

A literatura alemã e a encenação autoral

Michael Korfmann

Submetido em 07 de agosto de 2016.

Aceito para publicação em 19 de junho de 2017.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 54, outubro de 2017. p. 163-176

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de outubro de 2017
20:59:59

A LITERATURA ALEMÃ E A ENCENAÇÃO AUTORAL

GERMAN LITERATURE AND AUTHORIAL STAGING

Michael Korfmann¹

RESUMO: O presente artigo analisa a literatura alemã sob a perspectiva da encenação autoral. Argumenta contra a tese de Jürgensen e Kaiser (2011) em que os autores concebem as práticas encenatórias autorais como processo de desilusão, que resultaria da perda em importância do escritor, a partir do século XVIII, como representante ou porta-voz da humanidade, de uma cultura nacional ou seu papel como ator influente na esfera social em geral. O artigo mostra ainda que a encenação autoral sempre foi um elemento inerente ao campo artístico e apenas se reconfigurou conforme as mudanças sociais e mediais e analisa tal prática em três fases históricas distintas: na pré-modernidade, na fase da diferenciação social por volta de 1800 e na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: encenação; autor; literatura alemã.

ABSTRACT: This article analyzes the German literature from the perspective of authorial staging. It argues against Jürgensen and Kaiser (2011) who define authorial staging practices as a disillusionment process, which would result from the loss in importance of the writer in the eighteenth century as a representative or spokesman of humanity, of a national culture or its role as influential actor in the social sphere in general. The article also shows that authorial staging has always been an inherent element of the artistic field and just suffered reconfigurations according to social and medial changes and analyzes this practice in three distinct historical phases: pre-modernity, social differentiation around 1800 and contemporaneity.

KEYWORDS: staging; author; German literature.

1. Introdução

O uso do conceito da ‘encenação’ para designar a comunicação literária precisa de alguns esclarecimentos iniciais. Geralmente entende-se o termo em questão no âmbito teatral, referente à organização e direção dos componentes que realizam a adaptação de um texto dramático para uma representação teatral; conota também a simulação de um comportamento ou de uma situação com vista a impressionar ou enganar alguém, ou seja, algo pejorativo. Referente à primeira definição, podemos de fato constatar uma aproximação histórica entre o teatro e a literatura em prosa por volta de 1800. Martin Huber (2003) apresenta tal tendência em dois níveis: primeiro, na inserção maciça do teatro e seu ambiente como motivo, sobretudo nos romances de formação (*Bildungsroman*). Christian Garve, por exemplo, critica Goethe, numa carta escrita em 1795, como autor que se “limita a um tema já tantas vezes explorado nos romances: o mundo dos atores de teatro”² (1803, p. 154), referindo-se aqui

¹ Professor do Instituto de Letras da UFRGS, doutorado Literatura Comparada (2002, IL – UFRGS), Pós-Doutorado na Rheinische Friedrich Wilhelms Universität. Email para contato: michael.korfmann@ufrgs.br

² As traduções dos textos citados em alemão são do autor.

especificamente a sua obra *Wilhelm Meister*. O segundo nível diz respeito a uma teatralidade narrativa, ou seja, a adaptação de elementos específicos das encenações no palco para a configuração em prosa com ênfases maiores em “(auto) observação e percepção corporal” (HUBER, 2003, p. 86).

Também a concepção da literatura como simulação ou mentira tem sido apresentada por diversos autores, lembrando aqui apenas a concepção de Platão segundo a qual os poetas mentem, pois apenas criam imagens de imagens, ou seja, cópias da realidade material que por si só é apenas uma realização imperfeita das ideias verdadeiras (PLATÃO, 1982, p. 439) ou a proposta de Gilles Deleuze do simulacro como elemento “crítico e liberador” (MADARASZ, 2005, p. 1210).

Neste trabalho concebemos o termo ‘encenação’ de outra forma. Partimos da ideia de que o texto literário não representa um mundo dado, mas observa o observar do mundo. Assim, o texto confronta o leitor com uma observação de segunda ordem referente a operações que tem por objetivo diferenciar, descrever e estabelecer sentido. As ficções refletem, antes de tudo, a condição que habilita a produção de mundos cuja realidade, em troca, não se põe em dúvida. A ficção literária desvenda sua ficcionalidade ou a desnuda, convertendo este seu gesto em um de seus máximos campos de exploração: desmistifica-se e, contrário aos textos ilusionistas, revela-se a si própria como discurso encenado. A concepção da literatura como *staging*, ou seja, como ato performativo, levou o sociólogo americano Erving Goffmann, no seu livro *The Presentation of Self in Everyday Life*, a transpor o conceito da encenação da análise de drama para a autoapresentação do indivíduo no contexto social. Desde o final dos anos 1990, nota-se novamente, com perspectivas e abordagens variadas, a reintrodução do conceito da encenação em títulos de publicações científicas referentes ao campo literário e sociológico. Friederike Bettina Edmonds (1998), por exemplo, apresenta estudo sobre a encenação feminina no drama; Karl Hölz (1998) investiga a encenação de identidades culturais e de gênero na América Latina e Nanda Fischer (1999) aborda as encenações do tema esporte na literatura referente aos papéis masculinos e femininos. Se tais trabalhos se concentram na qualidade textual das obras analisadas, há outra vertente que focaliza a encenação a partir de elementos externos à obra propriamente dita. Gérard Genette (1989, p. 10) os chamou de paratextos e considera como paratextuais todos os elementos que fazem parte de um texto ou de uma obra (o título, o prefácio, a dedicatória, os títulos dos capítulos etc.) bem como aqueles que foram construídos sobre esse texto, explicando-o, analisando-o, comentando-o (como, por exemplo, comentários, entrevistas, notícias, críticas) e divide tais paratextos em duas categorias: o peritexto (no espaço físico da obra) e o epitexto (exterior à obra, mas sobre ela). Neste âmbito, surgem estudos referentes ao papel do autor como instância marcante, sobretudo na sociedade medial, que se insere entre obra e recepção. Consequentemente argumentam contra o desaparecimento da instância do autor como ponto referencial no contexto das teorias de Barthes (1967) ou Foucault (1969) e contra a acusação de “ingenuidade teórica” (JANNIDIS et al., 1999, p. 3) referente àqueles ainda discursando ou pesquisando sobre a figura autoral. A aplicação do termo encenação para autores literários iniciou-se na Alemanha com a publicação de Dirk Niefanger em 2004 sobre a chamada “literatura pop” dos anos 1990 e sua conexão entre o conteúdo de suas obras e a comercialização de sua imagem; na sequência, desenvolveu-se uma linha de pesquisa na área da teoria literária que analisa “Autoria e obra literária no contexto medial”, assim o subtítulo de uma publicação de 2007 de Christine Künzel e Jörg Schönert sobre *Encenações autorais*, refletindo sobre a posição

do autor sobretudo no âmbito comercial e social. A publicação de Grimm e Schärf (2008) focaliza uma ligação entre autocompreensão poética e imagem autoral e as diversas funções das encenações que podem ser relevantes para o autor como figura pública, para a comercialização e para o leitor.

Jürgensen e Kaiser (2011) são os primeiros a desenvolver um modelo heurístico para uma análise de práticas encenatórias. Contudo, sua suposição central é a ideia de que se possa conceber o desenvolvimento das práticas encenatórias como processo de desilusão (*Ernüchterungsgeschichte*). Conforme os autores, tais práticas resultariam da perda em importância do escritor, a partir do século XVIII, como representante ou porta-voz da humanidade, de uma cultura nacional ou seu papel como ator influente na esfera social em geral. Em contrapartida, nossa abordagem tentará demonstrar que a encenação autoral sempre foi um elemento inerente ao campo artístico e apenas se reconfigurou conforme as mudanças sociais e mediais. Para nossa abordagem, é preciso ainda separar duas referências comunicativas básicas. A primeira, de cunho jurídico, compreende o autor, de forma bastante estável durante os últimos dois séculos, como origem da propriedade intelectual, independentemente das inovações estéticas, e tentando incluir nos mesmos princípios básicos as novas *media* emergentes, como fotografia, filme e Internet. Paralelamente, houve, no sistema literário, um dinamismo bem mais acelerado que experimenta conceituações variadas do autor. O desconhecimento da fonte originadora de textos como, por exemplo, as *Vigílias noturnas de Bonaventura*, publicado anonimamente em 1804 pelo editor Dienemann, resultou em inúmeras e duradouras especulações referentes à “identificação de seu autor” (SÖHN, 1974, p. 9). Por outro lado, nota-se um interesse crescente referente ao texto a partir da *vita* real ou imaginada de seu escritor. Na Alemanha, a poesia de George Forestier foi entusiasticamente recebida nos anos 50 do século XX sob o ângulo da unidade entre vivência pessoal como aventureiro e membro desaparecido da legião estrangeira e sua poesia. Sua reputação e ressonância caíram drasticamente quando se descobriu que o verdadeiro autor se chamava Karl Emerich Krämer e vivia confortavelmente na cidade alemã de Düsseldorf. Assim, vale para a literatura o que vale para todas as áreas sociais: a “rigorosa lógica” (BOURDIEU, 2001, p. 343) da concorrência, a luta pelo recurso escasso da atenção, tema explorado em publicações como ASSMANN (2001) ou JOCH (2009). Assim, pode-se entender o campo literário como local de permanentes lutas de posicionamentos e definições tanto entre combatentes individuais como entre instituições que co-definem a concepção e realização do autor. Vamos a seguir observar a história da literatura alemã sob esta perspectiva.

2. Encenações autorais

O conceito de autor (*Autor*), originando-se de *auctor*, em latim, surge, na Alemanha, pela primeira vez, no século XV, como designação do erudito ou mestre que fixa seu conhecimento na forma escrita, mas somente por volta de 1800 se estabelece o uso de *autor* como designação do indivíduo criador de um texto publicado. Cruzam-se, neste conceito, a ideia de uma originalidade textual estética, bem como o sentido jurídico (*Urheber*³) de uma propriedade intelectual a ser reconhecida e protegida. A

³ A língua alemã diferencia entre *Autor* e *Urheber* (ambos *autor* em português) O último termo se refere especificamente à área jurídica (*Urheberrecht*= direito autoral).

designação escritor (*Schriftsteller*: aquele que coloca um pensamento em letras, surgiu no século XVII a partir de uma expressão usada na Baviera) designava a pessoa que redigia textos oficiais administrativos, enfatizando o aspecto de serem escritos por incumbência de alguém ou de uma repartição.⁴ Assim, via-se essa atividade dentro da tradição artesanal, como um ofício, fato que poderia explicar a desvalorização deste conceito a partir de 1800, quando se começou a enfatizar justamente o aspecto criativo e original de uma obra literária, o que resultou numa valorização do termo poeta (*Dichter*) para a atividade literária em si. O uso atual de *Dichter* refere-se, antes de tudo, ao poeta lírico ou serve para designar autores de épocas passadas, enquanto *Schriftsteller* destaca hoje o aspecto profissional.

Sabe-se que o conceito de autor como criador de um texto escrito que possa ser reclamado como propriedade individual não foi sempre inerente a este conceito. A possibilidade de que autores se apresentem como originadores de suas obras e afirmem disso direitos financeiros sobre sua propriedade é um fato relativamente recente, e o novo conceito de autor, emergindo no final do século XVIII, responde a necessidades especificamente jurídicas, não articulando diretamente um problema de nível estético ou artístico. É um problema de propriedade que surgiu no século XVIII a partir da praxe de reproduzir livros e levou o sistema jurídico a questionar como autores e editores poderiam proteger sua propriedade contra a reimpressão não controlada.

Embora o pensamento pré-moderno europeu não concebesse direitos autorais individuais ou de obras literárias e o originador de uma obra recebesse apenas um *honorarium* – um reconhecimento simbólico de livre vontade, sem ser necessariamente proporcional ao trabalho realizado – estes fatores externos não implicam uma ausência de encenação autoral nos próprios textos. Hartmann von der Aue, por exemplo, se autoapresenta, em sua primeira obra *Klage* (Lamento) de 1180, como um jovem experimentando um amor infeliz, versando sobre uma disputa entre corpo e coração, inserindo-se assim na tradição da canção cortês; em *Gregorius* (aproximadamente 1186) se encena como um narrador velho e sábio recapitulando sua vida e suas vastas experiências. Assim, mesmo se referindo em ambos os textos a si mesmo como *Ouwe Hartmann*, trata-se de uma instância fictícia e não autobiográfica, variando sua “identidade” conforme o conteúdo e objetivo de cada obra. A tentativa de se destacar no contexto de autores que trataram da mesma matéria fica claramente visível em épicos como *Tristão* (c. 1210, Gottfried von Straßburg,) ou *Parsival* (1200-1210, Wolfram von Eschenbach). A saga irlandesa de Tristão já tinha sido narrada em francês, inglês, espanhol, dinamarquês, norueguês, eslávico e até em grego, antes do poema em francês antigo de Tomás da Bretanha sobre o mesmo tema (c. 1160) ou do *Tristrant* (século XII) de Eilhart von Oberg, a primeira versão em alemão sobre o protagonista. Assim, Gottfried von Straßburg se dirige ao público com a seguinte mensagem:

I know, of course, that not a few have read of Tristan. But it's true that of them there are very few who have read correctly what is true. To have my say about it also, and merely do the same as they, to charge that when they tell the story they only manage to get it wrong would not by any means be right. And so I won't. They wrote honestly, and only with the best intentions, for my sake and for everyone's. Certainly they meant it well, and whatever is done in good will is surely good, and well done, surely. But indeed, as I have claimed, that none of them have read it right. (STRABBURG 2016, s.p.)

⁴

Em português, há uma diferenciação mais nítida entre escritor e escrivão.

Diferente destas versões anteriores incorretas, ele, Gottfried von Straßburg, achou a fonte confiável e verdadeira após “I have searched for everywhere, in all the books, of both kinds, Latin and not Latin”, e “After much searching, at last in one book I read all that he [Tomás da Bretanha] has said about how this adventure goes” (2016, s.p.). Assim se encena como estudioso, erudito e único conhecedor da matéria capaz de seguir o exemplo do mestre Tomás da Inglaterra.

Wolfram von Eschenbach, no prólogo de seu *Parsival*, aplica uma estratégia diferente para distinguir-se como autor extraordinário que merece a atenção do público. Dirige-se aos ouvintes assim: “Escutai, pois, do que trata nossa narrativa. Ela vos dará notícia de prazeres e de penas, de alegrias e de inquietudes!” (1963, p. 18) para a seguir apresentar-se como autor/narrador de qualidades excepcionais. “Suponhamos que, ao invés de uma, houvesse três pessoas como eu e cada uma delas tivesse desempenho correspondente aos meus conhecimentos. Mesmo então seria preciso uma extraordinária imaginação poética, acrescida de enorme dispêndio de energia para vos dar notícia daquilo que agora eu, sozinho, me proponho a vos contar” (1963, p. 24). Se Wolfram se apresenta aqui como contador singular capaz de apresentar uma história tão complexa que mesmo a multiplicação autoral em três não garantiria uma narrativa convincente – e assim segue a tradição da literatura da Idade Média da autoencenação autoral, sobretudo nos prólogos – o escritor barroco Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676) realiza quase um movimento adverso. Publicou apenas três textos (os romances históricos das lendas de *Dietwalt und Amelinde* e *Proximus und Lympida* bem como o tratado *Zweyköpffiger Ratio Status*) usando seu nome verdadeiro. Outras obras foram publicadas de forma anônima, enquanto para as restantes publicações usava pseudônimos, quase sempre em forma de anagramas para Christoffel von Grimmelshausen. Apenas em 1838, Echtermeyer “finally solved the riddle and identified Grimmelshausen (...) as we know him today, as the author of an oeuvre” (OTTO, 2003, p. 4). Este apagar de traços autênticos se reflete não apenas na autoria fictícia na edição original do seu romance mais conhecido, *O Aventuroso Simplicissimus*, traduzido em 2008 para o português por Mario Luiz Frungillo, onde consta um anagrama de Grimmelshausen (German Schleifheim von Sulsfort) como escritor desta obra. A figura do *Simplicissimus*, por sua vez, surge como personagem nas obras *Courasche*, *Springinsfeld*, *Vogelnest I*, *Rathstübel Plutonis* e no *Ewigwährenden Calender*. Além disso, apresenta-se como autor fictício das obras *Verkehrte Welt*, *Satyrischer Pilgram*, *Keusche Joseph*, *Musai*, *Beernhäuter* e *Gauckel-Tasche* bem como do *Ratio Status* e do *Teutsche Michel*. É ainda mencionado nos livros *Vogelnest II* e *Bart-Krieg*. Sendo assim, o *Simplicissimus* é quase onipresente na obra de Grimmelshausen e une, através desta presença, os diversos textos que, por outro lado, se destacam pela polifonia de pontos de vista e opiniões das mais diversas. Quase todas as camadas sociais tomam a palavra: a nobreza, os camponeses, o clero, comerciantes, acadêmicos, artesões, soldados bem como pedintes ou ciganos. Assim, há inúmeras opiniões, posições e perspectivas contrapostas, combinadas e colocadas umas contra outras. Um acontecimento é narrado, avaliado e comentado de diversos ângulos. Contribuem, para esta multiperspectividade, os diversos anagramas autorais, num jogo para confundir através de diferentes autorias fictícias e encenações das mesmas figuras em diversos textos com perspectivas diversas. Esta multiperspectividade, e, com isso a incerteza e ambiguidade do mundo narrado (ou da narrativa deste mundo), é reforçada pela longa lista de diferentes papéis e discursos assumidos pela figura central: é filho de camponeses, pastor, aluno de eremita, serviçal, tolo, escrivão, cuidador de cavalos,

fidalgo, comerciante, ajudante de médico, ator, doente, soldado do regimento de dragões, ladrão, peregrino, nobre, galeriano, escritor de romances, alquimista, viajante e místico, entre outros. Como viajante, atravessa a Alemanha, França, Rússia, Suíça, Itália e os países mediterrâneos até o oriente e os mares pacíficos. No conflito religioso da Guerra dos Trinta Anos, muda do lado católico para o protestante e tem contato com a igreja ortodoxa na Rússia. Além disso, o romance é quase um compêndio de discursos da época, iniciando com uma citação quase literal do discurso 19 de uma famosa enciclopédia da época, *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schauplatz, Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäfte, Händeln und Handwercken &c. Anjetzo aber auff's treulichste verdeutscht* de Thomas Garzoni (1659) bem como elementos adaptados do romance *Der Landstörtzer Guzman von Alfarache* (1615), tradução de Aegidii Albertini da obra *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. A expressão “corporação dos doceiros de Praga” aponta, conforme Kaiser (GRIMMELSHAUSEN, 2008, p. 672), para um bando de ladrões formado por cozinheiros de açúcar em Praga no livro *Historia von Isaak Winckelfelder und Jobst von der Schneidt* (1617) de Niclas Uhlenhardt e a inserção “que muitos crêem serem os últimos” é expressão emprestada do já citado *Satyrischer Pilgram*.

Silke Beinssen-Hesse (2013) apresenta ainda uma longa lista de obras como referências claras integradas ao *Simplicissimus* que pode ser lido então como obra densa e polifônica, um tecido complexo de transposições literais, alusões indiretas e rupturas irônicas com padrões de gêneros tradicionais; um compêndio dos discursos de seu tempo que não segue tais discursos de maneira cega mas toma a liberdade de uma própria orquestração de vozes; não apresenta um ponto referencial autoral, mas as diversas encenações autorais contribuem para gerar um romance ambíguo, uma reflexão satírica a partir de citação, inserção ou transposição de referências da “Galáxia de Gutenberg”, ou seja, o universo dos textos impressos. Pode-se ver tal prática como consequente ou irônica, referente à famosa teoria poética barroca de Georg Philipp Harsdörffer, que compreendeu textos como matéria pública, em princípio disponível para todos; mas se, de um lado, esses textos são matéria pública, de outro lado, devem ser apropriados individualmente. Essa transformação objetivada é comparada por Harsdörffer a um furto esperto, que pega emprestado e rearranja o existente, dando-lhe uma forma nova. “Devemos fazer como as abelhas e notar aquilo que lemos em livros variados, mas mais tarde misturar tudo isso com aplicação inteligente para que se saiba logo de onde vinha, mas que foi feito algo diferente disso” (1647/1653, apud 1969, p. 47).

A expansão do mercado livreiro no século XVIII trouxe consigo configurações diferentes. Foucault aponta, na sua análise genealógica do autor, para seu lugar discursivo no sistema jurídico da sociedade moderna. Conforme Foucault, surge primeiramente, no século XVIII, a relação estreita entre autor e obra, pois o escritor, vivendo de seus *honoraria* e prejudicado pelas reimpressões e impressões não autorizadas, reclama para seus textos uma originalidade de valor financeiro à qual o discurso jurídico respondeu criando “uma forma jurídica específica na concepção da propriedade intelectual” (1968, p. 18). A partir de então, para Foucault, o autor ocupa o ponto central para a individualização na história literária e de ideias. Nota-se essa individualização tanto no sistema jurídico, na figura do autor como criador de obras de formas particulares, protegido por leis referentes aos direitos autorais, quanto no próprio sistema da literatura, expressado na semântica da época na figura do gênio. A diferenciação do sistema literário via individualização permitiu basear a específica

comunicação literária na subjetividade, não mensurável por regras, de seus autores. Foi sobretudo a praxe jurídica inglesa que abriu caminho para essa discussão na Alemanha, onde, a partir de 1760 e sob a influência de *Conjectures on Original Composition* de Young (1759), traduzido e publicado na Alemanha um ano mais tarde, o discurso relativo ao gênio exerceu papel importante. Com relação a essa praxe, Edward Young diferencia obras originais de obras gerais. Enquanto o escritor de obras gerais escreve dentro de regras e instruções convencionais e universalmente disponíveis, o gênio escreve sob a inspiração individual, um dom natural com que já nasceu e que não é acessível via normas.

Learning we thank, Genius we revere; That gives us pleasure, This gives us rapture; That informs us, This inspires; and is itself inspired: for Genius is from Heaven, Learning from man; This sets us above the low, and illiterate; That, above the learned, and polite. Learning is borrowed knowledge; Genius is knowledge innate, and quite our own (YOUNG, 1966, p. 17).

Assim, cruzam-se, na figura do gênio, uma fórmula que objetiva justificar a autonomia emergente da comunicação literária e a justificativa jurídica para o direito de autor. O estabelecimento de um regulamento jurídico encontrou dificuldades maiores na Alemanha frente a fragmentação da nação em inúmeros Estados com legislações próprias. Embora existissem certos decretos regionais de proteção, necessitava-se de um regulamento jurídico geral que, por sua vez, seria confrontado com o problema de definir a propriedade literária. O núcleo desse regulamento, desenvolvido durante o século XVIII, forma o trabalho individual do autor em relação a sua obra, que deve tornar visível um substrato mental inconfundível, e por isso justificativo, para reclamar a propriedade intelectual. Simon Nicolas Linguet resume, de forma enfática, a posição dos autores sobre esse assunto: “Se há uma propriedade que é sagrada e incontestável é a do autor em relação a sua obra. Escrever um livro é uma verdadeira criação e o manuscrito, uma parte de sua substância que o escritor tira de dentro de si” (1778, p. 23).

A discussão que se seguiu sobre a questão da propriedade literária resultou mais tarde num regulamento que se baseava na diferenciação entre forma e conteúdo da obra literária. Conforme a concepção jurídica por volta de 1800, o conteúdo, as ideias, se baseariam numa capacidade geral, disponível e acessível para todos, e não poderiam, portanto, ser reclamados como propriedade; enquanto a forma representaria a inscrição individual e indelével do autor, sendo, assim, o índice para reconhecer os direitos autorais. Johann Jacob Cella escreveu, em 1784:

Em que consiste o essencial de um livro? Quais são as partes essenciais, nas quais se baseia a propriedade individual do autor? No fato de que as verdades e acontecimentos do livro são apresentados nessa forma e ordem particular e nessa linguagem específica. Isso é o essencial do livro e através disso se diferencia o livro de um autor do livro de um outro (1784, p. 14).

Os esforços jurídicos de achar soluções adequadas podem ter recebido estímulos também do número crescente de publicações, autores e leitores. A disputa literária de 1740 entre Gottsched (na cidade de Leipzig) e Bodmer/Breitinger (em Zurique) – que envolveu grande parte dos intelectuais de língua alemã – documenta a existência de um público literário de número relevante, que se distancia da literatura preferida pelas cortes, contribuindo assim para uma institucionalização e

profissionalização da área literária e para o surgimento de um mercado livreiro. Surgem cidades grandes como Leipzig, Hamburgo, Berlim, Viena e Göttingen como centros culturais que, através de publicações como jornais, revistas e livros literários, bem como feiras de livros, possibilitam a tentativa de fundar a existência como escritor. Alguns dados estatísticos do vasto material empírico apresentado por Schmidt (1989, p. 289) comprovam essa tendência: Göttingen, 8000 habitantes em 1790, contava com 79 escritores e Leipzig, 29000 habitantes, apresentava 170 autores. Estima-se que, por volta de 1800, havia um número total de 2000 a 3000 escritores profissionais ou semiprofissionais. Com isso, aumentaram também as publicações literárias. Calcula-se um crescimento do mercado literário, em relação ao volume total de livros vendidos, de 6%, em 1740, a 22%, em 1800. O rápido crescimento de leitores, por causa da alfabetização progressiva, e o mercado livreiro emergente possibilitaram uma diferenciação interna acelerada e mais nítida da área literária, o que abriria uma possibilidade maior de servir como referência para outros sistemas sociais emergentes como a educação, a filosofia e para os meios de comunicação, por exemplo, na publicação de histórias em capítulos nos jornais ou a crítica literária na imprensa.

Num primeiro momento, parece surpreendente que neste âmbito de uma individualização maior muitas obras por volta de 1800, hoje consideradas canônicas, foram publicadas inicialmente de forma anônima, fato quase esquecido. Podemos citar aqui várias obras de Friedrich Gottlieb Klopstock ou ainda *O sofrimento do Jovem Werther* de Goethe (PABST, 2011, p. 33). Frequentemente o anonimato servia como autoproteção contra a perseguição jurídica, embora tais publicações anônimas fossem, em princípio, consideradas ilegais pelas leis imperiais. Contudo, frente às diversas legislações na dividida Alemanha, estas leis não foram de fato aplicadas com rigor. No caso de Goethe, o anonimato servia para não criar obstáculos para uma futura carreira convencional na administração do estado, mas com o sucesso e a recepção extraordinária logo se tornou justamente uma valiosa contribuição para a mesma. A reflexão e a consciência sobre a importância do nome do autor, a preocupação com sua função e reputação são bem ilustradas no caso de E.T.A Hoffmann. O autor se recusa a ter seu nome na capa de seu primeiro livro, *Fantasiestücke in Callot's Manier* que inclui um dos seus maiores sucessos posteriores, “O Homem de Areia”. Ele explica o motivo numa carta a Carl Friedrich Kunz, do dia 20 de julho de 1813: “Prefiro não ver meu nome impresso pois este deve ser dado a conhecer ao mundo apenas através de uma composição musical bem-sucedida” (HOFFMANN, 2003, p. 293). Hoffmann quer ser reconhecido como compositor já que para ele, como também para seus contemporâneos Tieck e Wackenroder, a música representa a forma artística mais elevada; tal atitude não surpreende, pois ele mesmo tinha substituído seu terceiro nome Wilhelm pelo segundo nome de Mozart. Até a edição de seu primeiro livro, foram publicadas duas composições (das quatro realizadas em sua vida) sob seu nome. A associação de seu nome com ambições musicais também se nota na escolha do pseudônimo escolhido para sua primeira publicação literária, o conto “Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt” (Carta de um monge para seu amigo na capital). Trata-se de um episódio curioso que mostra a consciência, a reflexão e a importância atribuídas ao nome autoral na época. Inicialmente, Hoffmann pretendia publicar uma peça para piano, hoje desaparecida, através do editor especializado Hans Georg Nägeli (HOFFMANN, 2003, p. 1241). Para isso, entrou em contato com ele sob o pseudônimo de monge Giuseppe Dori, inventando inclusive dados autobiográficos para tornar mais crível sua (falsa) identidade. Sob o mesmo nome pede ao editor Daniel Sander para publicar seu

primeiro conto “Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt”, mas também exige que seja de forma anônima. Sander, por motivos desconhecidos, não respeita este desejo e publica o texto com as iniciais de Giuseppe Dori – G. D. Assim, a primeira obra literária de Hoffmann surge, sem seu consentimento, sob o nome de um compositor fictício que o editor, por sua vez, acreditou ser o nome verdadeiro de um compositor autêntico.

Mencionamos que o livro *Fantasiestücke in Callot's Manier* foi publicado, conforme exigência de Hoffmann, de forma anônima. Mas seu editor Carl Friedrich Kunz fez questão, apesar de certa resistência de Hoffmann, de inserir um prefácio de um autor já consolidado e de boa reputação, Jean Paul. O nome deste também aparece na capa e de tal forma que críticos veem neste fato uma tentativa editorial de enganar o público, sugerindo que se trate de uma obra de Paul. E o aspecto encenativo não termina com esta ação. Jean Paul, por sua vez, se ‘disfarça’ no prefácio como autor de uma resenha na *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, que de fato existia, mas a data com o ano de 1823, ou seja, nove anos após a edição do livro. Isso permite a Paul realizar diversos objetivos: em primeiro lugar, ele consegue, em nome de outro, inserir certas críticas à concepção poética de Hoffmann, fazendo com que apareçam como parte ‘natural’ ou ‘funcional’ de uma resenha; em segundo lugar, pode revelar o nome verdadeiro do autor como ‘indiscrição’ institucionalizada ambígua, já que se trata de uma resenha fictícia; e, por fim, ainda contribui para a transgressão do limite entre ficção e realidade ou, pelo menos, para a problematização do mesmo. O próprio Jean Paul utiliza uma de suas figuras literárias, o *Siebenkäs*, como autor de alguns de seus textos; Ludwig Tieck publica sob o nome de *Peter Lebrecht*, protagonista de seu romance com mesmo nome, publicado de forma anônima e Hoffmann assina algumas de suas resenhas com J. Kr., iniciais do maestro Johannes Kreisler, músico inventado e ficcionalizado pelo próprio Hoffmann.

Fantasiestücke in Callot's Manier se torna o maior sucesso de Hoffmann. Mesmo assim, ele continua a omitir seu nome como autor nas capas de suas obras. No lugar do nome, aparece sempre a fórmula “do autor das *Fantasiestücke in Callot's Manier*”, tática conhecida desde metade do século XVIII para chamar atenção para textos de grande apelo popular, sobretudo romances de cavalheiros e salteadores, muito requisitados nas bibliotecas públicas. Somente a partir de 1819 surge o nome E.T.A. Hoffmann como identificação nominal nas obras, ainda não como autor, mas como editor, ficcionalizando assim o autor Hoffmann através de seu editor de mesmo nome. Somente em 1822, ano de sua morte, surge o primeiro e único livro que o menciona sem delonga paratextual como autor: *Meister Floh* (Mestre Pulga). Assim, Hoffmann inicialmente omite seu nome pois a literatura lhe parece artisticamente menos valiosa que a música, depois passa por vários estágios de autoria indireta para mais tarde consolidar-se como escritor renomado, embora ainda apresente uma reflexão irônica a respeito das vantagens e desvantagens de um texto ligado a uma autoria em seu último conto *Des Veters Eckfenster* (A janela da esquina de meu primo –1822).

A crescente medialização da esfera social através de invenções a partir do século XIX, como fotografia, filme, rádio, tv e internet, reconfigurou as encenações autorais. Podemos citar, entre outros, as lendas sobre a identidade ficcional e pessoal criadas por Karl May, um “pop star” (GRIMM/SCHÄRF, 2008, p. 59) do século XIX; a autodefinição de Verlaine e Rimbaud como “poètes maudits”; a fala rítmica, uma síntese de canto e leitura singela de Rilke em leituras públicas (WEITHASE, 1961, p. 504); as encenações performativas das vanguardas, sobretudo dos Dadaístas no *Cabaret*

Voltaire em Zurique; o elemento proletário-construtor em Brecht ou, mais recentemente, o sucesso mediático e a fama literária de autores como Rolf Dieter Brinkmann, que, em uma discussão pública em 1968, ameaçou o crítico Reich Ranicki de morte (JÜRGENSEN e KAISER, 2011, p. 269), bem como o corte na própria testa de Rainald Goetz em 1983 durante sua leitura no concurso literário *Ingeborg Bachmann*. E há ainda a ambígua ficcionalização autoral em escritores como Bret Easton Ellis (*Lunar Park*, 2005), Thomas Glavinic (*Das bin doch ich*, 2007), Michel Houellebecq (*O Mapa e o Território*, 2010) ou Felicitas Hoppe (Hoppe, 2012), em cujos romances os próprios autores se encenam como figuras literárias.

Um dos autores contemporâneos destacados em relação à consciente encenação autoral, textual e mediática é certamente o suíço Christian Kracht, com vasta obra, mas ainda sem tradução para o português. Ele desenvolve seu “método” em dois níveis: em primeiro lugar, no jogo de referências em suas manifestações literárias e, em segundo, na autoconstrução e desconstrução da figura Kracht no ambiente mediático. Comum a todas as suas manobras performativas é o fato de que Kracht foge habilmente de qualquer posição unívoca, seja de forma narrativa em seus romances, seja de forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. Em virtude disso, há incertezas e ambiguidades quanto a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra e de sua autoria, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não ficcional. Através da sobreposição de ficção e fato, do princípio da sobrescrita e do acoplamento de diferença e repetição, sua prosa possibilita um olhar mais afinado sobre as respectivas referências e seu “embanamento” em ficções e projeções. Para Matthias Lorenz, a ‘figura do autor’ Christian Kracht “continua atrapalhando de forma planejada e sem exceção” (2014, p. 9) todas as tentativas de classificá-lo ou encaixá-lo em qualquer categoria literária. A estratégia de não se dar a conhecer verdadeiramente, que representa grande parte da fascinação e da irritação causadas por Kracht, por antecipação derrota qualquer crítico ou teórico de literatura, pois a ‘ficcionalização de sua própria pessoa’ é uma estratégia consciente de se esquivar de uma categoria ou ideologia definível. “Sua figura de autor comunica de forma assimétrica; através de suas diversas poses, ela nunca é apreensível e pode ininterruptamente dar a entender que tudo pode ser instantaneamente rompido, ser apenas citado ou negado” (LORENZ, 2014, p. 9-10). Entretanto, parece-nos simplório reduzir sua encenação à figura do entediado e cínico “dandy pós-moderno” (LETTOW, 2001, p. 285) ou apenas destacar suas “poses provocativas” (NIEFANGER, 2004, p. 85). Há tais elementos, sem dúvida, e poderíamos acrescentar ainda o papel do tímido, do artista um pouco perdido, caminhando intato entre o banal-prosaico e o totalitário. Um exemplo disso é a polêmica referente ao seu romance *Imperium* (2012) que se originou sobretudo a partir de uma coluna de Georg Diez (2012) na revista *Der Spiegel* com o título *Die Methode Kracht* (O método Kracht). Nela, Kracht é acusado, entre outras coisas, de ter escrito uma obra “impregnada de uma visão racista do mundo”, cujo protagonista se inebria com a ideia de “dizer adeus para sempre a esta sociedade contaminada, vulgar, cruel, que apodrece por dentro e que apenas se ocupa em acumular coisas inúteis, sacrificar animais e destruir a alma dos homens”. Diez insere *Imperium* no conjunto das obras anteriores de Kracht como *1979* (2001), *Der Gesang des Zauberers* (O canto do mágico) (2004) ou *Metan* (2007) e constata a tendência de que o terror, o totalitarismo e o desprezo pela existência humana se tornam cada vez mais o “campo de experimentação” de seus textos. Para Diez, não convém entender tais inclinações de Kracht – o “Celine de sua geração” – apenas como um jogo provocativo, como observações de um *dandy* à

margem da sociedade ou como a expressão de um esteticismo antimoderno propenso a testar os limites do tolerável. Uma análise de Kracht e de sua obra não deve se restringir apenas à abordagem de sua produção literária, pois esta se caracterizaria por um vórtice semântico que impossibilita uma definição clara do “cerne de sua escrita e de seu pensamento”. Já que a própria literatura de Kracht não revela sua posição ideológica, Diez se apoia em outras fontes para fundamentar sua argumentação, sobretudo na troca de e-mails *Five Years* (2011) realizada de 2004 a 2009 entre Kracht e Woodard, músico norte-americano e artista performático. Para Diez (2012), essa correspondência “funciona como um diabólico calendário do advento: atrás de cada porta que se abre, atrás de cada nome que se menciona, surgem pensamentos satânicos, antissemitas e de extrema direita”. E conclui que, lendo *Imperium* a partir do espírito revelado nessa troca de e-mails,

[...] quase cada frase do romance se torna desconfortável e suspeita. [...] Christian Kracht é o porteiro do pensamento da direita. Em seu exemplo, pode-se observar como o pensamento antimoderno, antidemocrático e totalitário encontra seu caminho para dentro do mainstream.

Diez pretende então confrontar o mundo ficcional de Kracht (*Imperium*) com supostos depoimentos autênticos (*Five years*), esperando assim ser capaz de trazer à luz as posições ideológicas do autor. Mas não leva em conta que a troca de e-mails entre Kracht e Woodard também faz parte da mesma encenação dúbia tão típica não apenas de seus romances como de sua atuação mediática em geral. As atuações em ambos os campos geram incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual, mas que também podem ser compreendidas dentro de uma longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral.

3. Conclusões

Partimos da tese de Jürgensen e Kaiser (2011) na qual os autores concebem as práticas encenatórias autorais como processo de desilusão (*Ernüchterungsgeschichte*) que resultariam da perda em importância do escritor, a partir do século XVIII, como representante ou porta-voz da humanidade, de uma cultura nacional ou seu papel como ator influente na esfera social em geral. Tentamos demonstrar que a encenação autoral sempre foi um elemento inerente ao campo artístico e apenas se reconfigurou conforme as mudanças sociais e mediais. Os autores da literatura da Idade Média, variando temas, protagonistas e lendas já trabalhadas por outros, tentam se diferenciar dos mesmos, sobretudo nos prólogos de suas obras. Assim, Gottfried von Straßburg se encena em *Tristão* como autor estudioso e erudito, o único que descobriu a fonte confiável e verdadeira para narrar a história de maneira correta, enquanto Wolfram von Eschenbach, no prólogo de seu *Parzival*, se apresenta como contador singular capaz de apresentar uma história tão complexa que mesmo uma multiplicação em três autores convencionais não garantiria uma narrativa tão convincente.

A crescente autonomia do campo artístico como resultado da diferenciação social no final do século XVIII resulta também numa individualização tanto no sistema jurídico, na figura do autor como criador de obras de formas particulares, protegido por leis referentes aos direitos autorais, quanto no próprio sistema literário, expressado na semântica da época na figura do gênio. A diferenciação do sistema literário via

individualização permitiu basear a específica comunicação literária na subjetividade, não mensurável por regras, de seus autores. A reflexão, consciência, a preocupação com a função e reputação do nome do autor são ilustradas no caso de E.T.A Hoffmann. Ele, no início da carreira, omite seu nome, pois a literatura lhe parece artisticamente menos valiosa que a música, depois passa por vários estágios de autoria indireta para mais tarde consolidar-se como escritor renomado, embora ainda apresente uma reflexão irônica a respeito das vantagens e desvantagens de um texto ligado a uma autoria em seu último conto *Des Vettters Eckfenster* (1822, A janela da esquina de meu primo).

Como exemplo de autor contemporâneo consciente de sua encenação autoral, textual e mediática citamos o suíço Christian Kracht que se autoconfigura nas incertezas e ambiguidades referentes a um suposto “núcleo” autêntico ou verdadeiro de sua obra e de sua pessoa, sendo impossível distinguir claramente entre a teatralidade ficcional e a não ficcional. Ele foge habilmente de qualquer posição unívoca, seja de forma narrativa em seus romances, seja de forma extraliterária em entrevistas ou informações biográficas. As atuações em ambos, tanto nos próprios textos literários quanto nas diversas atuações paratextuais, geram incertezas, ambiguidades e desfigurações que são a marca registrada de Kracht no universo literário atual, mas que, conforme tentamos argumentar, podem ser compreendidas dentro de uma longa tradição estética de autoencenações de escritores e artistas em geral.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida e ASSMANN, Jan. *Aufmerksamkeiten*. München: Fink, 2001.
- BEINSEN-HESSE, Silke. Die literarischen Quellen von Grimmelshausens “Simplicissimus”. Disponível em <http://thingsgermanaustralian.blogspot.com.br/2013/07/die-literarischen-quellen-von.html>. Acesso em 3 janeiro 2016.
- BARTHES, Roland. *Der Tod des Autors*. In: JANNIDIS, Fotis (Hrsg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- CELLA, Johann Jacob. *Freymütige Aufsätze*. Ansbach: s. ed, 1784.
- DETERING Heinrich. *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2002.
- DIEZ, Georg. ‘Die Methode Kracht’. *Der Spiegel* (7/2012, 13.02.2012) Disponível em <<http://www.Spiegel.de/spiegel/print/d-83977254.html>>. Acesso em 30 agosto 2014.
- EDMONDS, Friederike Bettina. *Gattung und Geschlecht. Inszenierung des Weiblichen in Dramen deutschsprachiger Theaterschriftstellerinnen*. Ann Arbor: UMI, 1998.
- ESCHENBACH, Wolfram von. *Parsifal*. Brasília: Thot, 1963.
- FISCHER, Nanda. *Sport als Literatur. Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele. Zur Theorie und Praxis einer Inszenierung im 20. Jahrhundert*. München: F+B Verlag, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Was ist ein Autor? In: _____. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.
- GARVE, Christian. *Sämtliche Werke Band XVII*. Korn: Breslau, 1803.
- GENETTE, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
- GRIMM, Gunter e SCHÄRFE, Christian (Hgg.). *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von. *O Aventuroso Simplicissimus*. Traduzido por Mário Luiz Frungillo. Curitiba: Editora UFPA, 2008.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp. *Poetischer Trichter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: C.H.Beck, 1990.
- HOFFMANN, E.T.A. *Sämtliche Werke*, Bd. 1. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.
- HÖLZ, Karl. *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.
- HUBER, Martin. *Der Text als Bühne*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2003.
- JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matías e WINKO, Simone. *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- JOCH, Markus et al. *Mediale Erregungen? Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.
- JÜRGENSEN, Christoph e KAISER, Gerhard. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter Verlag, 2011.
- KRACHT, Christian. *Imperium*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.
- KÜNZEL, Christine e SCHÖNERT, Jörg. *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: K&N Verlag, 2007.
- LETTOW, Fabian. 'Der postmoderne Dandy – Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein'. In: KÖHNEN, Ralf. *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt/M: Langen, 2001. pág. 285-305.
- LINGUET, Simon Nicolas Henri. *Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers und seines Verlegers*. Leipzig, 1778.
- LORENZ, Matthias N. (Org.). *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2014.
- MADARASZ, Norman. A potência para a simulação: Deleuze, Nietzsche e os desafios figurativos ao se repensar os modelos da filosofia concreta. *Educação e Sociologia*. Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1209-1216, Set./Dez. 2005.
- NIEFANGER, Dirk. Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur, In: PANKAU, Johannes (Hg.): *Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck: Isensee, 2004, p. 85-101.
- OTTO, Karl F. *A Companion to the Works of Grimmelshausen*. Rochester New York: Camden House, 2003.
- PABST, Stephan. *Anonymität und Autorschaft*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011.
- PLATÃO. *Der Staat*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems: Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- STRAßBURG, Gottfried von. *Tristão*. Trad. de Lee Stavenhagen. Disponível em: <http://stavenhagen.net/GvS/Prologue.html>. Acesso em 15 junho 2016.
- SÖHN, Gerhart. *Literaten hinter Masken*. Berlin: Haude & Spener, 1974.

WEITHASE, Irmgard. *Zur Geschichte der deutschen gesprochenen Sprache. Bd.1.* Tübingen: Niemeyer, 1961.

YOUNG, Edward. *Conjectures on original composition.* Leeds: Scholar Press, 1966.