

## O sucedâneo para os sonhos (1921)<sup>1</sup>

Por Hugo von Hofmannstahl\*

Tradução e introdução de Maria Alzuguir Gutierrez\*\*

### Introdução

Para uma melhor compreensão do texto que se apresenta a seguir, em tradução inédita para o português, vale a pena situá-lo no contexto dos debates sobre o cinema no mundo de língua alemã das primeiras décadas do século XX. Naquele período, a massificação da cultura gerava na crítica um alerta contra a banalização e a dessacralização dos bens culturais – a perda do valor de culto a que Benjamin deu boas-vindas (Kaes, 1978). Surgiam então numerosos debates a respeito dos novos meios de comunicação, desenvolvidos em meio à inteligência literária e entre os artífices do movimento pela reforma do cinema, na Alemanha. Quanto a este último, tratava-se de um movimento heterogêneo composto por pedagogos, religiosos e juristas, de amplo espectro político que incluía de ultra-conservadores a liberais e que, a partir de associações religiosas e comunitárias, pretendia reformar o cinema para um uso mais "elevado". As propostas dos reformadores do cinema se constituíam de medidas repressivas como o estabelecimento de censura e classificação etária, ou proposições positivas, como o estímulo à produção e exibição de filmes de cunho didático (Diederichs, 1996).

---

<sup>1</sup> Título original: "Der Ersatz für die Träume". Extraído de: A. Kaes (Hg). *Kino Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909-1929*. München/Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag/Niemeyer, 1978, pp.149-152. Originalmente publicado em: *Das Tagebuch 2*, 1921, pp.685-687. Agradeço ao amigo e professor de alemão Peter Hilgeland pelo esclarecimento de dúvidas e pela discussão de trechos da tradução. No artigo "Romper a superfície da imagem – reflexões de Brecht sobre o cinema e a literatura", de minha autoria, podem-se encontrar considerações mais desenvolvidas a respeito dos debates em torno do cinema na República de Weimar; para outro texto representativo de tais debates, veja-se "Ideias para uma estética do cinema", de György Lukács, cujas referências encontram-se na bibliografia.

Entre os intelectuais que debatiam a emergência de novos meios como o cinema e o rádio na esfera pública de língua alemã – até então representada sobretudo pelos jornais -, ideias ambivalentes emergiam: eles oscilavam entre dar boas-vindas aos novos meios como possíveis veículos de democratização da cultura, de politização das massas, e a sua rejeição pelo caráter comercial, superficial ou de "mau-gosto" dos produtos que veiculavam. Assim, ao primeiro momento proletário do cinema os intelectuais reagiram com um misto de recusa e fascínio. Sua relação com o novo meio estava atravessada pela crise do papel dos intelectuais na sociedade (Heller, 1985). A invasão do cinema leva os escritores a uma autorreflexão sociológica e estética a respeito da própria literatura. Se até 1909 o novo meio ainda não estava tão presente nos debates da crítica, a partir de seu estabelecimento em salas, quando passa a representar uma concorrência para a literatura e o teatro, o cinema se torna objeto de suas reflexões. Os literatos veem no cinema um risco para as condições de existência da literatura; ao mesmo tempo, o meio poderia representar uma possibilidade de se dirigirem a um público não-letrado –pois a burguesia quer ter papel de liderança no processo de massificação da cultura (Kaes, 1978).

Então, o anseio por ressonância numa esfera pública cada vez mais descolada da literatura leva alguns escritores ao cinema. A produção dos "*Autorenfilme*", correspondentes alemães do "*Film d'Art*" francês, é uma tentativa de ganhar respeitabilidade para o cinema: para sua legitimação, procura-se "enobrecê-lo" por meio da adaptação de obras literárias canonizadas. A tendência causa indignação entre alguns intelectuais, que rejeitavam que escritores respeitados vendessem sua arte no "bordel do cinema" (Diederichs, 1996). O cinema põe também em crise a noção de autoria: a sacrossanta propriedade intelectual é colocada em xeque, já que o autor do roteiro não tem o menor controle sobre o produto final (Kaes, 1978). Outro fenômeno a alimentar os debates sobre o cinema foi a chamada disputa entre o teatro e o cinema (*Theater-Kino-Streit*), quando alguns profissionais de teatro vieram a público para denunciar os efeitos

da concorrência do cinema, a roubar aos palcos público e profissionais. Tanto os filmes de autores como a disputa entre o teatro e o cinema serviram para estimular o pensamento sobre o meio, levantando questões tais como se esse seria ou não uma nova arte, levando à comparação entre o cinema e outras formas artísticas e à reflexão sobre o que lhe seria inerente e específico (Diederichs, 1996).

Hugo von Hofmannstahl, escritor vienense defensor da unidade do espaço cultural de língua alemã, faz também sua contribuição a tais debates no texto que aqui se apresenta. Hofmannstahl foi um autor preocupado com o papel do poeta e da poesia em meio a um mundo moderno assolado por fatos e informações. O escritor buscava na poesia um antídoto contra a reificação e a alienação presentes nas linguagens conceitual e cotidiana, e acreditava que, sob a profusão de textos consumidos em massa, havia ainda uma corrente subterrânea de poesia pela qual os leitores ansiavam mesmo que de maneira inconsciente. Suas reflexões sobre a literatura podem ser encontradas em ensaios teóricos, e também em cartas ficcionais e em um texto em forma de diálogo, que escreveu depois de passada a fase de produção mais voltada à lírica. Nesses textos, nota-se a importância, para o autor, da imagem –seja ela poética ou visual– como forma de superar a abstração da linguagem conceitual e dar a ver o mundo de maneira mais imediata, a propiciar uma comunhão entre sujeito e objeto (Kim, 2012). Reconhecendo a marginalização da poesia, Hofmannstahl buscou escrever obras de outros gêneros, como peças de teatro e operetas. Chegou inclusive a adaptar seu libreto para ópera com música de Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*, para filme dirigido por Robert Wiene e estreado em 1926. No texto que ora se apresenta, vislumbra-se o elitismo que marcou boa parte dos debates acima referidos. Nele, o cinema é visto como espaço "deles": os proletários, plebeus, incultos habitantes das cidades. No entanto, mesmo que se coloque à parte do público frequentador do cinema, Hofmannstahl elabora aqui uma bela, potente defesa do novo meio.

### **O sucedâneo para os sonhos - Hugo von Hofmannstahl**

O que as pessoas procuram no cinema, disse meu amigo com quem cheguei a esse assunto, o que todas as pessoas que trabalham procuram no cinema é o sucedâneo para os sonhos. Elas querem preencher sua fantasia com imagens, imagens fortes, nas quais se resume a essência da vida; que são como que formadas do interior dos espectadores e lhes vão até as vísceras. Pois a tais imagens a vida fica devendo. –(Eu falo daqueles que moram nas cidades ou em grande áreas industriais conexas, não sobre os outros, os camponeses, os marinheiros, os trabalhadores florestais ou habitantes das montanhas.)– Suas cabeças estão vazias, não pela natureza, antes pela vida que a sociedade lhes força a levar. Lá estão estas acumulações de locais industriais enegrecidos pelo carvão, com nada além de pequenas faixas de grama entre eles, e as crianças, que ali crescem, das quais, entre seis mil, nenhuma alguma vez na vida viu uma coruja ou um esquilo ou uma fonte, lá estão nossas cidades, estas infindáveis fileiras entrecruzadas de casas; as casas se parecem entre si, elas têm uma pequena porta e listras de janelas uniformes, abaixo estão as lojas; nada fala àquele que chega de passagem, ou que procura uma casa: o único que diz algo é o número. Assim é a fábrica, a sala de trabalho, a máquina, a repartição onde se pagam impostos ou se deve registrar-se, nada disso fica pegado como o número. Aí é o dia de trabalho: a rotina da vida na fábrica ou do ofício, os poucos manejos sempre os mesmos, o mesmo martelar ou balançar ou lixar ou girar; e de volta para casa: o fogareiro a gás, o forno de ferro, os poucos utensílios e pequenas máquinas, dos quais se depende, também aquilo que destarte através da prática se domina, até que, por fim, aquele que sempre as controla, ele próprio se torna máquina, uma ferramenta entre as ferramentas. Disso se refugiam eles às incontáveis centenas de milhares na sala escura com as imagens em movimento. Que essas imagens sejam mudas é um estímulo a mais; elas são mudas como sonhos. E, no fundo, sem sabê-lo, essa gente teme a fala, eles temem na fala o instrumento da sociedade. A sala de conferência fica ao lado do

cinema, o local de assembleia fica uma travessa adiante, mas eles não têm esta força. A entrada do cinema atrai para si com uma força os passos das pessoas, como –como o balcão do bar: e é porém algo distinto. Sobre a sala de conferência sustém-se em letras douradas: "saber é poder", mas o cinema chama mais intensamente: ele chama com imagens. O poder que lhes é transmitido com conhecimento, –alguma coisa não lhes é confiável nesse poder, não totalmente convincente; quase suspeita. Eles sentem que isso só conduz mais fundo na maquinaria e sempre mais longe da vida verdadeira, daquela sobre a qual seus sentidos e um mistério mais profundo, que vibra sob os sentidos, lhes dizem que essa é a verdadeira vida. O saber, a formação, o conhecimento do contexto, tudo isso afrouxa talvez os grilhões, que eles sentem laçar suas mãos, afrouxa-os talvez –no momento– –ao que parece– para então amarrar ainda mais apertado. Tudo isso conduz por último quiçá a novo encadeamento, servidão ainda mais profunda. (Eu não digo que eles digam isso; mas uma voz o diz neles bem baixo.) E seu interior ficaria por tudo isso vazio. (Também isso se dizem, sem dizê-lo.) O vazio insípido característico da realidade, o aborrecido –aquele do qual também a aguardente tira–, as poucas récitas dependuradas no vazio, tudo isso não será curado por aquilo que se oferece na sala de conferência. Também as palavras de ordem da reunião do partido, as colunas do jornal, que está ali diariamente –também nisso não há nada que revogue o aborrecido da existência. Esta língua dos cultos e semi-cultos, se falada ou escrita, é algo alheio. Ela encrespa a superfície, mas não desperta aquilo que está latente no fundo. Há demasiado da álgebra nessa língua, cada letra cobre de novo uma cifra, a cifra é a abreviação para uma realidade, tudo isso aponta de longe para algo, também para poder, até para poder, de que se tem alguma parcela; mas tudo isso é demasiado indireto, as associações são por demais sem sentido, isso não enleva realmente o espírito, não o leva a lugar algum. Tudo isso deixa antes para trás um desalento, e de novo este sentimento de ser a parte impotente de uma máquina, e eles todos conhecem um outro poder, um verdadeiro, o único verdadeiro: aquele dos

sonhos. Eles eram crianças e eram então seres poderosos. Lá estavam sonhos, à noite, mas eles não estavam confinados à noite; estavam ali também durante o dia, estavam em toda parte: um canto escuro, um bafejo do ar, a face de um animal, o arrastar de um passo estranho era suficiente para tornar palpável seu presente contínuo. Lá estava o espaço escuro atrás da escada do porão, um velho barril no pátio, meio cheio de água de chuva, uma caixa de cacarecos; lá estava a porta para um depósito, a porta ao rés do chão, a porta para a casa do vizinho, através da qual saiu alguém de quem se esquivou temerosamente, ou um belo ser, que lançou fundo o doce, indefinível arrepio do desejo pressentido no profundo obscuro, estremecente do coração –e ora de novo uma caixa com cacarecos mágicos que se abre: o cinema. Aí encontra-se aberto tudo aquilo que senão se oculta atrás das fachadas opacas das casas infindáveis, aí se abrem todas as portas, para as salas dos impérios, para o quarto da jovem moça, para o saguão do hotel; para o esconderijo do ladrão, para a oficina do alquimista. É a viagem pelo ar com o demônio Asmodi, que destelha todos os telhados, que põe a descoberto todos os mistérios. Mas não é somente o apaziguamento da excruciante, tão frequentemente desapontada curiosidade: como naquele que sonha, um impulso mais secreto é aqui satisfeito: sonhos são atos, neste olhar sem limites se mistura involuntariamente um doce autoengano, é como um por e dispor destas imagens mudas, correndo prestativas, um por e dispor com existência completa. A paisagem, casa e parque, floresta e porto, que sopra de passagem atrás das formas, faz além disso só uma espécie de música abafada, revolvendo sabe Deus o que em anseio e enlevação, na região escura por debaixo da qual nenhuma palavra escrita ou falada penetra –mas no filme entretanto voa de passagem em andrajos rasgados toda uma literatura, não, todo um emaranhado de literaturas, o resto formal de milhares de dramas, romances, histórias policiais; as anedotas históricas, as alucinações do vidente de espíritos, os relatos dos aventureiros; mas ao mesmo tempo seres belos e gestos diáfanos; expressões faciais e olhares dos quais irrompe a alma toda. Eles vivem e sofrem, lutam e se desvanecem diante dos olhos daquele que sonha; e aquele que sonha

sabe que está desperto; ele não precisa deixar de fora nada de si; com tudo aquilo que há nele, até a ruga mais secreta, crava os olhos nesta cintilante roda da vida, que gira eternamente. É o homem todo que se rende a este espetáculo; não há sequer um único sonho da mais tenra infância que não entre consigo em vibração. Pois somente em aparência nós esquecemos nossos sonhos. De cada um deles, também daqueles que ao acordar já havíamos perdido, algo permanece em nós, um sutil porém crucial colorido de nossos afetos, permanecem os hábitos do sonho, nos quais está o homem todo, mais do que nos hábitos da vida, todas as obsessões reprimidas nas quais se esgota por dentro a força e singularidade do indivíduo. Toda essa vegetação subterrânea estremece junto até o âmago de sua raiz mais obscura, enquanto os olhos leem no filme cintilante a milenária imagem da vida. Sim, este obscuro âmago da raiz da vida, ele, a região onde o indivíduo deixa de ser indivíduo, ele, a que tão raramente alcança uma palavra, mal a palavra da prece ou o balbucio do amor, ele estremece junto. Dele porém sai o mais secreto e mais profundo de todos os sentimentos da vida: a noção da indestrutibilidade, a crença na necessidade e o desprezo pelo mero real, que só por acaso está ali. Dele, se alguma vez chega a vibrar, sai aquilo a que chamamos a força da formação dos mitos. Perante este olhar obscuro do profundo do ser surge fulminante o símbolo: a imagem sensual para verdade espiritual que é inacessível à razão.

Eu sei, concluiu meu amigo, que há maneiras muito distintas de observar essas coisas. E eu sei que há uma maneira de vê-las que é legítima de outro ponto de vista, e que não enxerga de forma de todo diferente de uma lamentável confusão de cobiças industriais, a onipotência da técnica, a degradação do intelectual e da abafada curiosidade, que pode ser atraída para qualquer caminho. A mim porém a atmosfera do cinema parece a única atmosfera na qual os homens de nosso tempo –aqueles que compõem a massa– entram em contato, em uma relação bem imediata e de todo desenfreada, com uma imensa, ainda que também estranhamente arranjada herança intelectual, vida a vida, e o espaço

entupido, penumbral com as imagens brilhantes passando me é, não posso dizê-lo de outro modo, quase venerável, como o lugar onde as almas, em um obscuro impulso de autopreservação, se evadem da cifra à visão.

#### **Bibliografia da nota introdutória**

Diederichs, H. H. (1996). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*. Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Gutierrez, M. A. (2022). "Romper a superfície da imagem – reflexões de Brecht sobre o cinema e a fotografia". *Pandaemonium Germanicum* v.25, n.45, jan.-abr, pp.128-157.

Heller, H-B. (1985). *Literarische Intelligenz und Film*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Kaes, A. (1978). "Einführung". In A. Kaes (Hg). *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München/Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag/Max Niemeyer Verlag, pp.1-36.

Kim, H.-S. (2012). *"Unser Dasein startt von Büchern": Hugo von Hofmannstahl's Crisis of Authorship*. Doctoral Dissertation, Harvard University.

Lukács, G. (2021). "Ideias para uma estética do cinema" [1913]. Tradução de M. A. Gutierrez. *Anuário Lukács*, pp.184-190.

---

\* Hugo von Hofmannstahl (1874-1929) foi um escritor austríaco, autor de poemas, ensaios, relatos, peças de teatro e libretos para óperas de Richard Strauss.

\*\* Maria Alzuguir Gutierrez é pesquisadora e professora de cinema. Publicou artigos em revistas especializadas de diversos países. Ministrou cursos em instituições como USP, UFSCar, UNESP e Memorial da América Latina. Durante o doutorado e o pós-doutorado realizou estágios de pesquisa na universidade Stanford (EUA) e no Ibero-Amerikanisches-Institut (Alemanha), com o apoio da FAPESP. É autora do livro *Brecht/cinema/América Latina* (Alameda/Fapesp, no prelo). Contato: [mariaalgutierrez@hotmail.com](mailto:mariaalgutierrez@hotmail.com)