modal, também pode ocorrer em português. Entretanto, isso é recorrente na língua falada. De qualquer forma, depende do contexto. Os verbos modais do

português: “poder”, “conseguir”, “dever”, “querer” e “gostar” também permitem essa realização. Há uma recorrência de perdas inevitáveis na hora de traduzir o texto alemão para a língua portuguesa, o que constitui sempre um desafio ao tradutor.

Er erzählt von irgendwelchen Djs, von Moby, von Dj Hell hier aus München und von Moritz, der aus dem Purgatory in Hamburg, der den besten Intelligent Techno in Deutschland auflegt, was immer das auch sein soll. (Ele está contando de alguns DJs, do Moby, do Dj Hell aqui de Munique e do Moritz, o do Purgatory em Hamburgo, que toca o mais inteligente techno da Alemanha, ou seja lá o que for.): aqui temos, mais uma vez, outro exemplo da linguagem aproximada da oralidade através do advérbio de lugar. A impressão que temos ao ler *von Dj Hell hier aus München* (do Dj Hell aqui de Munique) é de que o narrador está na nossa frente, contando sobre o Dj, ou ao telefone. Essa forma de registro do momento, de alguém que relata e descreve algo como se pudéssemos estar com o emissor do discurso, é o que foi discutido no segundo capítulo sobre o estilo discursivo *Skaz* na literatura. A encenação literária leva à impressão de que os registros ocorrem ao vivo; nesse sentido, a linguagem discursiva de *Faserland* atrai fortemente o leitor. Por fim, o término da sentença é marcado por uma expressão coloquial *was immer das auch sein soll* (ou seja lá o que for).

Er springt wie ein Irrer hin und her, fährt sich mit der Hand durchs Haar, und jetzt redet er auch noch wirres Zeug. Gut, daß der Bedienstete nicht da ist, sondern am Auto mit dem Gepäck beschäftigt ist, denke ich, und im selben Moment fällt mir ein großes Stück Asche von der Zigarette auf den chinesischen Seidentepich, aber Rollo ist viel zu sehr damit beschäftigt, die Dinge wiederzuerkennen [...] (Ele fica pulando para a frente e para trás feito um louco, passando a mão pelo cabelo e agora também falando umas coisas nada a ver. É bom que o empregado não esteja aqui, mas ocupado com a bagagem no carro, penso eu, e no mesmo momento cai um grande toco de cinza do meu cigarro no tapete de seda chinesa, mas Rollo está muito ocupado em reconhecer as coisas [...]): aqui, toda a cena parece um movimento permanente com atividades simultâneas. A descrição do amigo Rollo, mais a adição do advérbio de tempo *jetzt* (agora), seguido da observação sobre as falas dele, sinalizam uma

concomitância de ações. Enquanto o Rollo está “pulando para a frente e para trás”, está *jetzt redet er auch noch wirres Zeug* (“agora também falando umas coisas nada a ver”). Logo na sequência, o narrador se utiliza da partícula adverbial de lugar *da* (em português: “aqui”) para referenciar uma proximidade espacial com o protagonista e Rollo, além de enfatizar que está pensando. Ao mesmo tempo em que tudo isso ocorre, caem cinzas do cigarro *im selben Moment* (no mesmo momento). Toda a descrição narrativa se estrutura em um conjunto simultâneo de atividades, através do qual é possível imaginar um cenário vivo com movimentos. Um dos recursos linguísticos utilizados no discurso do narrador, que demarca uma proximidade com a comunicação oral ao vivo, é a representação das diversas superposições de imagens e ações. A expressão “falando umas coisas nada a ver” não identifica algo objetivo, mas não interfere no contexto. Na verdade, a expressão colabora com a representação de Rollo observada pelo narrador-protagonista.

Er kackt da einfach friedlich vor sich hin. (Ele está simplesmente em paz, cagando ali.): no contexto do vocabulário, há uma abundância de verbos que designam um teor escatológico. A descrição do cachorro defecando no cemitério é constituída por um verbo vulgar (cagar) e sinalizada pela partícula adverbial de lugar *da*, facilitando a imaginação da cena descrita pelo narrador.

Todas as sentenças mencionadas no quadro acima, com as respectivas traduções, podem servir de exemplo para elucidar como se estrutura o discurso, que parece autêntico, original, mas que, no entanto, só o é assim devido aos traços que intercalam uma impressão de oralidade. Esses aspectos correspondem ao estilo narrativo *Skaz*, o qual consiste – no caso do romance *Faserland* – a um relato estruturado como narração, dotado de uma forma de discurso próprio. Um texto capaz de ser traduzido em todos os idiomas e desfrutar de uma liberdade que garante sua fluidez.

O discurso narrativo de *Faserland*, pode ser identificado, nesse sentido, como encenação literária de oralidade. Alguns recursos linguísticos, como os dêiticos, partículas expletivas ou, até mesmo, alguns advérbios de lugar e tempo, dependendo do modo como são inseridos, acabam parecendo distanciados do que se reconhece como discurso estritamente literário. O romance, desse modo, apresenta-nos uma fusão discursiva (literário +

oralidade = encenação literária de oralidade) que alcança os dois modos de comunicação em simultaneidade. Conseguimos ler e nos sentir presentes dentro da história em movimento.

É a arte da palavra escrita que se torna realidade, ou seja, trata-se de uma estética do real, devido aos efeitos naturalistas presentes. O discurso do narrador é baseado em uma norma oral padrão, devido à ausência de marcas dialetais ou específicas de grupo. Nesse sentido, a impressão da linguagem do texto narrativo é a de autenticidade. *Faserland*, como um documento literário representante da *Neue Popliteratur* (nova literatura pop), embora tenha sido publicado em 1995, é um romance que permite uma diversidade de estudos acerca da linguagem, sobretudo contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I. A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2020.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

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

BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra – ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie Helène Catherine Torrest, Mauri Furlan e Andréia Guerrini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BERTSCHIK, Julia. Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: **Christian Krachts Ästhetik, Kontemporär**. Ed: S. Komfort-Hein und H. Drügh. Berlin: Springer Verlag, 2019.

BEUSE, Stefan: „154 schöne weiße leere Blätter“ - Christian Krachts *Faserland*“ (1995). In: **Der deutsche Roman der Gegenwart**. Ed: Freund, Wieland; Freund, Wienfried. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

BONOMO, Daniel Reizinger. Vazio e Fastio em *Faserland*, de Christian Kracht. In: **Pandaemonium Germanicum**. São Paulo: v.17, n. 23, p.68-82, 2014.

BOOTH, Wayne Clayson. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e espaço simbólico**. In: _____ . **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 2011. p. 13-28.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CARDOZO, Maurício Mendonça. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: **Tradução e Comunicação**. São Paulo, n.18, p.101-117, 2009.

CHANUT, Maria Emília Pereira. A tradução ética em 'A prova do Estrangeiro'. In: **Revista Criação & Crítica**. São Paulo: n.9, p.161-173, 2012.

ERNST, Thomas. **Popliteratur**. Hamburg: Rotbuch, 2001.

FRANK, Dirk (Ed.). **Arbeitstexte für den Unterricht. Popliteratur**. Stuttgart: Reclam, 2003.

GRABIENSKI, Olaf. Christian Kracht: *Faserland* (1995). Ed: Baßler, Moritz; Eckhard Schumacher. In: **Handbuch und Literatur & Pop**. Berlin: De Gruyter, 2020.

HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da Estética da Mercadoria**. São Paulo: Unesp, 1997.

HEHL, Michael Peter. Kracht, Christian: *Faserland*. Roman. In: **Wendejahr 1995. 1995 – A year of change: The Transformation of German-Language Literature**. Ed: Heribert Tommek; Matteo Galli; Achim Geisenhanslücke. Berlin: De Gruyter, 2015.

HONNETH, Axel. **Reificação: Um estudo de teoria do reconhecimento**. São Paulo: Unesp, 2018.

KORFMANN, Michael. Christian Kracht e a Literatura. In: **Contingentia**. Rio Grande do Sul: v. 7, n.1, 2019. p.125-126.

KRACHT, Christian. **Faserland**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.

MAGENAU, Jörg. Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation. In: **Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik**. Berlin: v.31, 2001. p.56-64.

MARCUSE, Herbert. **O Homem Unidimensional**. São Paulo: Edipro, 2015.

FLUDERNIK, Monika. Mündliches und schriftliches Erzählen. In: **Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte**. Ed. Matías Martínez. Stuttgart: Metzler, 2011. p.29-36.

MEHRFORT, Sandra. Ich-Konstruktion in der Popliteratur – Christian Krachts *Faserland* (1995), Alexa Hennig von Lange's *Relax* (1997) und Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998). In: **Individualität als Herausforderung: Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770-2006)**. Eds: Schlich, Jutta; Mehrfort, Sandra. Heidelberg: Winter, 2006. p.181-205.

PEREIRA, Valéria Sabrina. Utopia ou distopia? A ansiedade e o vazio em Schimmernder Dunst über CobyCounty de Leif Randt. In: **Pandaemonium. Germanicum**. São Paulo: v.17, n.23, p. 50-67, 2014.

PONTES Jr., Geraldo Ramos; BATALHA, Maria Cristina. A tradução como prática da alteridade. In: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: v. 1, n.13, p.27-43, 2004.

SALES, Denise Regina de. O skaz na tradução literária do par linguístico russo-português. In: **TradTerm**. São Paulo: v.28, p. 61-75, 2016.

SCHMID, Wolf. **Elemente der Narratologie**. Berlin: De Gruyter, 2008.

STERVID, Beatriz Terreri. Do texto ao contexto: uma análise comparativa das abordagens descritiva e funcional dos Estudos da Tradução. In: **Pandaemonium Germanicum**. São Paulo: v.23, n.39, p.1-24, 2020.

WERBER, Niels. Krachts Pikareske. *Faserland*, neu gelesen. In: **Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik** Berlin: v.44, 2014. p.119-129.

ZAVAGLIA, A.; NASCIMENTO, A.C.C.S. A relação entre terminologia e literatura no contexto da tradução. In: **VI Congresso Internacional da ABRALIN**, João Pessoa, 2009, p. 61-68.