

**IMAGENS DA FELICIDADE NOS POEMAS
“DER UNBEKANNTE GOTT” E “GLÜCK IN DER ANGST”
DE LÁSZLÓ CSIBA**

Dionei Mathias¹

RESUMO: László Csiba, escritor húngaro, vive na Alemanha e escreve em alemão, juntando-se ao grupo de autores pertencentes às ondas de fluxos migratórios que vêm recebendo atenção e reconhecimento por suas contribuições às literaturas nacionais, as quais adotam em seus países de acolhimento. O foco deste artigo se concentra na produção lírica de Csiba, procurando entender sua concepção de felicidade nos poemas “der unbekante gott” e “angst im glück”. Partido de definição de emoção como fruto de interações e como impacto sobre corpo, consciência e percepção de realidade, esta discussão pretende compreender as imagens utilizadas para sua simbolização e o percurso realizado pela voz lírica para entender esse fenômeno.

PALAVRAS-CHAVE: László Csiba; ich liebe zu frühstücken; “der unbekante gott”; “angst im glück”; Felicidade.

Introdução

László Csiba nasce em 1949, na Hungria. Aos dezenove anos vai para a então Alemanha Oriental, onde estuda Química. Em 1974, ele recebe a cidadania daquele país, permanecendo na Alemanha até hoje. Ao final da década de oitenta Csiba começa a se dedicar

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

mais intensamente ao estudo da literatura, com publicações próprias a partir de 1995, quando recebe o prêmio de apoio Adelbert-von-Chamisso, um importante prêmio que reconhece os méritos literários de escritores de origem estrangeira que escrevem em língua alemã.

Em 2004, publica a coletânea de poemas *ich liebe zu frühstücken* (“eu amo tomar café da manhã”), pela editora Projekte de Halle, da qual queremos discutir dois poemas. O título sugere primeiramente uma ação corriqueira do cotidiano, sem atualizar as expectativas de densidade linguística e imagética muitas vezes atreladas ao gênero lírico. Os poemas da coletânea, contudo, unem a experiência cotidiana com imagens que tentam captar a complexidade da existência. Nisso, surgem complexos temáticos que abordam o si como corpo, memória, tessitura de sentido ou também afetividade, a qual será o foco da presente discussão.

Em muitas áreas do conhecimento, os afetos têm recebido atenção intensificada ao logo dessa última década. Cada vez mais, reconhece-se o lugar de destaque das emoções na concretização existencial, em todas as suas dimensões. Assim, Denzin (2009, p. 66) define emoções como:

Uma experiência vivida, na qual se acredita, situada, temporalmente incorporada que irradia pelo fluxo de consciência de uma pessoa, é sentida e percorre por seu corpo e, no processo de ser vivida, mergulha a pessoa e seus associados numa realidade completamente nova e transformada – a realidade de um mundo sendo constituído pela experiência emocional (DENZIN, 2009, p. 66: tradução nossa)².

Nessa definição da experiência afetiva, Denzin chama a atenção para alguns elementos de grande relevância para o impacto sobre a concretização existencial. Antes de

² “a lived, believed-in, situated, temporally embodied experience that radiates through a person's stream of consciousness, is felt in and runs through his body, and, in the process of being lived, plunges the person and his associates into a wholly new and transformed reality – the reality of a world that is being constituted by the emotional experience” (DENZIN, 2009, p. 66).

mais nada, trata-se de uma experiência que constitui a disposição do corpo, definindo portanto como o si, em sua dimensão visceral, se concretiza nas interações do cotidiano e em sua disponibilidade de dialogar com o mundo. Num segundo momento, essa disposição afetiva também perpassa a consciência em seus fluxos de percepção e concatenação de causas. Isto é, o processo de produção de sentido a partir da narrativa de mundo, tecida pelo sujeito em sua consciência pessoal, está imersa numa coloração afetiva. Por fim, a própria constituição de realidade, tanto no movimento de apropriação como naquele de negociação, está arraigada numa base afetiva que define o modo como o indivíduo enxerga e transita no mundo.

Diante desse cenário, talvez seja possível afirmar também que toda narrativa de identidade pessoal, com suas modalidades de representação e negociação de sentidos, resulta de uma configuração afetiva que marca o momento narrativo ou de atualização dos conteúdos de representação. Assim, a disposição afetiva impacta no modo com a interação vai ocorrer, ao mesmo tempo, que forma o cerne da narrativa. Isto é, no lugar da concatenação de causas e efeitos produzidos no marco da racionalidade, surge uma tessitura que concatena ou causa a ruptura de disposições afetivas.

Diversos teóricos têm argumentado que emoções não são substâncias ou fenômenos que precedem a interação social. É na interseção dialógica entre dois indivíduos ou entre indivíduo e elementos extrassubjetivos onde surgem emoções juntamente com disposições afetivas:

Nós argumentamos que a emoção mesma deriva seu sentido e previsibilidade do relacionamento no qual ocorre e o qual a molda por sua vez. [...] Entender emoções como fundamentadas em relacionamentos implica que emoções não são moldadas somente por contextos relacionais, mas que também moldam o relacionamento, no qual ocorrem (BOIGER/MESQUITA, 2012, p. 222: tradução nossa)³.

³ “We argue that emotion itself derives its meaning and predictability from the relationship in which it takes place and which it shapes in return. [...] Understanding emotions as grounded in relationships implies that emotions are not only shaped by relational contexts, but also shape the relationship in which they occur” (BOIGER/MESQUITA, 2012, p. 222).

Nesse entendimento, a gênese da emoção ocorre justamente na interseção de um relacionamento, produzindo ao mesmo tempo a realidade afetiva, mas também o conteúdo do sentido que provém dessa disposição emocional. O cerne desse sentido, portanto, não é fruto somente de uma concatenação causal pautada pelos princípios racionais. O outro argumento que marca esse entendimento reside no fato de que as emoções apresentam dois vetores: por um lado, elas surgem da interseção de um relacionamento, ao mesmo tempo, esse relacionamento também é fruto das disposições emocionais. Trata-se, portanto, de uma espécie de mão dupla, a partir da qual surgem sentido e realidade.

Por fim, emoções também têm um impacto sobre o corpo, fazendo com que o indivíduo experimente as diferenças afetivas como disposições corporais que se manifestam de modo consciente no universo pessoal do sujeito:

Resumindo, podemos afirmar que emoções constituem a manifestação corporal da importância que um evento no mundo natural ou social tem para um indivíduo. Emoção é uma consciência corporal que sinaliza e indica essa importância, regulando dessa maneira os relacionamentos que um sujeito específico tem com o mundo (BERICAT, 2012, p. 2: tradução nossa)⁴.

O corpo, portanto, se transforma numa superfície semiótica que reflete como o sujeito avalia um evento que ocorre entre o si e o mundo que o circunda. Nesse sentido, toda emoção ou disposição afetiva parece representar também resultado de um processo de interpretação do mundo, cujos resultados são sinalizados por vetores emocionais. Esse foco em emoções como rede semiótica resultante de interpretações do mundo obviamente se interessa menos por emoções como condicionamentos biológicos.

Com base nesse eixo de compreensão da natureza de emoções, este artigo deseja discutir dois poemas da coletânea *ich liebe zu frühstücken*, adotando como foco de discussão

⁴ “In short, we can state that emotions constitute the bodily manifestation of the importance that an event in the natural or social world has for a subject. Emotion is a bodily consciousness that signals and indicates this importance, regulating in this way the relationships that a specific subject has with the world” (BERICAT, 2012, p. 2).

a experiência de felicidade, procurando reconstruir o modo como interações produzem essas emoções e adentram a consciência e a disposição corporal da voz lírica, por meio da condensação e concatenação de imagens.

1. Tentativas de definir felicidade

O primeiro poema a ser discutido traz o título de “o deus desconhecido”. Nele, a voz lírica procura definir por meio de imagens a natureza da felicidade. Aqui, como nos poemas posteriores, há um esforço de captar, através da lógica da palavra, as dimensões afetivas nas quais a voz lírica se encontra imersa. A tradução que segue não mantém a seqüência sintática exata do original:

der unbekannte gott

- 1 glück ist eine
- 2 auf sand gebaute
- 3 freude
- 4 leicht zu greifen
- 5 doch schwer
- 6 zu bewahren
- 7 ein unbekannter gott
- 8 der uns flüchtig
- 9 berührt
- 10 was bleibt
- 11 ist ein wenig
- 12 zufriedenheit
- 13 aber wir sind uns
- 14 darüber
- 15 nicht einig

(CSIBA, 2004, p. 42)

o deus desconhecido

- 1 felicidade é uma
- 2 alegria
- 3 construída sobre a areia
- 4 fácil de pegar
- 5 mas difícil
- 6 de manter
- 7 um deus desconhecido

8 que fugazmente nos
9 toca
10 o que fica
11 é um pouco de
12 contentamento
13 mas não temos
14 consenso
15 sobre isso.

(CSIBA, 2004, p. 42: tradução nossa)

A experiência desencadeada pelas disposições afetivas é traduzida neste poema por meio de sensações corporais. Essa primeira imagem é desenvolvida entre os versos um e seis, onde a voz lírica compara a felicidade com a materialidade da areia. Há uma tentativa de compreender essa emoção e conceituá-la com ajuda de experiências táteis, que permanecem na memória da voz lírica como sensações do corpo. O elemento que ela atualiza nessa imagem reside, sobretudo, na labilidade de sua natureza. Por um lado, há uma tentativa de construir algo, portanto, de alcançar uma forma concreta e estável que garanta durabilidade. O movimento inerente à imagem da construção contém uma promessa de fixidez e estabilidade que sugere a possibilidade de recuperação, neste caso da disposição afetiva, de acordo com a volição do sujeito. A sequência dessa concatenação imagética, contudo, atualiza a fragilidade dessa construção. Embora a materialização seja suficientemente sólida para desencadear uma sensação corporal, ela não é passível de estabilização e manutenção da forma original. Nessa analogia entre a construção de uma forma com a areia e a sensação corporal de felicidade, a voz lírica tenta captar a natureza dessa disposição afetiva.

Os versos sete a nove introduzem uma segunda imagem para traduzir essa experiência. Novamente, predomina uma sensação corporal como mecanismo de representação. Como no primeiro movimento, também aqui trata-se de uma experiência tátil. A semelhança entre esses dois vetores imagéticos também reside na configuração da temporalidade. Se no primeiro a impossibilidade da manutenção da forma indicava sua efemeridade, no segundo o próprio toque como desencadeador da experiência corporal se revela em seu caráter de fugacidade. A sensação é concreta nos dois casos, mas em nenhum deles ela se

estabiliza. Diferentemente do primeiro complexo imagético, contudo, a voz lírica desconhece sua origem ao falar de “um deus desconhecido”. Enquanto a forma construída com a areia ainda permite à voz lírica, de certo modo, retrair ou, ao menos, idear sua origem como fenômeno da existência, a natureza desconhecida da essência divina, com a qual procura traduzir essa emoção, não permite vislumbrar sua origem. Com isso, permanece a experiência corporal como sensação e junta-se a ela o enigma da origem. Assim, não somente sua manutenção se torna impossível, também o caminho à sua origem e sua gênese permanece cerrado à voz lírica.

Um segundo elemento importante nesse vetor imagético reside na metáfora da felicidade como divindade. Essa experiência afetiva encontra-se, portanto, numa escala hierárquica superior, sugerindo, com isso, sua unicidade e raridade. Ao mesmo tempo, atualizam-se conotações de sacralidade e preciosidade. Nisso, o toque fugaz empreendido pela divindade – a imagem dominante entre os versos sete e nove – parece remeter à ideia do espírito, que em sua raiz etimológica contém a ideia do sopro. No pensamento cristão, é o sopro divino que transforma a matéria corporal de carne e osso, inspirando o ser humano a participar do círculo divino. A analogia que a voz lírica constrói a partir dessas conotações que gravitam no cerne das palavras utilizadas para instaurar a imagem reside na inspiração da felicidade como sopro divino que toca e transforma o corpo. Esse acontecimento não faz parte do repertório cotidiano, representando muito mais uma experiência excepcional que não é fruto do desejo individual, mas sim de uma escolha feita por instância que transcende o sujeito. A felicidade surge do toque empreendido pelo “deus desconhecido”, enquanto ao sujeito cabe o papel de receptor dessa dádiva existencial.

Os versos dez a doze retomam o caráter fugaz dessa experiência e tentam identificar o que se solidifica suficientemente, a ponto de se estender temporalmente. As imagens anteriores já tinham indicado que a felicidade como tal não é passível de extensão ou permanência temporal. Com isso, não é esse o afeto que se estabiliza, mas sim uma disposição emocional marcada pelo contentamento. A palavra alemã “zufriedenheit”, traduzida aqui

como “contentamento”, contém a ideia de paz, isto é, a pacificação dos desejos que impõem suas demandas no universo de volição do sujeito, produzindo um estado, em que a consciência não está concentrada em idear estratégias para obter algo que o indivíduo não detém. A palavra alemã enfatiza a neutralização dos desejos a partir de uma metafóricidade oriunda do universo bélico, enquanto a palavra portuguesa, na tradução, reforça essa neutralização a partir da posse, isto é, o sujeito contente segura junto de si e detém o bem desejado. Em ambos os casos, trata-se de formas de estar no mundo ou de ocupar o espaço, a fim de traduzir uma disposição afetiva, cuja característica central reside na suspensão temporária do princípio da ação. Do toque da felicidade experimentado pela voz lírica nos versos anteriores, restam poucos sedimentos simbolizados na sensação corporal como tré-gua dos desejos. Em sua reconstrução etimológica, Hörisch (2011, p. 14) indica que no alemão a palavra “Glück” (felicidade) está ligada a “Lücke” (lacuna). Se reatualizarmos essas metafóricidade, felicidade pode significar o preenchimento dos vazios e das lacunas que surgem na tessitura existencial.

Os versos finais, de treze a quinze, indicam o esforço de racionalização empreendido pela voz lírica. A introdução do pronome da primeira pessoa do plural no verso treze sugere uma tentativa de discussão com um interlocutor, a fim de definir e captar de forma consciente a natureza dessa disposição afetiva. Se nos versos anteriores ainda nomeia, com um grau avançado de certeza, que aquilo que experimenta é “contentamento”, os versos finais já não contêm a mesma segurança. O que resta é um corpo tocado, perpassado pela experiência emocional, cujas dimensões a racionalidade encontra dificuldade de delimitar e definir satisfatoriamente. Na retrospectiva e, com isso, no processo de racionalização, o sujeito engendra uma narrativa que lhe permite conceber a intensidade afetiva como imbuída de sentido:

Experiências de sentido são elas mesmas experiências de felicidade. Na medida em que dizem respeito a toda a vida, podemos denominá-las de experiência de felicidade existencial, quando na retrospectiva por exemplo o processo da própria existência aparece como imbuído de sentido. Mas também, em relação a momentos, a experiência de sentido como felicidade é importante. Pois uma situação

existencial, na qual se experimenta a felicidade do bem-estar, recebe um significado que aumenta sua intensidade por ser parte de uma rede de sentido que constitui felicidade existencial, (HAMPE, 2011, p. 59: tradução nossa)⁵.

Felicidade, portanto, é a etiqueta que surge a partir da potencialização de afetos perpassados de sentido. O poema não esboça o relacionamento que desencadeia essa interseção afetiva. A bem da verdade, a voz lírica, ao utilizar imagens para traduzir a experiência, se vê confrontada justamente com a dificuldade de indicar a origem. As duas imagens iniciais, contudo, indicam uma interação com o contexto. Tanto a imagem da construção como a imagem do toque revelam um outro, com o qual a voz lírica interage, produzindo uma configuração afetiva que irradia pelo corpo.

2. Felicidade e medo

O segundo poema retoma a temática da felicidade, aqui conectada com o princípio do medo: “*glück in der angst*” (“felicidade no medo”). O que num primeiro momento parece representar um paradoxo, ao concatenar duas experiências afetivas bastante díspares e quase excludentes, revela-se ao final do poema como um percurso convincente de interpretação do contexto. A tradução não reproduz exatamente a sequência sintática do original:

glück in der angst

- 1 wie aufregend
- 2 es ist
- 3 einen großen fehler
- 4 zu machen
- 5 keine worte mehr

⁵ Erfahrungen von Sinn sind selbst Glückserfahrungen. Sofern sie das ganze Leben betreffen, können wir sie als Erfahrung von Lebensglück kennzeichnen, wenn beispielsweise der Prozess der eigenen Existenz in der Retrospektive als ein sinnvoller erscheint. Doch auch auf Momente bezogen ist die Erfahrung von Sinn als Glück wichtig. Denn eine Lebenssituation, in der Wohlfühlglück empfunden wird, erhält dadurch, dass sie Teil eines Sinnzusammenhangs ist, der ein Lebensglück konstituiert, eine ihre Intensität steigende Bedeutung (HAMPE, 2011, p. 59).

- 6 zu finden
- 7 auf diese art
- 8 schweigen zu können
- 9 nicht müde
- 10 nicht nervös
- 11 nur ein leichtes
- 12 frösteln
- 13 alles ist sehr einfach
- 14 und interessant
- 15 weit entfernt
- 16 vom entsetzen
- 17 der langeweile

(CSIBA, 2004, p. 38)

felicidade no medo

- 1 quão emocionante
- 2 é
- 3 cometer
- 4 um grande erro
- 5 não encontrar
- 6 mais palavras
- 7 desse modo
- 8 poder calar
- 9 não cansado
- 10 não nervoso
- 11 somente um leve
- 12 tremular
- 13 tudo é muito simples
- 14 e interessante
- 15 muito distante
- 16 do horror
- 17 do tédio

(CSIBA, 2004, p. 38: tradução nossa)

O ponto de partida do poema reside num contexto interacional, no qual a voz lírica comete um erro (verso 1 a quatro). O primeiro verso indica a primeira impressão que essa situação tem sobre seu universo pessoal, a saber, desencadeia uma percepção afetiva decodificada pelo corpo como “emocionante”, isto é, a estabilidade afetiva predominante expe-

rimentada como equilíbrio emocional sofre uma alteração pelo influxo de percepções, causando mudanças na configuração afetiva do sujeito. O início do poema, portanto, retrata um corpo perpassado por uma sensação.

Ao mesmo tempo, ele também sugere uma interação social, cujas negociações não têm o resultado esperado. Ou melhor, elas produzem uma situação em que a interpretação de realidade e, com isso, também a projeção de narrativa de identidade empreendidas pela voz lírica sofre uma ruptura, exigindo uma revisão. O “grande erro” representa uma interrupção nessa narrativa de identidade, contendo uma dificuldade de continuação. O processamento dessa percepção justamente desencadeia a disposição afetiva experimentada pela voz lírica, impelindo-a a partir dos sinais afetivos a engendrar novas formas de interpretação, a fim de amenizar a ruptura.

Antes disso, a segunda parte do poema, entre os versos cinco e doze, ainda tenta captar essa ruptura por meio de uma sequência de imagens. A primeira consequência da descontinuação desencadeada pelo “erro” reside na ausência de palavras, instrumentos, portanto, que permitiriam a continuação da tessitura. O silêncio, que resulta dessa interação e perpassa o corpo, é fruto de uma disposição afetiva. Isto é, diante de um novo cenário afetivo, o indivíduo precisa processar o excesso de informações oriundo da necessidade de reformulação do processo que define a continuação da negociação. Antes de verbalizar ou simbolizar conscientemente o que está ocorrendo, o indivíduo experimenta seu impacto como intensidade emocional. Trata-se, portanto, de um plano de produção de sentido que está no além da palavra. Talvez seja possível afirmar que a experiência temporal imbuí o corpo de sentido e o produz. Para Mitscherlich-Schönherr (2011, p. 64), “é preciso, muito mais, entender que o tempo mesmo está perpassado de sentido, o qual atribui significado ao si, à sua vida e aos acontecimentos de sua vida que o si não consegue produzir”⁶. A

⁶ Es muss sich vielmehr verstehen lassen, dass die Zeit selbst von Sinn durchdrungen ist, der dem Selbst, seinem Leben und den Ereignissen seines Lebens die Bedeutung verleiht, die das Selbst nicht hervorzubringen vermag (MITSCHERLICH-SCHÖNHERR, 2011, p. 64).

experiência do tempo resulta possivelmente do sentido que ele desperta no sujeito a partir de suas lógicas próprias.

Nesse sentido, “poder calar”, verso oito, representa uma chance de direcionar a atenção para uma esfera do si que escapa à simbolização por meio de palavras. Com efeito, os versos nove a doze procuram captar essa disposição afetiva, fazendo uso de palavras, mas seu êxito é limitado. Nas duas primeiras tentativas, a voz lírica utiliza negações atreladas a disposições corporais. Isto é, as turbulências emocionais decorrentes do nó interacional que causa a descontinuação não são nem cansaço, nem nervosismo. A palavra que a voz lírica encontra para denominar sua disposição corporal é um “tremular”, que no original pode remeter também à sensação de frio. Com isso, o modo que ela encontra para representar a sensação afetiva reside em experiência corporais. O ato de tremular se encontra no horizonte de expectativas atreladas à emoção do medo, pois indica um reflexo corporal que alerta o indivíduo para a necessidade de defesa.

A última parte do poema, versos treze a dezessete, contudo, introduz uma virada que rompe a expectativa de continuação da sequência lírica. O excesso de complexidade, muitas vezes atrelado a experiências de medo, aqui se encontra substituído por clareza e simplicidade, indicando, portanto, uma situação que está nos limites daquilo que a voz lírica consegue controlar. O “erro” que causa a disposição afetiva momentânea é incomparavelmente menor diante da sensação de “tédio”, que não causa medo, mas sim terror. Diante desse cenário, a sensação de medo representa uma espécie de felicidade, pois engendra novas tessituras que permitem criar sentidos pessoais. Do vazio existencial, a voz lírica se vê arremessada numa situação que desencadeia novos potenciais criativos.

O tédio parece representar essa estagnação não só do engendramento de sentidos, mas também da produção de sensações afetivas que permitam à voz lírica criar interações e relacionamentos significativos para sua experiência pessoal. O medo repentino oferece essa possibilidade, ao forçá-la em idear estratégias de reação e de retomada da narrativa rompida pelo erro. A natureza da felicidade se difere superficialmente daquela apresentada no primeiro poema, pois as situações interacionais são completamente diferentes. O que

ambas as experiências têm em comum é a sensação de plenitude ou, ao menos, de recuperação de sentido existencial, produzindo uma situação de arraigamento que permite à voz lírica afirmar sua existência com maior intensidade.

Considerações finais

Partindo do pressuposto de que emoções são fenômenos que surgem a partir de interações, impactando elas mesmas sobre a gênese dessas interações, e que, como fenômenos, elas se revelam como sensações corporais, as quais, por sua vez, impactam sobre consciência e percepção de realidade, discutimos dois poemas de László Csiba sobre a felicidade. Nos dois poemas, “der unbekannte gott” e “angst im glück” a voz lírica busca por imagens que consigam captar a natureza dessas emoções em duas situações bastante díspares, no que concerne ao contexto de interação.

O primeiro poema se concentra numa interseção individual, na qual a voz lírica percebe a felicidade como experiência de plenitude. O esforço empreendido pela voz lírica reside em nomear essa experiência, chegando à conclusão, contudo, de que a estabilização dessa disposição afetiva se revela como algo impossível. O segundo poema percebe felicidade em oposição ao vazio existencial do tédio. Assim, a sensação de medo, oriunda de uma interação fracassada, se transforma em felicidade, ao oferecer à voz lírica uma nova tessitura que lhe permite formar sentidos. Em ambos os casos, o poema representa um percurso de identificação e de tentativa de simbolização de uma experiência afetiva chave.

IMAGES OF HAPPINESS IN THE POEMS ‘DER UNBEKANNTTE GOTTE’ E ‘GLÜCK IN DER ANGST’ BY LÁSZLÓ CSIBA

ABSTRACT: László Csiba, Hungarian writer, lives in Germany and writes in German, joining a group of authors belonging to waves of migratory flows, who have been receiving attention and recognition for their contributions to the national literatures, which they adopt in their host countries. The focus of this article concentrates on Csiba’s lyrical production, trying to understand his conception of happiness in the poems “der unbekannte gott” and “angst im glück”. Defining emotions as a product of interactions and as an impact on body, consciousness and perception of reality, this discussion aims to comprehend the images used in its symbolization and the path taken by the lyrical I to understand this phenomenon.

KEYWORDS: László Csiba; ich liebe zu frühstücken; “der unbekannte gott”; “angst im glück”; Felicidade.

REFERÊNCIAS

BOIGER, Michael; MESQUITA, Batja. The Construction of Emotion in Interactions, Relationships, and Cultures. In: *Emotion Review*, v. 4, nr. 3, 2012, p. 221-229.

CSIBA, László. *Ich liebe zu frühstücken*. Halle: Projekte Verlag, 2004.

DENZIN, N. K. *On Understanding Emotion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.

HAMPE, Michael. Glück und Sinn. In: THOMÄ, Dieter; HENNING, Christoph; MITSCHERLICH-SCHÖNHERR, Olivia (ed.). *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2011, p. 56-62.

HÖRISCH, Jochen. Glück im Deutschen. In: THOMÄ, Dieter; HENNING, Christoph; MITSCHERLICH-SCHÖNHERR, Olivia (ed.). *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2011, p. 13-14.

MITSCHERLICH-SCHÖNHERR, Olivia. Glück und Zeit. In: THOMÄ, Dieter; HENNING, Christoph; MITSCHERLICH-SCHÖNHERR, Olivia (ed.). *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2011, p. 63-74.

Recebido em: 16/08/2019.

Aprovado em: 11/01/2020.