

Anjos Revisitados: Correspondências entre Heiner Müller e Walter Benjamin

Leonardo Munk

Considering that the German dramatist Heiner Müller has treated several times the subject of the angel of history, this essay proposes a comparison between Müller's first angel (*Der glücklose Engel*) from 1958 and the original "angel of history" (*Engel der Geschichte*), a seminal text written by Walter Benjamin in 1940. Benjamin's work reflects the author's thoughts on the corruption of history and the dangerous notion of progress. Müller's angel, on the contrary, despite his beliefs in the destructive force of the history, sees the future in a positive perspective.

Keywords: Angel of history; future; revolution

Walter Benjamin foi o primeiro intelectual europeu a se dar conta da mudança fundamental ocorrida na transmissibilidade da cultura e da nova relação que se estabeleceria a partir de então entre o presente e o passado. Ao longo de sua produção intelectual, a constatação dessa transformação implicou no surgimento de duas leituras aparentemente antagônicas: em um primeiro momento, enquanto diagnóstico de um mundo em crise, onde as forças impulsionadas por uma crença cega no progresso estariam conduzindo inexoravelmente a experiência humana a um beco sem saída; já em um segundo momento, em alguns de seus ensaios dos anos 30¹, tem-se, sob a influência das experimentações artísticas soviéticas e, naturalmente, da ascensão do nazismo, um elogio do progresso, cuja vigência seria definitivamente questionada, alguns anos depois, por intermédio da poderosa e duradoura metáfora do "anjo da história".

Em um ensaio chamado *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag, estudando o desconforto de Walter Benjamin em relação ao despotismo da passagem do tempo e avaliando as conseqüências desse sentimento para sua escritura, apontou que na perspectiva do pensador judeu alemão "o tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro".² O trecho citado não deixa dúvidas quanto a sua correspondência com a nona tese do derradeiro trabalho de Benjamin, a saber, *Sobre o conceito da história*, escrito no ano de 1940. Neste trabalho, legou-nos o autor a figura do "anjo da história" (*Engel der Geschichte*), aquele que apreende o progresso como uma tempestade que arrebatava irresistivelmente a tudo e a todos. Cito o famoso fragmento:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O

Mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Atualmente redige sua tese de doutoramento sobre o teatro de Heiner Müller pela mesma instituição; e-mail: leonardomunk@gmail.com

anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.ⁱⁱⁱ

Entendida como um movimento violento que afasta esse anjo angustiado do paraíso, a idéia de progresso não poderia nesse aspecto ser vista como algo positivo. Tendo o rosto voltado para o passado e incapaz de vislumbrar o que o aguarda no futuro, esse anjo é refém de uma espécie de angústia da imobilidade, pois apesar de ainda estar em movimento, já que é impelido em direção ao futuro, ele não apenas é incapaz de juntar as ruínas que se amontoam aos seus pés, como também é impedido de usar suas asas a fim de retornar ao paraíso. Essa inação que domina o anjo benjaminiano, transformando-o em objeto da história, pode ser lida através de um processo de concreta desilusão, perceptível a partir do momento em que voltamos nossos olhos para dois pontos importantes no percurso intelectual de Benjamin, a saber, a relação um tanto quanto conturbada entre este e o marxismo ortodoxo e seu desencantamento em relação aos rumos da revolução comunista.

É certo que a visão apocalíptica da história como vislumbrada por Benjamin em sua observação do quadro de Paul Klee também muito se deveu ao seu profundo interesse pelo messianismo judaico. Como bem nos lembra Michael Löwy, em um enriquecedor livro sobre o assunto^{iv}, a chegada do Messias para a tradição judaica só poderia ser representada por uma irrupção catastrófica. Para Benjamin, no entanto, pensador também comprometido com as mazelas políticas de seu tempo, a citada irrupção não se limitaria apenas a uma questão de conteúdo messiânico – embora este, como apontarei mais abaixo, acabará por se impor como alternativa a um mundo cada vez mais desencantado –, consistindo também em um rompimento revolucionário entre o presente histórico e um futuro utópico de viés marxista. A aproximação do materialismo marxista não se revelaria, nesse contexto, uma surpresa, haja vista a convergência de idéias em torno do projeto de realizar na Alemanha uma revolução que fosse capaz de superar os limites políticos da revolução francesa.^v

No caso do *Angelus Novus*, contudo, parece-me que a Benjamin a possibilidade de construção de uma comunidade sob o signo do marxismo não se revelou como auspício, mas sim como uma profunda perda histórica, a qual deu lugar a uma destrutiva mitologia do progresso, alimentada não apenas pelos fascistas alemães, como também pelos dirigentes do partido comunista. Sua décima tese seria bastante clara quanto a isso:

(...) Neste momento, em que os políticos nos quais os adversários do fascismo tinham depositado as suas esperanças jazem por terra e agravam sua derrota com a traição à sua própria causa, temos que arrancar a política das malhas do mundo profano, em que ela havia sido enredada por aqueles traidores. Nosso ponto de partida é a idéia de que a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no

“apoio das massas” e, finalmente, sua subordinação servir a um aparelho incontrolável são três aspectos da mesma realidade. Estas reflexões tentam mostrar como é alto o preço que nossos hábitos mentais tem de pagar quando nos associamos a uma concepção de história que recusa toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos.^{vi}

Naturalmente que o “degenerado anjo da história” de Benjamin e Klee^{vii} não só seria estrangeiro em relação ao que era considerado o panteão das obras artísticas dos nazistas, como, sobretudo, enfatizaria a sensação de *displaced person* daqueles que testemunharam a tentativa de extermínio de toda uma geração que embora se acreditasse assimilada, permanecia estranha ao desejo alemão de eugenia. Em sua alegoria do “anjo da história”, Benjamin retrata precisamente essa perda de ligação do homem com seu meio de origem, produzindo naquele com isso uma sensação de desoladora estrangeiridade.

É nesse sentido que esse anjo, assustado ante o horror produzido pelos homens e consciente de sua incapacidade em interromper a implacável roda da história, tornou-se, extrapolando sua relevância temporal, uma imagem recorrente dos cenários de adversidade e desespero que se seguiriam ao desaparecimento de Benjamin e de muitos outros. E certamente que à questão judaica se somava o flerte com o odiado bolchevismo soviético. Vulnerável nesses dois flancos, Benjamin, talvez ironicamente inspirado por seu “anjo da história” e desconfiado de catástrofes vindouras, viraria as costas para o futuro, esquivando-se, deste modo, do abismo de amanhã. E foi, de fato, o que ocorreu, pois, no mesmo ano da escritura de suas teses, ele encontraria a morte pelas próprias mãos ao imaginar malograda sua tentativa de fuga da França.

Podendo ser interpretado de duas maneiras, esse abismo a que me refiro estaria associado tanto a uma visão messiânica da história enquanto ruína – pois, como observa o comentarista norte-americano Peter Osborne, “*Toda a história aparece como destroço do ponto de vista da redenção*”^{viii} –, quanto a uma profunda desilusão histórica causada pela constatação de que as doutrinas do progresso haviam sido incorporadas incondicionalmente e de maneira totalmente acrítica pelo partido comunista, igualando-o, deste modo, aos fascistas e aos social-democratas. Nesse sentido, em alusão ao impacto do acordo de não-agressão entre Stalin e Hitler, restaria aos comunistas alemães, desiludidos com a traição de seus camaradas soviéticos, aqueles em quem se depositavam as maiores esperanças na luta contra o fascismo, apenas a desesperante constatação do fracasso da revolução socialista tão longamente desejada. Mortas as esperanças de construção de um mundo condicionado por ideais de justiça e liberdade, restaria ao “revolucionário” Benjamin apenas o mundo da transcendência; em outras palavras, a saída messiânica simbolizada pela densa metáfora do “anjo da história”. É, sobretudo, através dessa percepção apocalíptica da história, a qual seria composta de um amálgama de idéias romântico-revolucionárias e messiânicas, que se encontraria a força e a permanência do pensamento de Walter Benjamin, não apenas para seus contemporâneos, como, sobretudo, para os possíveis interlocutores de décadas seguintes.

Nesse caso, tem-se, como importante exemplo desse diálogo, a correspondência entre o “anjo da história” benjaminiano e uma trilogia sobre anjos elaborada por Heiner Müller ao longo de quase quatro décadas de produção artística. Um aspecto diferenciador das figuras müllerianas residiria, no entanto, em um impulso de

vanguarda que se caracterizaria pela crença na violência enquanto instrumento necessário à transformação da ordem das coisas, pois como ele próprio afirmaria em uma intervenção na Nova Torque de final dos anos 70:

Os bons textos ainda crescem em solo sinistro, o mundo melhor não será obtido sem derramamento de sangue, o duelo entre indústria e futuro não terá seu ajuste de contas através de cantos nos quais é possível permanecer sentado.^{ix}

O anjo de Benjamin, por sua vez, investir-se-ia de um papel de testemunha^x do ocaso de uma civilização, compreendendo-se nesse sentido toda a inação que sua figura angelical representaria. É nesse contexto que se poderia aqui opor a imobilidade do anjo benjaminiano à ânsia de movimento dos anjos müllerianos. Seja na espera por um evento histórico transformador, no caso de *O anjo sem sorte* (*Der glücklose Engel*), seja na crença da transformação pela violência, em *O anjo do desespero* (*Der Engel der Verzweiflung*), o fato é que mesmo se deparando com a estagnação do socialismo real da RDA e da opressão da ditadura comunista, poder-se-ia supor que Müller não ousou abandonar sua confiança na mudança do *status quo* e no papel subversivo e emancipador do fenômeno artístico, haja vista que a concepção mülleriana de teatro se caracterizaria pela missão de levar a sociedade até os seus limites.

Escrito no ano de 1958, *O anjo sem sorte* foi o primeiro texto da trilogia sobre anjos de Müller. Sirvo-me aqui da tradução do germanista português João Barreto.

O ANJO SEM SORTE. Atrás dele o passado dá à costa, acumula entulho sobre as asas e os ombros, um barulho como de tambores enterrados, enquanto à sua frente se amontoa o futuro, esmagando-lhe os olhos, fazendo explodir como estrelas os globos oculares, transformando a palavra em mordaca sonora, estrangulando-o com o seu sopro. Durante algum tempo vê-se ainda o seu bater de asas, ouvem-se naquele sussurrar as pedras a cair-lhe à frente por cima atrás, tanto mais alto quanto mais frenético é o escusado movimento, mais espaçadas quando ele abranda. Depois fecha-se sobre ele o instante: no lugar onde está de pé, rapidamente atulhado, o anjo sem sorte encontra a paz, esperando pela História na petrificação do voo do olhar do sopro. Até que novo ruído de portentoso bater de asas se propaga em ondas através da pedra e anuncia o seu voo.^{xi}

Ao contrário do “anjo da história”, cujo rosto está voltado para o passado, impossibilitando-o de enxergar o que vem à frente, o “anjo sem sorte” se encontra, por sua vez, posicionado frente a um futuro que lhe esmaga os olhos e o amordaça, sufocando-o. Certamente que tal percepção do futuro não poderia ser considerada de bom augúrio, e nisso a visão de Müller pouco diferiria da profecia benjaminiana, acarretando, em ambos os casos, uma idéia conjunta da história como um *continuum* ininterrupto de catástrofes. Contudo, ao passo em que para o anjo de Benjamin não haveria uma possível redenção, já que o curso da história estaria irremediavelmente comprometido com a produção de ruínas que cresceriam até o céu, para o anjo mülleriano, no entanto, restaria a esperança de que esse mesmo processo histórico,

devidamente problematizado, pudesse ocasionar a oportunidade de novos vãos, contribuindo, dessa forma, para a manutenção de um desejo de utopia.

Desejo esse que, já no contexto da Alemanha Oriental de final dos anos 50, encontrar-se-ia em um estado de suspensão devido ao congelamento do processo revolucionário comunista. Poder-se-ia compreender, desse modo, a “petrificação do anjo sem sorte” como uma consequência direta desse congelamento levado a cabo pelo regime da RDA, cuja subserviência ao legado stalinista da URSS nunca passou incólume ao olhar dessacralizador de Heiner Müller. Nesse sentido, reperto-me a uma fala do próprio Müller, publicada originalmente no ano seguinte à queda do muro de Berlim, onde ele analisaria as origens da dependência do comunismo alemão.

Do ponto de vista histórico, a tragédia do comunismo alemão começa com o assassinato de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburgo, o que levou à total dependência de Lênin e, respectivamente, do partido comunista da União Soviética. Desde então, nenhuma cabeça dirigente independente do movimento comunista alemão voltou a crescer, e quando acontecia de alguma despontar, era logo decepada, ao menos na época de Stalin.^{xii}

O assassinato de Rosa Luxemburgo, naquele momento a figura mais destacada do Partido Comunista Alemão, representou, em 1920, a pá de cal na derrota da Revolução Alemã, cuja eclosão, ao final da Primeira Guerra Mundial, não conseguiu sobreviver aos acordos políticos da conservadora burguesia alemã.^{xiii} Disso decorreu a natural dependência de Lênin e, posteriormente, da ditadura de Josef Stálin, cuja origem remontaria ao isolamento da experiência comunista nas regiões politicamente subdesenvolvidas que compunham a União Soviética. É sintomático, nesse contexto, que a arte sob o comunismo da RDA, contrariamente aos primeiros anos da revolução soviética, nunca tenha desfrutado da liberdade vivida, por exemplo, pela vanguarda russa nos primeiros anos da década de 1920. E foi, desse modo, no cenário da Berlim Oriental dos anos 50, período no qual Müller iniciou seu trabalho literário, que Bertolt Brecht, de volta do exílio, foi acusado de formalista e decadente pelo Partido Socialista Unificado da Alemanha (*SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), partido que passou a governar a RDA a partir de outubro de 1949. Sobre a política cultural da RDA àquela época, Eduard Beaucamp, crítico de arte do jornal *Frankfurter Allgemeine*, disse o seguinte:

A política de Walter Ulbricht para a arte culminou no Caminho de Bitterfeld, aprovado na primeira Conferência de Bitterfeld, em 1959. Foram lá que se lançaram motes do tipo “Do eu para o nós”, “Ultrapassar, não equiparar”. O que se proclamava era a consonância de trabalho material e trabalho artístico, a junção de forças entre união dos sindicatos e associação dos artistas, entre arte popular, arte leiga e arte profissional. O sonho era alcançar uma *união mística* de artistas e operários.^{xiv}

Essa “união mística”, no entanto, em nome de uma cultura progressista e otimista, caracterizar-se-ia *a priori* pelo apoio dado somente àqueles vinculados às

realizações artísticas que estivessem de acordo com o realismo socialista, norma estética adotada pela União Soviética a partir de 1932 e que consistiria em representar uma realidade em concordância com as diretrizes do partido, através da qual este pudesse viabilizar a implementação de mudanças sociais e econômicas. Nesse contexto, tudo aquilo que não estivesse em conformidade com uma estética não-problematizada estaria fadado à denominação de arte “formalista” e “decadente”. Em sua autobiografia *Guerra sem Batalha: uma vida entre duas ditaduras*, Müller diria o seguinte: “A luta contra Brecht começou nesta época. Brecht era formalista, decadente, um trânsfuga”.^{xv} Naquele momento histórico, duas forças contrárias pairavam sobre as cabeças dos aspirantes a escritor: por um lado a imponente presença de Brecht e, por outro lado, a limitante doutrina do realismo socialista.

Seguindo inicialmente os princípios do método brechtiano^{xvi}, Müller vislumbrou não apenas o horizonte da utopia revolucionária, como também vivenciou seu reverso, ou seja, os aspectos negativos e as angústias de um sistema calcado em um espírito contra-revolucionário. E embora tenha guardado expectativas positivas em relação à RDA – sua permanência consciente no lado oriental antes mesmo da construção do Muro de Berlim em 1961 corroboraria a crença no potencial transformador da ideologia socialista –, mesmo apesar daquela ter tornado a revolução em ruína, ele, já em suas primeiras obras, conhecidas pela expressão “textos de produção” (*Produktionsstücke*), nunca se comprometeu com o naturalismo programático do realismo socialista.^{xvii} Não seria surpresa constatar que em função disso Müller ficaria conhecido como partidário do “teatro formalista” de Bertolt Brecht; mesma definição, aliás, não por acaso atribuída também ao cinema de Sergei Eisenstein na URSS dos anos 20. Em relação a esse cenário de censura estética, cito um comentário de Müller sobre a não-premiação de duas de suas primeiras peças, *O achatador de salários (Der Lohndrucker)* e *A correção (Korrektur)*, em um evento do final dos anos 50 sob a chancela da organização oficial que reunia os sindicatos da RDA.

A previsão era de que deveríamos receber o prêmio da FDGB [Freier Deutscher Gewerkschaftsbund] (...). Mas não recebemos o prêmio pois logo em seguida [Walter] Ulbricht abriu a luta contra o assim chamado “teatro didático-pedagógico”, cujo nome já era um feito. (...) Em oposição a uma representação plena, generosa, roliça do ser humano, esse teatro didático-pedagógico seria seco, abstrato, distante dos trabalhadores, aquém da realidade e assim por diante (...) *O achatador/Correção* era teatro didático-pedagógico e por isso foi-lhe negado o prêmio da FDGB.^{xviii}

Ainda segundo Müller, a questão de se saber se uma obra pertencia ou não ao realismo socialista se resumiria exclusivamente a um diagnóstico ideológico dado por determinados grupos rivais que, vez ou outra, digladiavam-se nos bastidores do partido. Esse fato por si só já investiria o papel da arte sob a ditadura alemã de uma insuspeitada importância política, haja vista sua ressonância em um cenário no qual lutas ideológicas eram muitas vezes travadas no campo da cultura. É o que se depreende, inclusive, das palavras de Müller a respeito da dificuldade de publicação na Alemanha Oriental.

Tudo aquilo que você escreve no Oriente é muito importante para a sociedade, ou ao menos a sociedade acredita que o seja. É difícil ser publicado aqui porque isso tem grande impacto. Você não tem quaisquer problemas em ser publicado na Alemanha Ocidental, exceto quando se escreve algo sobre terrorismo.^{xix}

Desse modo, na tentativa de driblar as limitações impostas pela censura oficial, os autores da Alemanha Oriental recorreriam ora à abordagem de temas históricos, ora à adaptação de clássicos da literatura e do teatro. O recurso ao “diálogo com os mortos”, nesse sentido, dado a recorrência com que fatos do passado se reproduziriam no presente, revestir-se-ia de uma profunda necessidade política, pois ao parecer “ausentar-se” (*sich entfernen*) do presente, Müller se empenharia em uma crítica distanciada dos conflitos de seu tempo, provocando, por intermédio da reflexão estética, o despertar da saudade de uma “outra revolução”. Nesse aspecto é que o anjo mülleriano, “de pé” e “esperando pela História”, ainda incorporaria a perspectiva de que uma verdadeira revolução poderia ocorrer, ocasionando, com isso, a retomada das mudanças históricas propostas pela revolução comunista.

No entanto, se por um lado, a promessa de um novo vóo do “anjo sem sorte” corresponderia à retomada de ideais inerentes ao movimento socialista e sua conseqüente concretização, por outro lado, o desespero de seu sucessor, *Eu sou o anjo do desespero (Ich bin der Engel der Verzweiflung)*, texto de 1979 que integra a peça *A missão*, aproximar-se-ia da percepção algo desencantada de que o homem do século XX não apenas testemunhou o fim do mito da revolução, como também viu como decorrência disso a perda de prestígio dos grandes projetos de mudar o mundo que haviam até então guiado as ações humanas desde modernidade. Desencantamento esse que levaria o Stálin de *Germânia 3. Fantasmas junto ao homem morto (Germânia 3. Gespenster am toten Mann)*, último texto de Müller, publicado em 1996, a dizer as seguintes palavras: “O último vencedor é a morte”.^{xx} Essa analogia entre o período de estagnação da RDA e a morte já havia sido mencionada por Müller na entrevista de 1990.

Pois essa identidade é ficção, tudo o que está vivo se modifica a cada segundo. A eternização do instante é um pecado mortal, segundo Lukács. “Permaneça, você é tão bela” é a fórmula da decadência. É a retirada do instante do decorrer do tempo, que representa essencialmente a destruição. Quem for idêntico a si próprio, este pode ser colocado no caixão, este já não existe mais, não está mais em movimento. Idêntico é um memorial. O que precisamos é do futuro, e não da eternidade do instante.^{xxi}

Como contraponto a esse tempo de estagnação (*Zeit der Stagnation*) caberia aos autores contemporâneos a tarefa de, segundo palavras de Müller, “(...) desenvolver uma nova dramaturgia ou abandonar a escritura de peças”.^{xxii} Tal afirmativa, de 1978, corresponderia ao interesse de Müller, sobretudo a partir dos anos 70, na busca de uma nova linguagem para a literatura e para o teatro. Nesse aspecto, *Hamlet-Máquina*, de 1977, *A missão*, de 1979, e *Quarteto*, de 1980, alguns de seus textos mais conhecidos e encenados, seriam três exemplos dessa nova escritura

marcada pela crítica radical de um projeto racional de modernidade adotado tanto pelo socialismo real quanto por sua contrapartida capitalista.

O fato é que fatores como o uso da violência enquanto instrumento político, a domesticação do corpo e o controle do imaginário colaborariam em grande medida para a formação de um sistema altamente homogeneizador e destrutivo, seja no âmbito de uma sociedade mercantilizada, seja na esfera de uma comunidade limitada em sua liberdade política. Tratar-se-ia, afinal, da mesma razão iluminista a qual se refere Robert Kurz em um trecho extraído de seu livro *O colapso da modernização*, de 1991.

O que está aqui atuando é ainda a mesma razão abstrata do iluminismo, que se tornou destrutiva e à qual se passou a recorrer somente numa forma diminutiva e decadente, acompanhada de constantes desculpas e teoricamente malbaratada, porque o sujeito, apesar de reconhecer sua desrealização e heteronomia, agarra-se desesperadamente a essa sua forma. A redução da razão subjetiva desemboca na apoteose da lógica objetiva do mercado, à qual as pessoas acabam se sujeitando com um prazer quase masoquista.^{xxiii}

Consciente desse mesmo beco sem saída, a poética de Müller proporia a desestabilização de um sistema de valores calcado em um comportamento ditado por diretrizes patriarcais e por uma razão de viés instrumental. Ao negar a linguagem convencional, pois refém do estado das coisas, caberia ao artista contemporâneo a construção de sua crítica negativa do real por intermédio de “uma outra linguagem”. Uma linguagem construída por intermédio da escolha de elementos extraídos de outros textos e reduzidos a cenas lacunares, as quais deveriam ser preenchidas pelo espectador a fim de estabelecer uma conexão entre fragmentos aparentemente desconexos. Nesse sentido, a dramaturgia de Müller, dialogando com a tendência contemporânea do *work in progress* e a crítica do discurso lógico cooptado pela sociedade capitalista, caracterizar-se-ia por um não acabamento que só poderia vir a ser desenvolvido em cena e em sua co-autoria com o trabalho do encenador, desenvolvendo, com isso, um diagnóstico crítico sobre uma sociedade que se encontraria sob o signo da falta.

Notas

ⁱ Refiro-me especificamente aos ensaios “Que é o teatro épico?” (1931), “O autor como produtor” (1934) e, sobretudo, “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” (1935).

ⁱⁱ SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. P. 91.

ⁱⁱⁱ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. P. 226.

^{iv} LÓWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. P. 134.

^v FURET, François. *Marx e a Revolução Francesa*. P. 8.

^{vi} BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. P. 227.

^{vii} “Na exposição “Entartete Kunst” (Arte Degenerada), os quadros de Klee tinham sido comparados à arte dos doentes mentais. Já em 1933, tinha sido qualificado de Judeu da Galícia; agora, embora a intenção fosse a mesma, limitavam-se a relacioná-lo com os “comerciantes” judeus”. PARTSCH, S. *Paul Klee, 1879-1940*. P. 82.

- ^{viii} OSBORNE, Peter. “Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala”, in: BENJAMIN, A. e OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin: Destruição e experiência*. P. 104.
- ^{ix} MÜLLER, H. “O espanto como a primeira aparição do novo”, in: KOUDELA, I. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. P. 46-7.
- ^x HÖRNIGK, F. „Texte, die auf Geschichte warten...”, zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller”, in: MÜLLER, H. *Material*. P. 125.
- ^{xi} MÜLLER, H. *O anjo do desespero*. P. 31.
- ^{xii} MÜLLER, H. “Necrofilia é amor ao futuro: entrevista a Frank M. Raddatz”, in: *Vintém: Companhia do Latão*. P. 25-26.
- ^{xiii} ANDERSON, P. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. P. 26.
- ^{xiv} BEAUCAMP, E. “Encarcerado em gaiolas de ouro”, in: *Humboldt 84*. P. 64.
- ^{xv} MÜLLER, H. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. P. 51.
- ^{xvi} A complexa relação de dependência e autonomia de Müller com respeito à obra de Bertolt Brecht será analisada com mais vagar em capítulo *a posteriori*.
- ^{xvii} RIECHMANN, J. “Presentación de un autor incómodo”, ...
- ^{xviii} MÜLLER, H. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. P. 115
- ^{xix} KOUDELA, I. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. P. 69.
- ^{xx} MÜLLER, H. *Germania 3. Gespenster am toten Mann*. P. 14. „Der letzte Sieger ist der Tod.“
- ^{xxi} MÜLLER, H. “Necrofilia é amor ao futuro”, in: *Vintém: Companhia do Latão*. P. 34-5.
- ^{xxii} MÜLLER, H. *Gesammelte Irrtümer*. P. 54. „ (...) eine neue Dramaturgie zu entwickeln oder das Stückeschreiben aufzugeben.“
- ^{xxiii} KURZ, R. *O colapso da modernização*. P. 231.

Jakob Wassermann e Kaspar Hauser, 100 anos depois

Luis S. Krausz

This article draws a parallel between Jakob Wassermann's interest in the history of Kaspar Hauser, which led him to write a novel still considered as the most eloquent literary rendering of this episode, and his own situation as an outsider in German culture. Wassermann's feeling of alienation towards his own country is expressed in his autobiography, titled "Mein Weg als Deutscher und Jude" and his "Kaspar Hauser" is seen here a kind of "estrangement novel", a term which is a counterpoint to the traditional German concept of *Bildungsroman*. In this respect, it displays some striking analogies with works by later authors, who have drawn this specifically Jewish-German genre to a kind of paroxysm, such as Franz Kafka and Elias Canetti. A novel by an author usually seen as a conservative thus reveals an unexpected avant-garde aspect, which in certain ways foresees the future development of Jewish-German literature. On the other hand, Wassermann's critique to the Bismarckian mentality, which dominated Germany in the first half of the 19th. Century, appears to detect some tendencies crucial to the development of German political life in the early 20th. century.

Keywords: German Jewish; German Literature; Estrangement Novel

Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens (Kaspar Hauser ou a indolência do coração), romance que Jakob Wassermann (1873-1934) publicou pela primeira vez em 1908, é uma narrativa de caráter histórico, que trata de um episódio que causou grande comoção na Alemanha e em toda a Europa do século 19: a 26 de Maio de 1828, numa tarde do segundo dia da festa de Pentecostes, um adolescente desconhecido apareceu nas ruas de Nürnberg. Praticamente incapaz de falar, desacostumado à luz, quase não conseguindo andar, estranho ao convívio humano e desacostumado aos alimentos comuns em sua época, ele trajava roupas de camponês e levava consigo uma carta dirigida a um certo capitão Wessenig, do 6º Regimento de Cavalaria.

A história verdadeira do Kaspar Hauser espalhou-se pela Alemanha e por toda a Europa com grande velocidade, como um caso bizarro e à primeira vista inexplicável, e deu origem, ao longo do tempo, a uma longa série de livros, tanto de caráter literário quanto científico – uma série que não pára de crescer, a tal ponto que, já desde 1927, existem livros apenas com a bibliografia existente sobre o tema.ⁱ Berthold Weckmann, num volume publicado em 1993,ⁱⁱ analisa nada menos do que 146 das obras de caráter literário ou histórico que têm Kaspar Hauser como tema (dentre as quais pode-se destacar um poema de Paul Verlaine, *Gaspard Hauser*

Luis S. Krausz é mestre em Letras Clássicas pela University of Pennsylvania, pós-graduado pela Universidade de Zurique e doutor em Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo. É autor de As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica (Edusp, 2007). E-mail - lkrausz@uol.com.br

chante, de 1873). Os trabalhos comentados por Weckmann, uniformemente distribuídos ao longo de cerca de 170 anos, são apenas uma parte do acervo literário existente sobre o tema. Para o escritor Guntram Vesper, “Kaspar Hauser puxa uma cauda de cometa de cinco mil livros.”^{xiii} Existem também vários filmes sobre a história de Kaspar Hauser, dos quais o mais notório é certamente o do diretor alemão Werner Herzog, de 1973, que leva como subtítulo *Jeder für sich und Gott gegen Alle*. (*Cada um por si e Deus contra todos*).

O motivo pelo qual o escritor judeu alemão Jakob Wassermann decidiu, em 1907, escrever um romance histórico a respeito do jovem encontrado em Nürnberg não será, portanto, a novidade ou o ineditismo da matéria em seu tempo. Seu *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens*, hoje considerado como a mais bem sucedida elaboração épica do assunto, talvez possa ser compreendido como pertencente a um gênero típico da literatura judaico-alemã das primeiras décadas do século 20, que gostaria de chamar de *Entfremdungsroman*, ou romance do estranhamento – um contraponto ao gênero tradicional do *Bildungsroman*, fulcro da prosódia alemã do século 19.

Kaspar Hauser é um personagem que levou ao paroxismo o estranhamento de um homem ante a sociedade – e da sociedade ante um indivíduo. Talvez o aspecto mais impressionante da narrativa de Wassermann, que a torna interessante para o leitor contemporâneo, seja o seu aprofundamento na questão da alienação de Hauser com relação ao mundo que o cerca. Ao mesmo tempo, a maneira como ele retrata os esforços desta mesma sociedade no sentido de ajustá-lo às suas regras, ainda que ao custo de todo sentimento humano e mesmo da ética, e sua incapacidade de compreendê-lo enquanto ser humano, e de aceitar sua dimensão humana – o que de resto fica claro no título alternativo criado por Wassermann para seu romance: *Die Trägheit des Herzens* ou *A indolência do coração* – possuem algo de estranhamento premonitório, tanto com relação ao desenvolvimento posterior da literatura judaico-alemã quanto com relação ao desenvolvimento da história do século 20 europeu propriamente dita.

Em *Mein Weg als Deutscher und Jude* (*Meu caminho como alemão e judeu*), Wassermann não se cansa de enfatizar a que ponto ele sempre se sentiu como um estranho em sua terra natal – tanto entre os alemães quanto entre os judeus, e neste sentido ele acabaria por tornar-se, de certa maneira, um emblema do próprio judaísmo alemão: Wassermann só parece ter encontrado uma *Heimat*, um lugar onde se sentia razoavelmente à vontade, ao mudar-se para Viena, onde viveu em meio ao cosmopolitismo de um meio intelectual fortemente marcado pela presença judaica, nos últimos anos do Império Austro-Húngaro e no entre-guerras. Se ele afirma, de maneira categórica, não se sentir identificado e nem inteiramente à vontade quer entre os alemães, quer entre os judeus que permanecem mergulhados nas tradições de seus ancestrais, ele também observa com distanciamento, com apurado senso crítico e não sem certa ironia os judeus alemães, seus contemporâneos, que parecem estar vivendo num incômodo limbo entre dois mundos, sem pertencer realmente a nenhum deles.

Ao descrevê-los Wassermann coloca-se no vértice de um triângulo, equidistante de dois pólos – o judaico e o alemão – e a partir deste vértice ele observa, com igual estranhamento, todos os pontos da reta que leva de um a outro desses pólos, isto é, o longo *iter* que separa o judeu do gueto, com suas formas de vida cristalizadas pelos séculos, dos vários graus da assimilação judaica na Alemanha, que à época de sua

juventude atingia o auge na concepção do *Deutscher Bürger mosaischen Glaubens* (*cidadão alemão de fé mosaica*).

Assim, se ele se distancia tanto do judeu religioso e crente, do judeu do Leste, marcado pela vivência intensa de uma tradição que se estendia a todas as esferas da vida, quanto do judeu modernizado.^{iv} Sobretudo, ele mostra-se intolerante com aquele grupo judaico que, em suas próprias palavras, fez da razão uma idolatria. É, sobretudo, o seu racionalismo exacerbado e a excessiva importância por eles atribuída à razão e à mentalidade científica que os torna repulsivos a seus olhos:

Havia um rasgo de racionalismo que perpassava todos estes judeus, e que perturbava qualquer relação mais íntima. Dentre os mais baixos, isto se manifestava e realizava na esfera inferior: busca pelo sucesso e pela riqueza, cobiça por vantagens e lucros, ânsia de poder e oportunismo social; dentre os mais elevados, o resultado disto era a incapacidade para as idéias e para a intuição. A ciência era um ídolo, a inteligência o senhor absoluto. Tudo o que escapasse aos cálculos era visto como pertencente a uma categoria inferior; também o destino podia ser calculado, e as paisagens mais sombrias da alma. Havia neles uma vontade e uma decisão no sentido de eliminar o mistério do mundo...^v

Ora, uma grande parte dos sofrimentos de Kaspar Hauser descritos no romance de Wassermann são causados, justamente, por aqueles personagens que mais se aferram ao racionalismo e à necessidade de encontrar explicações lógicas para tudo – a começar por aqueles que consideram que o jovem encontrado só pode ser um falsário com um bom motivo para portar-se desta forma. Dentre estes, pode-se destacar o carcereiro Hill, que de início se aterra à tese de que está diante de um impostor e se põe a espionar o jovem em seu cárcere enquanto dorme, para verificar se no sono ele pronuncia alguma palavra capaz de incriminá-lo. Outro aderente fervoroso do racionalismo é o professor Quandt, de Ansbach, em cuja casa Hauser vai residir até o dia de sua morte, bem como a horda de personagens cuja visão de mundo coincide com a de uma época de “irremediável aplainamento e diluição, que leva a cabo uma idolatria com a ciência compreendida e não compreendida e falsificou, por meio da cultura, toda sua esfera de pensamentos.”^{vi}

Assim, tão logo é encontrado, Hauser é encarcerado numa torre para rapidamente tornar-se uma espécie de atração turística. Já a partir das primeiras horas do dia, os cidadãos respeitáveis de Nürnberg passaram a enfileirar-se ante as grades de sua cela, para observá-lo, para atirar-lhe alimentos, quando não para insultá-lo:

Enquanto isto o jovem encontrado passava por um tempo difícil. Sua prisão na torre tornou-se o destino dos ociosos e curiosos da cidade inteira. As pessoas corriam para lá como para a exposição de uma raridade divertida, pois o decreto do magistrado fizera dele um objeto público. Aqueles que até então o protegiam tinham se tornado mais reservados, pois não se sabia como a história haveria de terminar, e se alguma sábia corte de apelação não o classificaria como um simples vigarista.^{vii}

Alheio às regras e aos costumes de seus contemporâneos, Hauser é, neste momento inicial do romance, o inteiramente outro, o estranho absoluto, condição

que ele não será capaz de superar – e o subtítulo do romance de Wassermann, *Die Trägheit des Herzens*, refere-se, em primeira instância, à incapacidade de compaixão e empatia, isto é, a uma ruptura na noção de humanidade como patrimônio comum a todos os seres humanos.

O relacionamento de Hauser com os que vão cruzando seu caminho revela-nos, a cada tanto, novos aspectos de uma sociedade que se afigura como dominada pelo racionalismo utilitarista, por uma moral que consiste de imposições e não de convicções, por um autoritarismo burocrático e por uma mutilação dos aspectos emocionais e sentimentais do homem: uma sociedade construída sob o signo da *Trägheit des Herzens* (*A indolência do coração*).

Essa mentalidade autoritária, burocrática, de racionalismo autônomo, é realçada pelo contraponto que a ela fazem dois personagens que encarnam o melhor das virtudes germânicas: o professor Daumer e o magistrado Feuerbach. Daumer, que em sua visão universalista e panteísta é o partido derrotado num tempo em que tudo o que não pode ser explicado pela razão pode ser considerado como ofensivo, diz, a respeito de Hauser:

Ele é um milagre (...). Infelizmente nós vivemos numa época em que qualquer referência ao inescrutável ofende o nosso espesso saber cotidiano. Não fosse assim, qualquer um haveria de ver e de sentir, neste ser humano, que nós estamos cercados por todos os lados por forças misteriosas da natureza, sobre as quais repousa todo o nosso ser.ⁱⁱⁱⁱ

Hauser é, para ele, uma criatura cuja pureza de alma não foi corrompida pelo convívio com outros seres humanos:

Quando se fala dele é impossível exagerar porque a língua é pobre demais para expressar o seu ser. O surgimento dessa criatura de contos de fadas, de um obscuro lugar nenhum, é como uma lenda arcaica. Subitamente a voz pura da natureza se dirige a nós, um mito se torna realidade. Sua alma é como uma pedra preciosa, que ainda não foi tocada por nenhuma mão cheia de cobiça.^{ix}

Kaspar Hauser torna-se, então, uma espécie de *Adam Kadmon*, de homem primordial, que guarda em si as forças criativas e as potencialidades da natureza intocada, e serve ao propósito de encarnação do tema do *Bon sauvage*, de Rousseau, em voga no século 18.

Para a maioria da população, porém, trata-se de uma curiosidade a ser observada. O século do triunfo do iluminismo e, sobretudo, do pragmatismo alemão, foi também o século em que se cultivou, talvez mais do que em qualquer outro, o gosto e o fascínio pelo aberrante, pelo incomum, pelo bizarro. Foi um tempo que viu surgirem, juntamente com os asilos de loucos e os grandes presídios, também os gabinetes de curiosidades zoológicas e humanas, o fascínio pelos países estrangeiros, os museus de cera, os simulacros de todos os tipos e, nas artes, e em especial na literatura, o gosto pelo grotesco e pelo macabro – como, por exemplo, nas narrativas de E. T. A. Hofmann (1776-1822) ou de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Assim, a rápida fama que Caspar Hauser ganhou na Alemanha, já em sua época, pode ser creditada tanto ao que há de intrigante e trágico em sua história quanto ao

gosto do público numa época de crescente padronização e a normatização de comportamentos, à qual corresponde a exclusão cada vez maior e o isolamento de tudo o que não se ajusta às normas impostas pelos poderes constituídos – sejam eles jurídicos eclesiásticos ou sociais.

* * *

Nascido em de uma família assimilada,⁸ Wassermann serviu ao exército imperial, onde foi cruelmente discriminado por causa de sua ascendência e por causa de sua constituição frágil. Tornou-se um cético com relação ao processo de aculturação e germanização dos judeus da Alemanha que, no seu entender, dava-se ao custo do sacrifício de toda a autenticidade dos judeus, que imolavam sua personalidade, sua tradição espiritual e sua essência no altar-mor da conquista de posições no interior da sociedade alemã. Assim, ao descrever seus contemporâneos, judeus alemães em processo de assimilação, em certa medida, também seus companheiros de destino, ele escreveria, em 1924, em *Der Jude als Orientale (O Judeu como Oriental)*:

De um só golpe deseja-se tirar de si mesmo tudo o que se foi para sentir-se no presente. O resultado é embriaguez, desorientação, cisão (...). Por excesso de ambição, as pessoas se tornam viciadas. O prazer da vitória as leva a se esquecerem do fato de que, apesar dos direitos conquistados, apenas são toleradas. Tudo o que os judeus têm de excelente degradou-se em vícios e estes vícios, nos judeus, possuem algo de estranhamente penetrante: o judeu autêntico é orgulhoso e cheio de pudor; eles são servis e desavergonhados. Neles a inteligência se transforma em espreteza, o julgamento em falta de respeito. São fracos que se fazem passar por fortes.³¹

Mais adiante lemos, no mesmo livro:

Nele tudo se torna gesto, calor excessivo, tudo se torna mania. É como se ele tivesse sido privado da noção de seu próprio ser e em decorrência disto ele precisa arrancar cada sucesso, cada efeito, cada desafio de sua personalidade isolada, e assim não possui nada além desta própria personalidade, da qual ele é vítima e escravo (...). Nós os conhecemos, meu caro amigo, nós os conhecemos e sofremos por causa deles, estes milhares de assim chamados judeus modernos, que minam todos os fundamentos porque eles mesmos não têm fundamentos; que hoje jogam fora o que conquistaram ontem, que hoje emporcalham o que ontem amavam... Eles só se entregam às coisas nas quais podem se perder, e só admiram onde se sentem desprezados. No fundo de seus corações eles crêem apenas no estranho, no outro, no ser diferente.^{xii}

Para Wassermann o judeu “modernizado” é o homem que não sabe ao certo quem é, é o homem que não se parece com ninguém e que com ninguém parece capaz de relacionar-se com naturalidade. Privado de sua natureza, o judeu modernizado vive cercado por uma aura de exotismo e diferença, mas já não é mais capaz de encontrar sua identidade, e assim parece estar sob o poder de uma espécie de maldição, que o acompanha em toda a parte.

A angústia desse judeu modernizado concebido por Wassermann é em certa medida a própria angústia do Kaspar Hauser retratado no romance, desesperado em sua solidão, seqüioso de um encontro com sua origem e com sua história verdadeira tanto quanto de laços autênticos com o mundo que o cerca, e incapaz de encontrar satisfação para qualquer destes seus anseios. No romance de Wassermann ele é o ser humano que se define pela falta, pela ausência, isto é, pela inexistência de identidade: a tabula-rasa que se presta às projeções de todos os tipos por parte dos que com ele se relacionam. Assim, Hauser hora é visto como um criminoso comum e um vagabundo, ora como um príncipe; ora como repositório de todas as virtudes do homem original, conforme foi criado por obra divina, e ainda não corrompido pelo convívio em sociedade, ora como um libertino desavergonhado e mentiroso, sempre a depender da disposição de alma daquele que o observa.

Mas quem é Kaspar Hauser? Esta pergunta angustiante perpassa a obra de Wassermann em toda sua extensão, e permanece em aberto. A busca pela própria identidade, que chega às raias do desespero, talvez seja em parte uma ressonância da tenacidade das próprias angústias de Wassermann, expressas em *Mein Weg als Deutscher und Jude*.

Bibliografia

- GOTTSCHALK, Birgit. Das Kind von Europa – Zur Rezeption des Kaspar Hauser-Stoffes in der Literatur. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden, 1995
- PEITLER, Hans e LEY, Hans, Kaspar Hauser. Über tausend bibliographische Nachweise, Ansbach, 1927
- WASSERMANN, Jakob. Caspar Hauser, Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1924
- WASSERMANN, Jakob, Deutscher und Jude, Heidelberg, Lambert & Schneider, 1984
- WASSERMANN, Jakob. Mein Weg als Deutscher und Jude, Berlin, Nishen, 1987
- WECKMANN, Berthold. Kaspar Hauser: die Geschichte und ihre Geschichten. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1993

Notas

ⁱ Já em 1927 foi publicada em Ansbach uma bibliografia sobre Kaspar Hauser, na qual se fala de “mais de mil livros” (PEITLER, Hans e LEY, Hans, *Kaspar Hauser. Über tausend bibliographische Nachweise*, Ansbach, 1927). Uma antologia de 1992 oferece um panorama sobre a recepção literária e ficcional do assunto (STRUVE, Ulrich (ed.). *Der Findling. Kaspar Hauser in der Literatur*, Stuttgart, 1992).

ⁱⁱ WECKMANN, Berthold. *Kaspar Hauser: die Geschichte und ihre Geschichten*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1993.

ⁱⁱⁱ VESPER, Guntram. *Nördlich der Liebe und südlich des Hasses*, Munique/Viena, 1979, p. 69 apud GOTTSCHALK, Birgit. *Das Kind von Europa – Zur Rezeption des Kaspar Hauser-Stoffes in der Literatur*. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden, 1995 p. 9.

^{iv} cf. WASSERMANN, *Mein Weg als Deutscher und Jude*, p. 115: Quando eu via um judeu polonês ou galiciano, e conversava com ele, me esforçava em penetrar em sua intimidade, compreender sua maneira de pensar e de viver, ele certamente era capaz de me comover ou de admirar, ou de provocar dó ou tristeza, mas um impulso de irmandade, ou mesmo de parentesco eu não sentia de

maneira nenhuma. Ele me era totalmente estranho, em suas expressões, estranho em cada uma de suas emanações, e se não surgisse uma simpatia humana e individual, até mesmo repulsivo. Muitos judeus que se sentem judeus ocultam este sentimento de si mesmos; por amor a um conceito de obrigação ou a uma imposição partidária, ou para não se exporem a ataques de estranhos, eles se obrigam. (*Sah ich einen polnischen oder galizischen Juden, sprach ich mit ihm, bemühte ich mich, in sein Inneres zu dringen, seine Art zu denken und zu leben zu ergründen, so konnte er mich wohl rühren oder verwunden oder zum Mitleid, zur Trauer stimmen, aber eine Regung von Brüderlichkeit, ja nur von Verwandtschaft verspürte ich durchaus nicht. Er war mir vollkommen fremd, in den Äusserungen, in jedem Hauch fremd, und wenn sich keine menschlich-individuelle Sympathie ergab, sogar abstossend. Viele Juden, die sich Juden fühlen, verhehlen sich dies; einem Pflichtbegriff oder Parteidiktat zuliebe oder um feindlichen Angriffen keinen Zielpunkt zu geben, üben sie Zwang auf sich aus.*)

^v Idem p. 112: *Es ging ein Zug von Rationalismus durch alle diese Juden, der jede innigere Beziehung trübte. Bei den niedrigen äusserte es sich und wirkte im Niedrigen, Anbetung des Erfolgs und des Reichthums, Vorteils- und Gewinnsucht, Machtgier und gesellschaftlichen Opportunismus; bei den Höheren war es das Unvermögen zur Idee und Intuition. Die Wissenschaft war ein Götz; der Geist war unumschränkter Herr; was sich der Errechnung versagte, war untergeordnete Kategorie; errechnet werden konnte auch das Schicksal, zerfasert die heimlichsten, dunkelsten Gebiete der Seele. Es war überhaupt in ihnen ein Wille und Entschluss zur Entgeheimnisung der Welt.*

^{vi} cf. Idem, p. 42: *dieser Zeit heillosen Verflachung und Verdünnung, die mit verstandener wie mit missverständener Wissenschaft Idolatrie trieb und ihre ganze Gedankensphäre durch Bildung verfälschte.*

^{vii} WASSERMANN, Jakob. *Caspar Hauser* p. 57 p. 31 *Mittlerweile hatte der Findling eine gar böse Zeit. Sein Turmgefängnis wurde das Ziel aller Müssiggänger und Neugierlinge der ganzen Stadt. Man lief hin wie zu der Ausstellung einer unterhaltsamen Rarität, denn der magistratische Erlass hatte ihn zu einem öffentlichen Gegenstand gemacht. Seine bisherigen Beschützer waren ein wenig zurückhaltender geworden, denn man wusste ja nicht, wie die Geschichte enden würde und ob nicht ein hochweises Appellgericht ihn zum gewöhnlichen Schwindler stempeln würde.*

^{viii} idem p. 57 *“Er ist ein Mirakel,” entgegnete Daumer hastig und ergriffen; dann, in einem halb beherrschenden, halb bitteren Ton, der für einen Dalman wie Tucher verletzend klingen musste, fuhr er fort: “Leider leben wir in einer Zeit, in der man mit jedem Hinweis auf Unerforschliches den plumpen Alltagsverstand beleidigt. Sonst müsste jeder an diesem Menschen sehen und spüren, dass wir rings von geheimnisvollen Mächten der Natur umgeben sind, in denen unser ganzes Wesen ruht..”*

^{ix} idem p. 38: *“Also. Wenn man von ihm spricht, kann man nicht übertreiben, weil die Sprache zu ärmlich ist, um sein Wesen auszudrücken. Es ist wie eine uralte Legende, dies Emporsteigen eines märchenhaften Geschöpfes aus dem dunklen Nirgendwo; die reine Stimme der Natur tönt uns plötzlich entgegen, ein Mythos wird zum Ereignis. Seine Seele gleicht einem kostbaren Edelstein, den noch keine habgierige Hand betastet hat.”*

^x cf. WASSERMANN, *Mein Weg als Deutscher und Jude*, p. 37: *Na roupa, na fala e nas formas de vida a assimilação estava totalmente concluída. A escola que eu frequentava era estatal e aberta. Vivíamos entre cristãos, relacionávamo-nos com cristãos, e para os judeus modernizados, dentre os quais meu pai se incluía, uma comunidade judaica existia apenas no sentido do culto e da tradição. Este recuava, ante o poderoso e sedutor ser moderno, cada vez mais para a esfera reservada das congregações, em grupos secretos, distantes, frenéticos; aquela tornava-se lenda, e por fim apenas palavra e forma vazia. (*In Kleidung, Sprache und Lebensform war die Anpassung durchaus vollzogen. Die Schule, die ich besuchte, war staatlich und öffentlich. Man wohnte unter Christen, verkehrte mit Christen, und für die fortgeschrittenen Juden, zu denen mein Vater sich zählte, gab es eine jüdische Gemeinde nur im Sinn des Kultus und der Tradition; jener wich vor dem verführerischen und mächtigen modernen Wesen mehr und mehr ins Konventikelhafte zurück, in heimliche, abgekehrte, frenetische Gruppen; diese wurde Sage, schliesslich nur Wort und leere Hülse.*)*

^{xi} WASSERMANN, *Jakob, Deutscher und Jude*, Heidelberg, Lambert & Schneider, 1984, p. 24: *“Man will in einem Atemzug alles Gewesene abschütteln und sich mit Gegenwart fühlen. Die Folge ist Rausch, Zerfahrenheit, Zerrissenheit (...). Man wird durch Übereifer lästig. Die Siegerfreude lässt vergessen, dass man trotz der errungenen Rechte nur geduldet wird. (...). Alle Vorzüge des Juden sind zu Lasten geworden und diese Lasten haben bei ihm etwas seltsam Penetrantes: der echte Jude ist stolz und schamhaft, sie sind knechtisch und schamlos. In ihnen wird Scharfsinn zur Klügelerei, Urteil zu Respektlosigkeit. Es sind Schwächlinge die sich stark stellen.”*

^{xii} idem, p. 30: *“Alles wird Gebärde an ihm, alles Überhitzung, alles Manie. Ihm ist sozusagen die Idee seines Daseins geraubt, infolgedessen muss er jeden Erfolg, jede Wirkung, jede Förderung seiner eigenen isolierten Persönlichkeit abzwängen, und so besitzt er auch nichts weiter als eben diese Persönlichkeit, deren Sklave und Opfer er ist (...).”*
Wir kennen sie ja, lieber Freund, wir kennen sie und wir leiden an ihnen, diesen tausenden sogenannten modernen Juden, die alle Fundamente benagen, weil sie selbst ohne Fundament sind; die heute verwerfen, was sie gestern erobert, heute besudeln, was sie gestern geliebt... Sie geben sich nur hin, wo sie sich verlieren können, und bewundern nur dort, wo sie sich verstossen fühlen. Im Grunde ihres Herzens glauben sie bloss an das Fremde, das Andere, das Anderssein.

Macunaíma – Eine Rhapsodie

Annelie M Scheider

During the first decades of the 20th century emerges a Brazilian artistic movement that aims to break with the cultural models imported from Europe. As a landmark one may cite the *Week of Modern Art* in São Paulo and Mário de Andrade as one of its main figures. His novel *Macunaíma* stands for one of the central pieces of modern Brazilian literature and was considered by Andrade as a literary rhapsody. This article aims to compare the formal elements of the rhapsody with the actual text written in 1928.

Key words: Macunaíma; Mário de Andrade; rhapsody.

1 Einleitung

Zu Beginn der 20er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts befand sich Brasilien in kultureller Aufruhr. Die Unabhängigkeit von Portugal war seit einhundert Jahren erreicht und seit einigen Jahrzehnten war auch die Sklaverei abgeschafft. Nun galt es, Brasilien auch in kultureller Hinsicht von Europa zu lösen und eine eigene kulturelle Identität zu schaffen. Hierzu wurde 1922 die *Semana de Arte Moderna* in São Paulo veranstaltet. Mitinitiator war Mário de Andrade, der einige Jahre später das Buch *Macunaíma* verfasste, welches in diesem Aufsatz thematisiert werden soll. Im ersten Teil sollen daher zunächst der Zeitgeist und der soziokulturelle Kontext, aus denen heraus das Buch entstanden ist und die dadurch bedingten Intentionen de Andrades verdeutlicht werden.

Macunaíma ist bis heute mehrfach reedert worden, wobei Andrade das Vorwort immer wieder neu verfasste und darin neue Aspekte seines Werkes thematisierte. Er stellte jedoch von vornherein klar, dass es sich bei seinem Buch *Macunaíma* nicht um einen Roman sondern um eine Rhapsodie handele. Dieser Aspekt soll im zweiten Teil dieses Aufsatzes untersucht werden, indem zunächst die Charakteristika einer Rhapsodie im allgemeinen dargestellt und dann auf das Buch übertragen werden.

2 Modernismus und Nationalismus in Brasilien zu Beginn des 20. Jahrhunderts

2.1 Geistige Situation - „Brasileirismo“

Anders als vergleichbare Strömungen in Literatur, Musik und bildender Kunst, die in Europa der Zwischenkriegszeit unter der Bezeichnung „Avantgarde“ oder, allgemeiner, „Modernismus“ entstanden sind, waren die modernen intellektuellen Bewegungen in Lateinamerika – Brasilien kann hierfür als repräsentatives Beispiel stehen – weitaus stärker als in Europa mit dem Bestreben nach der Konstruktion von nationaler Identität verbunden. Zahlreiche zunächst von Europa ausgegangene künstlerische und intellektuelle Bewegungen wurden nachhaltig in Brasilien rezipiert, ihre Konzepte und Positionen von lateinamerikanischen Intellektuellen und Künstlern angeeignet oder transformiert.¹ Schriftsteller wie Mário de Andrade, Graça

Annelie M Scheider studierte Regionalwissenschaften Lateinamerika an der Universität zu Köln: E-mail: anneliescheider@yahoo.de

Aranha, Oswald de Andrade und Ronald de Carvalho, Komponisten wie Heitor Villa-Lobos, Ernani Braga und Frutuoso Vianna, bildende Künstler wie Emiliano di Cavalcanti, Anita Malfatti und Vicente do Rego Monteiro, verfolgten die ästhetische Neuformung Brasiliens in der Befreiung der Kunst, die sie durch Akademismus und Provinzialismus bedroht sahen.ⁱⁱ

So sollte neben der Demonstration von Ablehnung gegenüber der kolonialistisch geprägten portugiesischen Literatur und der diesem Geist verpflichteten brasilianischen Literatur des Kaiserreiches, mit den europäischen Traditionen gebrochen werden um die Moderne als rein brasilianisch definieren zu können. In der Literatur sollte sich nun zu einer eigenen Identität und Kultur hingewendet werden.ⁱⁱⁱ Jegliche der Romantik der Kolonialzeit verpflichtete Ästhetik und die ihr anhaftenden akademischen Konventionen und pathetische Noblesse galt es mit allen Mitteln zu überwinden.^{iv}

Diese Entwicklungen sind nicht zuletzt als das Resultat sozialer, politischer und wirtschaftlicher Umbrüche seit dem Beginn der Republik anzusehen. Sie waren gekennzeichnet durch das Bemühen um die Bewältigung einer kolonialistischen und monarchistischen Vergangenheit, mit der Sklaverei als einem ihrer dunkelsten Kapitel, das es wie ein kollektives Trauma zu bewältigen galt – ähnlich wie die Katastrophe des Ersten Weltkriegs eine zentrale Rolle für die Entstehung der europäischen Avantgarden spielte – und vor diesem Hintergrund die Forderung eines radikalen Bruchs mit der Vergangenheit. Der experimentierfreudige literarische Modernismus Brasiliens mit seinen national-nativistisch-folkloristischen Komponenten (Aufwertung der eigenen brasilianischen Identität, Geschichte, ethnischen Vielfalt und Folklore) gilt als Sonderfall des lateinamerikanischen Expressionismus. Der bedeutendste literarische Vertreter des Modernismus war Mário de Andrade (1893-1945), ein einflussreicher Lyriker, Prosaist und Wissenschaftler, dessen Essays über Literatur, Kunst, Musik und brasilianische Folklore wegweisend waren.^{vi}

2.2 Semana de Arte Moderna 1922

Als ‚Geburtsstunde‘ des Modernismus in Brasilien markierte die im Februar 1922 in São Paulo abgehaltene *Semana de Arte Moderna* einen bedeutenden Wendepunkt für Literatur, Musik und bildende Kunst und war die erste offizielle Veranstaltung einer bis dahin noch heterogenen Avantgarde. Ihre Wortführer forderten den radikalen Bruch mit der Ästhetik und den Kunstwerken der Vergangenheit, um eine unabhängige und im nationalistischen Sinne authentische Kunst zu schaffen. *Die Semana de Arte Moderna* löste eine künstlerische Revolution aus, die alle Bereiche der Kunst erfasste und sich auf die brasilianische Soziologie und Pädagogik ebenso auswirkte wie auf das wirtschaftliche und politische Denken.

Die *Semana* dauerte vom 13. bis 17. Februar 1922 und bestand aus einer Serie von Veranstaltungen im Teatro Municipal de São Paulo. Im Innenhof wurden Skulpturen und Malereien ausgestellt, auf der Bühne wurden Konferenzen abgehalten, Poesie rezitiert und Musikstücke interpretiert.^{vii} Die abgehaltenen Diskussionen und Konferenzen kreisten um die zentrale Frage, ob Europa noch das kulturelle Leitbild Brasiliens sein sollte und konnte. Es wurde in einer Phase des allmählichen Übergangs zwar nach eigenen Formen gesucht, jedoch sollte der Aufbruch in die Moderne keinen vollständigen Bruch mit der Alten Welt bedeuten, sondern einen Prozess, der sogar den Dialog mit Europa einschloss. Ähnlich, wie es schon z.B. durch Alencar in der Romantik erfolgt war, galt es, authentische brasilianische

Ausdrucksweisen zu finden, wobei auch Fortschritt und Technik als konstituierende Elemente der Moderne einbezogen wurden. Für die Literatur und Poesie bedeutete dies die Forderung nach einem neuen Umgang mit Sprache, der dem brasilianischen Portugiesisch Bedeutung als Literatursprache verleihen sollte – schon Alencar hatte zahlreiche indigene Wörter verwendet –, sowie nicht zuletzt die Überwindung klassischer Formen befürwortet.^{viii}

In diesem Sinne versuchte man auch die ‚Erneuerung‘ der Musik. Die Werke der Romantik, vertreten durch die Opern von Carlos Gomes („Il Guarany“, 1870), galten als rückständig und verwerfenswert, ebenso wie die Musik Debussys, gegen die als beispielhaft für eine neue Ästhetik die der Pariser *Groupe des Six* gestellt wurde (dennoch kamen während der *Semana de Arte Moderna* Klavierwerke Debussys zur Aufführung!^{ix}). Da die Musik einen wichtigen Platz in den Veranstaltungen der *Semana de Arte Moderna* einnahm, ist sie auch als ein Wendepunkt für die Musikästhetik anzusehen. Mit ihr wurden nicht zuletzt die ideellen Grundlagen geschaffen, die die nationalistischen Strömungen der Musik in den folgenden Jahrzehnten prägen sollten.^x

3. Mário de Andrade

3.1 Der Literat

Mário Raul de Moraes Andrade wurde am 9. Oktober 1893 in São Paulo geboren. Er promovierte am *Conservatório Dramático e Musical*, an dem er später selbst als Professor tätig war. Er war einer der Vordenker der grundlegenden Ideen des *Modernismo* in seiner konfliktreichsten Phase der Profilierung der Bewegung und setzte sich nicht nur mit Poesie, Musik und Bildender Kunst auseinander, sondern auch mit dem explizit brasilianischen Charakter der Kunst, den er für besonders wichtig erachtete. Als *Diretor do Departamento de Cultura*, der Stadtverwaltung von São Paulo (1934-1937), hat er die *Discoteca Pública* und die *Sociedade de Etnografia e Folclore* gegründet. In Rio de Janeiro lehrte er Kunstgeschichte und Kunstästhetik an der Universität der damaligen Hauptstadt (1938-1940). Nach seiner Rückkehr nach São Paulo war er in der nationalen Verwaltung von Kulturgütern und Denkmälern (*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*) tätig.

Die avantgardistischen Vorstellungen von Mário de Andrade, im berühmten Vorwort von *Paulicéia* synthetisiert, wurden später im Werk *A escrava que não é Isaura* (1925) erneut ausgedrückt. Schon von Beginn an ist seine Poesie, die sozusagen „als Waffe aus dem ästhetischen Feld kommt“ um die Unbeweglichkeit einer anachronistischen Gesellschaft aufzuzeigen, perfekt um seine vielfältigen anderen Ideen zu illustrieren.

Er wollte auf *brasileiro* schreiben, ohne die Laster der importierten Sprache zu übernehmen. Daher schrieb er in freiem Vers und Rhythmus, was er die „Befreiung des Wortes“ nannte und ein Charakteristikum der neuen poetischen Ordnung war, die er mitbegründete. Er versuchte durch neue Erfindungen in Stil und Wortwahl gegen die Festgefahrenheit einer normierten Sprache zu rebellieren, wie beispielsweise in seinen Werken *Losango cáqui* (1926), *Clã do jabuti* (1927), *Remate de males* (1930), *Lira paulistana* (1946), *O carro da miséria* (1947), *Poesias completas* (1955) und auch in *Macunaíma* (1926).^{xi}

Der große Erfolg von *Macunaíma* – es erfuhr mehr als 20 Neuauflagen – spiegelte die Akzeptanz seines neuen Stils in der Bevölkerung wieder. Die Mischung aus Roman und Satire, aus Epos und Lyrik, aus Mythologie und Folklore, aus

Geschichte und gesprochener Sprache führte zu diesem einzigartigen Stil. Der Protagonist sollte, wie der Untertitel des Buches sagt, als *herói sem nenhum caráter*, den brasilianischen Menschen mit seinen gegensätzlichen Charakteren, dem Tapferen und dem Fehlerhaften darstellen. Geboren und aufgewachsen im Amazonas kam Macunaíma in die Großstadt São Paulo, wo er auf Schläue und Macumba^{xii} zurückgreift um den fremden Feind zu besiegen. Somit ist der im Jahre 1922 existierende Modernismus untrennbar mit dem sich in diesen Jahren entwickelnden Nationalismus verbunden.^{xiii}

3.2 Der Volkskundler und Musikforscher

Mário de Andrade hat, wie kaum ein anderer Intellektueller seiner Zeit, systematische Erforschungen brasilianischer Folklore durchgeführt und viele Aufsätze über musikalische Themen geschrieben, wie z.B. *A música e a canção popular no Brasi*“ oder *“O samba rural paulista”*.^{xiv} Für *Macunaíma* hat de Andrade vier der sechs Bände der „Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911- 1913“ des deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg gelesen, insbesondere die Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer: Macunaíma, der Name des Stammesoberhauptes enthält *Maku-* („böse, schlecht“) und *Ima-* („groß“). Er ist, wie alle Stammeshelden, Magier und verwandelt Menschen in Tiere und Tiere in Menschen, sei es zur Strafe, sei es aus Bosheit. Allerdings gab es nicht genügend Erzählungen über den Macunaíma von Koch-Grünberg, weshalb de Andrade Personen, Elemente und manchmal sogar vollständige Handlungen aus gesammelten einheimischen Erzählungen nutzte. Er leistete viel Vorarbeit für *Macunaíma*, und trug aus einer Fülle von wissenschaftlichen und literarischen Werken seines Landes alles zusammen, was er für seinen Zweck fand: Mythen, Legenden, Riten, auch der afro-brasilianischen Kulte, Gottheiten, Volksbräuche, Pflanzen und Tiernamen, Geräte, Wasserfahrzeuge, Bauten, Bauweisen, zumeist aus dem Wortschatz der Tupi-Guarani; dazu Sinnsprüche und Wortmodismen, Redensarten und Witzeleien sowie Rotwelsch der Industriestadt São Paulo mit ihren ausländischen Anleihen.^{xv}

4 Macunaíma und die Rhapsodie

4.1 Kontext der Entstehung des Buches

Über die Entstehung des Buches berichtet Mário de Andrade, er habe sich mit vielen Zigarren in seine Hängematte gelegt und innerhalb von nur wenigen Tagen in den Weihnachtsferien vom 16. bis zum 23. Dezember 1926 auf dem kleinen Bauernhof Pio Lourenço in der Nähe von Araraquara im Inland von São Paulo das Buch geschrieben.^{xvi} Man muss dabei berücksichtigen, dass er versuchte, die einzigartige Vielfältigkeit der brasilianischen Kulturen im Charakter einer einzigen Person zu verpacken. Er wollte durch die Integration der einzelnen kulturellen Charakterzüge die universelle, brasilianische Kultur kreieren. Somit muss er Jahre lang geforscht und verschiedene Fakten gesammelt haben bis er schließlich innerhalb so kurzer Zeit das Buch geschrieben hat.^{xvii}

Der Brasilianer hat keinen Charakter. Mit dem Wort `Charakter` meine ich nicht nur eine ethische Wirklichkeit, sondern die dauerhafte psychische Wesenheit, die sich in allem äußert, in den Bräuchen, der äußeren Handlungsweise, im Empfinden, in der Sprache, der Geschichte,

im Gang, im Guten wie im Bösen... [...] [Er] hat keinen eigenen Charakter, weil er weder eine eigene Zivilisation, noch Traditionsbewusstsein besitzt[...]^{xviii}

Dieser Gedanke Andrades wird nicht nur durch das gesamte Buch wiedergespiegelt, da Andrade dem Protagonisten keinen konstant gleichen Charakter gegeben hat, auch nicht nur dadurch, dass es in rhapsodischem Stil geschrieben ist. Schon allein der Untertitel *O herói sem nenhum caráter* weist auf diese grundlegende Idee hin und lässt den Leser durch die widersprüchliche Aussage einen Unterschied zu gewöhnlichen Romanen erahnen.

4.2 Merkmale einer Rhapsodie

4.2.1 Merkmale einer Rhapsodie in der Musik

Eine Rhapsodie in der Musik ist ein Instrumentalwerk, das an keine bestimmte Form gebunden ist. Die musikalischen Themen der Rhapsodie sind regelmäßig lose miteinander verbunden, es können flüchtige, scheinbar unzusammenhängende Motive sein, die nicht unbedingt aufeinander aufbauen oder verschränkt sind. Rhapsodien wurden u.a. von Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Maurice Ravel (Rhapsodie Espagnole), George Gershwin (Rhapsody in Blue) und Franz Liszt (Ungarische Rhapsodien) komponiert.^{xix} In Nord- und Südamerika wurde die Rhapsodie von zahlreichen Komponisten aufgegriffen und bezeichnete hier vor allem kürzere symphonische Werke spätromantischen Charakters. Es entwickelte sich ein eigener Stil, der vielen von lateinamerikanischen Komponisten geschriebenen Rhapsodien gemein ist. Als beispielhaft hierfür kann die *Rapsodia Cubana* (1955) von Ernesto Lecuona (1895-1963) genannt werden. Vier der bekanntesten traditionellen Melodien Kubas hat Lecuona in seinem Werk für Klavier und Orchester eingearbeitet. Es beginnt mit *La Bella Cubana* von José White, was in ganz Lateinamerika bekannt ist, gefolgt von *Tu* von Eduardo Sánchez de Fuentes, *El Cocuyé* einer Volksweise, die von Haiti unter dem Namen *Los ararás* nach Kuba kam, es folgen zwei verbindene Themen, die Lecuona komponiert hat und endet schließlich mit *El Zapateo Cubana*, einem bekannten Folkloretanz.^{xx}

4.2.2 Merkmale einer Rhapsodie in der Literatur

Ähnlich wie die Rhapsodie in der Musik, ist auch eine Rhapsodie in der Literatur durch ihre bruchstückartige Zusammensetzung gekennzeichnet. *ραψωδός* bezeichnet in der griechischen Antike den von Rhapsoden vorgetragenen Gesang. Hierbei handelt es sich um ein freirhythmisches Gedicht, das in seinem kausalen Aufbau zunächst nicht logisch erscheint und unzusammenhängend wirkt, dessen Verknüpfungen jedoch auf gedanklichen Assoziationen beruhen. Die Herkunft dieser gedanklichen Assoziationen entspringt aus einer der gleichen Empfindungs- und Phantasiewelt verbundenen Vision, die über ein gedankliches Thema hinausgeht. Das Thema wird dabei umspinnen und sprachlich eingekreist.

Stilistisch zeichnet sich eine Rhapsodie durch eine eruptive Sprachfülle mit vielen Ausrufen, Anrufen, Fragen und Doppelungen, Synonymen, Parenthesen und Steigerungen aus. Zudem wird durch das dynamische, wirkungsbedachte und mitreißende Sprechen aus der Erregung und Ergriffenheit des Augenblicks der Erkenntnis eine besondere Wirkung erzielt. Sprachlich fallen besonders die asyndetischen Reihungen von Substantiva und Adjektiva auf.^{xxi}

4.3 Die rhapsodische Handlung in Macunaíma

Den Inhalt von *Macunaíma* wiederzugeben erscheint zunächst schwierig, da an die Stelle eines geschlossenen Handlungsstranges viele kleine Handlungen treten, die in die einzelnen Kapitel eingeteilt und nur dadurch, dass sie den gleichen Protagonisten, Macunaíma, „o herói sem nenhum caráter“, haben verbunden sind. Wie bereits der Titel schon nahe legt ist die Person des Macunaíma schwer zu charakterisieren, verkörpert er doch im literarischen Sinne keinen definierbaren, kategorisierbaren oder psychologischen Typ. Er ist eine mystische Figur, in der verschiedene Fragmente der brasilianischen Kultur aus Vergangenheit und Gegenwart zusammenkommen. Es wird nicht versucht ihm einen einzigen Charakter zuzuschreiben, wodurch er unlogisch und unnachvollziehbar wirkt, da sich seine Charaktereigenschaften von Kapitel zu Kapitel verändern.

Die Geburt im Amazonasgebiet, die Jugend (in der er stets in Begleitung seiner beiden Brüder auftritt), der Tod der Mutter, das Zusammentreffen mit der Mutter des Waldes Ci, und die durch ihre Vereinigung bewirkte Wandlung von Macunaíma zum Herren über den Wald, Geburt und Tod des gemeinsamen Kindes, der Tod von Ci und deren Auffahrt in den Himmel, das Verschwinden des Amuletts, der Weg nach São Paulo um das Amulett zurückzuholen, das Leben in São Paulo, der Kampf mit dem Riesen und die Rückkehr, all das und noch viel mehr sind einzelne Handlungsstränge, die in einem rhapsodischem Zusammenhang stehen.^{xxii}

4.4 Sprache in Macunaíma

Mário de Andrade wollte keinen Roman im literarischen Sinn schreiben, sondern Volksliteratur, somit ist Macunaíma eine Erzählung im poetischen Prosastil des volkstümlichen Sängers.

Andrade will Interpret seiner Zeit sein und aggregiert deshalb mehrere Stile, den episch-lyrischen Legendenstil im ersten Absatz, einen lockeren humorvollen Chronikstil im zweiten Absatz und einen Parodiestil im Brief an Icamíabas. Sein Satzbau verknüpft die Prosodie mit den rhythmischen Konstruktionen und dem Vokabular der brasilianischen Volkssprache. Auch das Verwerfen von Kommata und die damit bewirkten asyndetische Reihungen, die Missachtung grammatischer Regeln um des Rhythmus' Willen und die erstrebte Polyphonie der Sätze kennzeichnen das Buch.^{xxiii}

Immer wieder spielt Andrade auf den neuen Zeitgeist des Modernismus und die daraus resultierende neue Form des Schreibens an. Er grenzt sein Werk deutlichst und unverkennbar von der Romantik ab. Seine erste Fassung des Manuskripts hat er José de Alencar, der mit *Iracema* den Indianismus begründete, gewidmet, setzt sich jedoch von Alencar als Vertreter der Romantik ab, indem er ihn parodiert. Während *Iracema* mit „Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna[...]“^{xxiv} beginnt, fängt Macunaíma mit “No fundo do mato-irgem naceu macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite[...]“^{xxv} an.

Um die von Andrade in *Macunaíma* verwendete Sprache zu charakterisieren und zu analysieren soll im Folgenden ein Ausschnitt des Kapitels *Macumba* genauer betrachtet werden:

Macunaíma estava muito contrariado. Não conseguia reaver a **muriquitá** e isso dava ódio. O **milhor** era matar **Piaimã**... Então saiu da cidade e foi no mato **Fulano experimentar força**. Campeou légua e meia afinal

enxergou uma peroba sem fim. Enfiou o braço na sapopemba e deu um puxão **pra** ver si arrancava o pau mas só o vento sacudia a folhagem na altura porém. „**Inda não tenho** bastante força **não**“, Macunaíma refletiu. **Agarrou num dente do ratinho chamado crô**, fez uma **bruta incisão na perna, de preceito pra quem é frouxo** e voltou sangrando **pra** pensão. Estava desconsolado de não ter força ainda e vinha numa distração tamanha que deu uma topada.

Então de tanta dor o **herói** viu no alto as **estrelas** e entre elas enxergou **Capei** minguadina cercada de névoa. „**Quando mingua a Luna não comeses coisa alguma**.“ suspirou. E continuou consolado.

No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o **herói** resolveu se vingar de **Venceslau Pietro** dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer de **Exu** diabo em cuja honra se realizava uma **macumba** no outro dia.^{xxvi}

Sehr auffällig ist der häufige Gebrauch von indigenen Ausdrücken, die jedoch nicht erklärt werden. Curt Meyer-Clason hat in seiner deutschen Übersetzung deshalb ein Glossar angehängt, in dem einige zentrale und immer wiederkehrende Wörter erklärt werden. Demzufolge handelt es sich bei *Muriquitã* um einen grünen behauenen Stein, der als hauptsächlichster Talisman einheimischer Herkunft gehandelt wird. Laut dem *Dicionário de Folclore Brasileiro*, von Luis de Câmara Cascudo von 1962 habe *quitã* aber auch die Bedeutung „Glücksstein, Geschenk, das die Amazonen den Männern zur Erinnerung an ihren jährlichen Besuch gaben“.^{xxvii}

Mário de Andrade versucht die geschriebene Sprache zu phonetisieren, um die Entfernung von geschriebener und gesprochener Sprache zu verringern, weshalb er z.B. „milhor“ statt *melhor*^{xxviii} und die Präposition *para* in Verbindung mit einem bestimmten Artikel (maskulinum: *o*, femininum: *a*) von *para a* bzw. *para o* zu *pra* bzw. *pro* kontrahierte. Dies ist ein typisches Beispiel für die unterschiedliche Realisierung des brasilianischen und europäischen Portugiesisch, da in Europa auch in der gesprochenen Sprache die Präposition *para* immer getrennt vom bestimmten Artikel realisiert wird.^{xxix}

Mit dem Ausdruck *foi no mato Fulano experimentar força* ruft Andrade die Assoziation alter Sagen und Märchen wach, in denen häufig der Held in die große, weite Welt hinausziehen muss um seine Kraft zu erproben. Zudem nennt er den Wald den *Fulano*-Wald, wodurch er den Bezug zu jeglicher Landschaft entzieht, da *Fulano* ein *Passe-Partout*-Wort ist, in etwa mit „Dingsdawal“ zu übersetzen. Auch dieses Beispiel kennzeichnet Andrades Wunsch, Brasilien zu entregionalisieren. Die großen Entfernungen innerhalb des Landes lässt er schwinden, indem er den Helden *Macunaíma* in kurzer Zeit ganz Brasilien durchlaufen lässt. Andrade versucht *Macunaíma* selbst als überregionale Figur darzustellen, mal landet er aus Versehen in Britisch Guayana, mal nimmt er ein hispano-amerikanisches Gewissen an, da er sein eigenes, das er auf der Insel Marapatá zurückgelassen hat, nicht mehr wiederfindet.^{xxx}

Andrade nutzt die repetitive Verneinung *não tenho bastante força não*, was ebenfalls eine besondere Kennzeichnung des brasilianischen Portugiesisch ist und sich vom europäischen abhebt.^{xxxi}

Vermutlich ist *Agarrou num dente do ratinho chamado crô, fez uma bruta incisão na perna, de preceito pra quem é frouxo e voltou sangrando* Andrades Phantasie

entsprungen. Es ist aber auch möglich, dass er damit auf ein indigenes Ritual oder ein Sprichwort anspielt. Auch wenn dies nicht eindeutig nachzuweisen ist, bleibt es jedoch ein gutes Beispiel für Andrades Stil, der Recherchiertes mit Fiktivem vermengt.^{xxxii}

Die besondere Bedeutung der Sterne sind in *Macunaíma* ebenso indigenen Ursprungs wie die Namen, die Andrade verschiedenen Himmelskörpern gibt: *no alto as estrelas e entre elas enxergou Capei*, wobei *Capei* der Mond ist. Der folgende Ausspruch *Quando mingua a Luna não comeces coisa alguma* könnte ein Sprichwort sein, das sich zudem auf den immer wiederkehrenden Ausspruch *Macunaímas* „*Ah... que preguiça*“^{xxxiii} bezieht.

Schon in diesem kurzen Absatz folgen mehrere unzusammenhängende Absätze aufeinander, die die Form der Rhapsodie kennzeichnen; der Text wirkt bruchstückartig. Zwischen *deu uma topada* und *Então de tanta* gibt es ebensowenig logischen Zusammenhang wie zwischen *E continuou consolado*. und *No outro dia*, wobei diese Absätze nur scheinbar unzusammenhängend wirken in Wirklichkeit aber durch gedankliche Assoziationen miteinander verknüpft sind.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wird eine Macumbazeremonie beschrieben. Andrade karikiert diese indem er sie wie einen christlicher Gottesdienst beschreibt, zugleich jedoch auch den Unwissenden in die Geheimnisse des Rituals einweihet. Die Vermischung der Religionen scheint für Andrade selbstverständlich: Für *Macunaíma* ist die Teilnahme an Candomblézeremonien ebenso möglich, wie das Sprechen christlicher Gebete. „*Valei-me Nossa Senhora, Santo Antônio de Nazaré...*“^{xxxiv} Er scheint immer gerade auf die Religion zu vertrauen, die ihm von Nutzen sein kann.

Im gesamten Buch werden immer wieder Mücken, Zecken und andere einheimische Parasiten thematisiert, möglicherweise um das romantische Bild der wunderschönen Natur Brasiliens abzuwerten und zu entkräften. „*Entrou na sala cheia e afastado a mosquitada[...]*“^{xxxv}, „*[Ele] coçava a cabeça cheia de pixilinga que é piolho-de-galinha[...]*“^{xxxvi}

Andrade selbst schrieb über eine Macumbazeremonie, dass es unmöglich sei, alles zu beschreiben, was bei einer solchen Zeremonie geschehe. Er charakterisiert sie als eine Mischung aus Ernsthaftigkeit und Scharlatenerie, gleichermaßen lächerlich und religiös, aber auch zutiefst poetisch.^{xxxvii} Diese Aussage ist auf das Buch *Macunaíma* zu übertragen. Nicht nur in ihren Attributen entspricht Andrades Beschreibung einer Macumbazeremonie dem Stil des Buches, auch in einigen anderen Eigenschaften, wie beispielsweise den sich wiederholenden Gesängen. Während sich die Menschen bei einer solchen Zeremonie durch die Repetition der Gesänge in Trance begibt, gibt es in *Macunaíma* immer wiederkehrende Versatzstücke, die wie eine Art Refrain das Buch zusammenhalten, so *Macunaímas* Ausspruch *Ah... que preguiça*, den er in jedem Kapitel aufs Neue tätigt.

4.5 Musik in *Macunaíma*

Mário de Andrade war sich durchaus darüber bewusst, dass die brasilianische Musik durch ihre völlig verschiedenen Ursprünge und verschiedenen Elemente äußerst schwer zu charakterisieren ist. Dennoch integrierte er viele regionale Musikstile aus Afrika, Europa und von Brasiliens indigener Bevölkerung und versuchte aus ihnen eine Einheit zu bilden: “*From north to south the development of our national music is guided by the same lazy sweetness, the same throat, the same melancholy, the same gurdy, the same sticky sexuality, the same love cries.*“^{xxxviii}

Auffällig ist, dass von Andrade im Erscheinungsjahr von *Macunaíma* ein weiterer Aufsatz verlegt wurde *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Deshalb kann man ihn heute nicht nur als Autor, Dichter, Literatur- und Musikkritiker, Folklorist, Linguist, und Musikwissenschaftler bezeichnen, sondern auch als Musikethnologen, denn auch in viele anderen seiner Werke widmet er sich der musikwissenschaftlichen Forschung. *Macunaíma* könnte als literarische Komposition bezeichnet werden, denn Andrade hat von nationalen Komponisten Elemente in sein Buch übernommen: „There is an (explicit) intention to capture the spectrum of the Brazilian musical psyche, through the recreation of orchestral landscapes (jungles, backlands): occasional bird calls; citations and elaborations of Indian ritual songs; references to African dances, carnival parades, popular waltzes, children’s songs, band tunes. [...] the musical text tries to gasp in a sonic synthesis.“³⁹ Andrade sieht den indigenen Einfluss auf die brasilianische Sprache nur in deren progressiver Nasalität und den prosodischen Rhythmen in der Musik. Hinzu kommen noch einige Instrumente und bestimmte Gedichtformen sowie Tänze aber auch einige magisch-religiöse Riten. Seiner Meinung nach kam sehr viel mehr aus Afrika was Brasiliens Kultur prägte. Viele Kulte wie z.B. Candomblé und Macumba mit ihren Rhythmen und Tänzen. Aus Europa kam laut Andrade nur die portugiesische Sprache und einige Instrumente. Bei der Bewertung dieser Aussagen muss jedoch berücksichtigt werden, dass eines der Hauptziele des Modernismus war, sich von Europa loszusagen, weshalb die Modernisten sich bemühten das europäische Erbe Brasiliens wenn nicht zu negieren, so doch herunterzuspielen. Andrade erklärte, dass die Europäische Kultur von den anderen absorbiert worden und nur noch in Kinderliedern und Spielen zu finden sei.^{xxxix}

5 Schlussbetrachtung

Es konnte gezeigt werden, dass Mário de Andrades Buch *Macunaíma* aus einer bestimmten politischen und gesellschaftlichen Situation heraus entstanden ist. Die Absicht Andrades ein brasilianisches Buch zu schreiben stand im Vordergrund, *Macunaíma* war also nur Mittel zum Zweck. In ihm sollten sich alle Kulturen die in der brasilianischen Nation vereint sind, widerspiegeln. Dies wird nicht nur dadurch symbolisiert, dass *Macunaíma* als Sohn einer indigenen Frau als Schwarzer geboren wird, sondern auch die Verwandlung von ihm und seinen Brüdern nach dem Bad in dem verzauberten Wasser, woraufhin die drei Geschwister die drei Rassen, Indio, Schwarz und Weiß repräsentieren.

Zudem ist das Buch von kritischer Folkloreforschung durchdrungen. Nicht nur Andrades Sprache weist eine deutliche Musikalität in Satzbau und Rhythmus auf, sondern auch die Nähe zu einer musikalischen Rhapsodie ist unverkennbar. Aufgrund der bruchstückartigen Zusammensetzung des Buches, in dem nicht nur jedes Kapitel für sich stehen könnte, sondern auch einige Abschnitte nur durch den gleichen Protagonisten miteinander verknüpft sind, ist Andrades Aussage, er habe eine Rhapsodie geschrieben und keinen Roman, durchaus begründet. Genauso wie in einer Rhapsodie im musikalischen Sinne werden verschiedene Volksweisen, Sagen Riten und Bräuche aneinandergereiht dargestellt.

Somit steht es außer Frage, dass es sich bei *Macunaíma* eindeutig um keinen Unterhaltungsroman sondern ein Kunstwerk im literarischen Sinne handelt.

Literaturverzeichnis

- ALENCAR, José de, *Iracema*, Rio de Janeiro 1997.
- ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, Belo Horizonte 2001.
- BEIRÃO, Reynaldo, *La Música en la Semana de Arte Moderno*, Revista de Cultura Brasileña, 47, Madrid 1978.
- CASTRO, Sílvio, A Semana de Arte Moderna de 1922 e a proposta modernista. In: Castro, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3, Lissabon 1999.
- CORREIA, Marlene, “Mário de Andrade e Modernidade” . In: Castro, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3 Lissabon, 1999.
- TIRINO, Thomas, Begleitheft zu CD BIS 794 *Ernesto Lecuona, The Complete Piano Music Volume 3*, o.O. 1994.
- FABRIS, Annateresa, *O Futurismo Paulista*, São Paulo 1994
- LOPEZ, Telê Porto Anacona, Rapsódia e Resistência. In: Andrade, Mário de, *Macunaíma*, Florianópolis 1988.
- NOLL, Volker, *Gesprochenes brasilianisches Portugiesisch, Herausbildung und Kontraste*, Heidelberg 1999.
- MARIZ, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, 2000
- MEYER-CLASON, Curt, Nachwort. In: Andrade, Mário de, *Macunaíma*, Frankfurt a.M., 1982.
- REILY, Suzel Ana, Macunaíma’s Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994.
- RODEKUHR, Peter André, *Llevar los valores afroides a la alta música sinfónica. Vom afrikanischen Topos in der Musikästhetik Lateinamerikas*, Magisterarbeit Universität zu Köln, 2004.
- SALMEN, Walter, *Geschichte der Rhapsodie*, Zürich, 1966
- WISNIK, José Miguel, Getúlio da Paixão cearenese (Villa- Lobos e o Estado Novo). In Squeff, Ênio und Wisnik, José Miguel, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música, São Paulo, Brasiliense*, São Paulo 1983
http://geocities.yahoo.com.br/primoner/lit_esc_modernistas.htm, abgerufen am 10.7.2004.
http://ww.releituras.com/marioandrade_bio.asp, abgerufen am 7.7.2004.
<http://www.sapereaudare.hpg.ig.com.br/literatura/texto09.html>, abgerufen am 7.7.2004.
<http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Rhapsodie.html>, abgerufen am 10.7.2004.

Notas

¹ Vgl. FABRIS, Annateresa, *O Futurismo Paulista*, São Paulo 1994 S. 135ff.

² Vgl. BEIRÃO, Reynaldo, *La Música en la Semana de Arte Moderno*, Revista de Cultura Brasileña, 47, Madrid 1978, S. 143.

³ Vielfach erfolgte sogar, besonders in dieser Zeit, eine Brasilianisierung bzw. Indigenisierung von Toponymen, indem Orte, die beispielsweise Namen portugiesischer Heiliger trugen, eine Umbenennung nach einem ‚indigenen‘ Namen erfuhren.

⁴ CASTRO, Sílvio, A Semana de Arte Moderna de 1922 e a proposta modernista. In: Castro, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3, Lissabon 1999, S. 58f.

- ^v Folklore (von engl. folklore) ist hiermit im eigentlichen Sinn des Wortes, nämlich als ‚Wissen‘ oder ‚Weisheit des Volkes‘ zu verstehen, wobei der zugrundeliegende Volksbegriff (folk) daher weniger mit Ethnizität als vielmehr mit sozialen Aspekten konnotiert ist.
- ^{vi} Vgl. REILY, Suzel Ana, *Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil*. In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994, S. 76ff.
- ^{vii} Vgl. MARIZ, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, 2000, S. 146.
- ^{viii} Vgl. CASTRO 1999, S. 39ff.
- ^{ix} Vgl. BEIRÃO 1978, S. 114.
- ^x Vgl. RODEKUHNR, Peter André, *Llevar los valores afroides a la alta música sinfónica. Vom afrikanischen Topos in der Musikästhetik Lateinamerikas*, Magisterarbeit Universität zu Köln, 2004, S. 39.
- ^{xi} http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp, abgerufen am 7.7.2004.
- ^{xii} Afrobrasilianischer Kult
- ^{xiii} Vgl. CORREIA, Marlene, “Mário de Andrade e Modernidade”. In: Castro, Silvio, *História da Literatura Brasileira*, Vol.3, Lissabon 1999, S. 172ff.
- ^{xiv} http://geocities.yahoo.com.br/primoner/dit_esc_modernistas.htm, abgerufen am 10.7.2004.
- ^{xv} Vgl. MEYER-CLASON, Curt. In *Macunaíma*, Frankfurt, 1982, S. 171ff.
- ^{xvi} <http://www.sapereaudare.hpg.ig.com.br/literatura/texto09.html>, abgerufen am 7.7.2004.
- ^{xvii} Vgl. REILY 1994, S. 74ff.
- ^{xviii} MEYER-CLASON 1982, S. 171f.
- ^{xix} Vgl. <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Rhapsodie.html>, abgerufen am 10.7.2004.
- ^{xx} Vgl. TIRINO, Thomas, Begleitheft zu CD BIS 794 *Ernesto Lecuona, The Complete Piano Music* Volume 3, o.O. 1994, S. 5f.
- ^{xxi} Vgl. MEYER-CLASON 1982, S. 175f.
- ^{xxii} Vgl. LOPEZ, Telê Porto Anaconda, *Rapsódia e Resistência*. In Andrade, Mário de, *Macunaíma*, Florianópolis 1988, S. 177.
- ^{xxiii} Vgl. SALMEN, Walter, *Geschichte der Rhapsodie*, Zürich, 1966, S. 7ff.
- ^{xxiv} dt.: weit, weit hinter jenem Gebirge, das noch am Horizont blaut, wurde Iracema geboren, Iracema, die Jungfrau mit Honiglippen und Haar schwärzer als die Schwinge des Sperlings. ALENCAR, José de, *Iracema*, Rio de Janeiro 1997, S. 7.
- ^{xxv} dt.: Tief im Urwald wurde Macunaíma geboren, Held unseres Volksstammes. Er war pechschwarz und Sohn der Nachtangst.
- ^{xxvi} ANDRADE, Mário de, *Macunaíma*, Belo Horizonte 2001, S. 13. ANDRADE 2001, S. 57. Eigene Hervorhebungen.
- ^{xxvii} Vgl. MEYER-CLASON 1982, S. 166f. dt.: „besser“
- ^{xxviii} Vgl. NOLL, Volker, *Gesprochenes brasilianisches Portugiesisch, Herausbildung und Kontraste*, Heidelberg 1999, S. 58.
- ^{xxix} Vgl. MEYER-CLASON, S. 180.
- ^{xxx} Vgl. NOLL, 1999, S. 67.
- ^{xxxi} Vgl. MEYER-CLASON, S. 173.
- ^{xxxii} dt.: ach, diese Faulheit.
- ^{xxxiii} ANDRADE 2001, S. 54.
- ^{xxxiv} ANDRADE 2001, S. 57.
- ^{xxxv} ANDRADE 2001, S. 152.
- ^{xxxvi} Vgl. REILY 1994, S.84.
- ^{xxxvii} ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo 1962, zit. nach: REILY, Suzel Ana, “Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil”. In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994, S. 83.
- ^{xxxviii} WISNIK, José Miguel, „Getúlio da Paixão cearenese (Villa-Lobos e o Estado Novo)“. In: Squeff, Ênio und Wisnik, José Miguel, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*, São Paulo, Brasiliense, São Paulo 1983, S.166f., zit. nach: REILY, Suzel Ana, “Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil”. In: Stokes, Martin (Hg.), *Ethnicity, Identity and Music*, Oxford 1994, S. 73f.
- ^{xxxix} Vgl. REILY 1994, S. 83.

“Brasileiros sobre a Europa” – Brasil: além do centro e da periferia?

Gerson Roberto Neumann

Augusto Boal and Raduan Nassar are two important figures of Brazilian culture who reflected their country inside its borders as well as beyond them. In two of the writings that are part of the book *Lateinamerikaner über Europa*, which was organized by Curt Meyer-Clason, both of them write what they think about Europe. In “Um índio desterrado. Carta a um amigo” (A banished Indian. Letter to a friend), by Augusto Boal, one can see the reflection of a person who thinks about the relationship between Brazil and Europe from the perspective of theatrical activity, and, most specifically, the perspective of the “Theatre of the Oppressed”. Likewise, in “Imitação e valorização própria” (Imitation and self valorization), Raduan Nassar undertakes a socioeconomic reading of the relationship between the European continent and Brazil on a historical basis.

Keywords: Brazil; Outskirts; Augusto Boal; Raduan Nassar; Literature.

1 Introdução

O Brasil além do centro e da periferia ou a discussão em torno dos conceitos centro-periferia já é bastante antiga, mesmo na Literatura, mas há sempre novos pontos de vista que nos permitem uma releitura dos mesmos, uma vez que uma mudança no panorama político ou econômico de um dos países em questão – neste caso do Brasil ou da Alemanha – pode gerar uma série de novas relações entre eles.

É possível afirmar que o Brasil sempre representou um exemplo paradigmático desta obliteração da diferença centro-periferia. Atualmente,¹ esse fato ganha dimensões ainda mais claras. Assim, ao mesmo tempo em que o Brasil assume, na área das relações internacionais e no âmbito do surgimento de uma cultura dita mundial, um papel cada vez mais importante – e espera-se que a Literatura também tenha aí seu espaço – os desenvolvimentos nos campos econômico e social impõem prudência.

Nesse momento, um momento novo no cenário político brasileiro, perguntamos como no Brasil do terceiro milênio está sendo vista a Europa – em especial a Alemanha – e como o Brasil é visto agora pela Alemanha. Houve alguma mudança no modo de ver o Brasil, país do sul, ainda – e já há muito tempo – em desenvolvimento, industrializado, almejando ter acesso aos seletos grupos de planejamento e discussão do primeiro escalão mundial. Essas são apenas umas das muitas perguntas que também nos inquietam enquanto brasileiros, que desejam mais respeito por parte do dito mundo desenvolvido, civilizado, industrializado etc. Não se pretende ser tomado aqui por ressentido ou oprimido; deseja-se apresentar

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: gerson.neumann@gmail.com

reflexões de um sentimento comum a muitos brasileiros no que diz respeito a viver entre centro e periferia, que foi possível encontrar em forma escrita em obras literárias contemporâneas – uma das várias possíveis manifestações culturais.

A oportunidade de passar alguns anos fora do nosso país, permite-nos uma outra leitura do mesmo: Reconhecemos os muitos problemas e as dificuldades que cada um encontra para atingir uma estabilidade que permitiria um melhor nível de vida para os muitos brasileiros que vivem em condições não-humanas; mas por outro lado estar fora de casa permite-nos reconhecer que os ditos países civilizados também enfrentam problemas semelhantes aos nossos e, ao termos consciência disso, precisamos finalmente reconhecer que temos chances de fazer muito mais por sermos um país rico em diversos sentidos, bastando, enfim, mais auto-estima e coragem para fazer algo por nós mesmos. Para tal, precisamos nos sentir inseridos no mundo e vermos o mundo a partir do nosso ponto de vista.

Esses aspectos não são novos. Já foram percebidos e tematizados por autores brasileiros que viveram por algum tempo fora do Brasil ou simplesmente pensaram o nosso país inserido num contexto mais amplo. Nesse sentido, pretende-se realizar aqui uma breve leitura dos textos de dois de nossos importantes pensadores – Augusto Boal e Raduan Nassar –, reunidos no livro de textos selecionados com o objetivo de pensar justamente a América Latina além do centro e da periferia. Já no início da obra *Lateinamerikaner über Europa*², organizado por Curt Meyer-Clason, numa nota sobre os textos, pode ser lido o seguinte comentário: “Desde 1500 a América Latina foi economicamente saqueada, politicamente tornou-se a bola da vez das potências mundiais, culturalmente foi-lhe imposta a civilização cristã-européia; em resumo, a América Latina tornou-se periferia” (Meyer-Clason 1987, 2). O livro aqui em questão teve sua primeira edição no ano de 1987 e a sexta em 1992, quando foram comemorados os 500 anos do descobrimento da América.

Além dos dois autores brasileiros que serão enfocados mais especificamente a seguir, foram convidados a escrever sobre o tema proposto: Antonio Callado, Haroldo de Campos, Márcio Souza e um breve, porém muito convicto, Ignácio de Loyola Brandão, com o texto *Europa hat uns nichts mehr zu sagen* (Europa não tem mais nada a nos dizer). Outros escritores como Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto foram também convidados, não puderam, porém, dedicar-se à escrita para esse importante livro. E, além dos brasileiros, podemos ler textos de Julio Cortazar, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, entre outros.

2 Augusto Boal e Raduan Nassar

A seguir, após uma breve apresentação bibliográfica, acompanharemos os comentários sobre os textos dos dois autores aqui privilegiados, escritos especificamente para esse livro sobre a Europa.

Augusto Boal nasceu em 1931 no Rio de Janeiro, é diretor, autor de peças teatrais e teatrólogo. A partir de 1956 foi diretor do Núcleo de Teatro Arena, em São Paulo. Preso em 1971, no período da ditadura militar no Brasil, foi exilado em Buenos Aires até 1976. Mudou-se para Portugal, onde trabalhou como professor visitante e diretor do grupo teatral “A Barraca.” A partir de 1978 trabalhou em Paris como professor visitante e fundou o CEDITADE (traduzido, Centro de Estudos e de Difusão de Técnicas Ativas de Expressão). Tornou-se mundialmente conhecido com o “Teatro dos Oprimidos.”

Raduan Nassar nasceu em 1938 em Pindorama, em São Paulo. Formou-se em Direito e Filosofia. Trabalhou como comerciante, agricultor e jornalista. Dessa formação eclética resultaram poucas obras, mas essas de muita profundidade e tensidade, de modo que tiveram grande repercussão no país e também internacionalmente. Uma delas, *Lavoura Arcaica*, traduzida por Bertold Zilly sob o título *Das Brot des Patriarchen*, foi publicada há pouco tempo pela editora Suhrkamp, na Alemanha. *Lavoura Arcaica* também foi filmado com sucesso no Brasil.

Voltemos, portanto, ao texto de Augusto Boal, intitulado *Ein heimatloser Indio. Brief an einen Freund*³ (Um índio desterrado. Carta a um amigo) (Boal, 1987, 78-88). O autor define a sua relação com a Europa naquele momento, nos anos noventa, como caótica. No texto, mais diretamente ligado à sua área de atuação – o teatro –, Boal busca definir e organizar a sua concepção de Europa na tentativa de responder a diversas perguntas que lhe surgem quando reflete sobre a questão. O cerne da problemática do texto de Boal está na presença de culturas por assim dizer “alienígenas” dentro da cultura latino-americana e da necessidade de se conseguir, como representante dessa cultura, fazer com que ela seja valorizada e respeitada mesmo fora do seu contexto. Para Boal, a América Latina foi e ainda é muito influenciada pela cultura européia e norte-americana. Para ele, o problema principal está no fato de que a América Latina absorve a importação cultural, assimilando-a, enquanto na Europa a cultura proveniente de fora geralmente acaba sendo classificada como folclore ou exótica, isto é, o corpo estranho é isolado como folclore para que assim perca sua força e não contamine a cultura local.

Depois de perceber que as suas peças teatrais, mesmo em Portugal, para ele o país mais latino-americano da Europa, estavam sendo vistas como folclore, Boal iniciou a sua atividade com as técnicas do Teatro dos Oprimidos, pois morando aí percebera que na Europa, antes por ele vista como grande, um todo fechado em si mesmo, também havia claras diferenças entre o norte e o sul, entre os nativos e os imigrantes, entre os pobres – ou menos ricos – e os ricos. Percebeu, enfim, que na Europa e dentro de cada país europeu existiam enormes diferenças, iguais às existentes nos países da América Latina. Também na Europa, segundo ele, há oprimidos e muitas pessoas infelizes.

Depois do resultado positivo com as técnicas do Teatro dos Oprimidos, Boal se pergunta se é possível, a partir desse sucesso, falar de uma influência latino-americana nessa atividade na Europa (a periferia passando a ser centro). Ele próprio acha que sim, mas de forma indireta, pois as relações, os contextos, os opressores e os oprimidos são diferentes. Enquanto no Brasil, por exemplo, é possível definir o opressor mais facilmente, na Europa os opressores estão mais na cabeça dos oprimidos. Isso não significa, segundo o autor, que no Brasil também não existam oprimidos com opressores abstratos e que na Alemanha, por exemplo, não exista um sistema de repressão visível. Mas esses são casos mais esporádicos, se fizermos uma generalização do todo.

O fato de estar fora de seu país, permitiu a Boal perceber as diferenças, muitas vezes sutis que existem no contexto cultural de um local para outro. A grande diferença entre o teatro latino-americano e o europeu por ele relatada no texto, e isso vale em parte para a maioria dos outros setores culturais, é a política de subvenção e a de restrição. Ele entende a questão da seguinte forma: Enquanto na América Latina existiu e em parte ainda existe uma real censura na área cultural, e há poucos recursos para esse setor, na Europa existem muitos recursos direcionados para a

cultura, no caso aqui o teatro. Para Boal essa forma de subvenção permite, porém, uma forma muito mais eficiente de controle: uma forma de censura mais elegante. Não podemos esquecer que para Boal a experiência da censura é ainda mais marcante devido às suas atividades teatrais durante o período da ditadura militar no Brasil, que foram consideradas subversivas, sendo, por isso, exilado. Para ele, o que também chama a atenção na Europa é a forma como se porta o público. Enquanto uma peça na América Latina pode causar reações de escândalo e desencadear agitações sociais, na Europa nada mais se faz, a não ser bater palmas, e isso porque, segundo Boal, o europeu já conhece tudo, já viu determinadas peças mais vezes e somente espera para a próxima vez um toque especial do diretor. Para ele parece que o europeu acha a maioria das peças massante. Esse fato deixa-se explicar principalmente ao se comparar a realidade social latino-americana e a européia: Nesta, a maioria da sociedade tem acesso à cultura e não sente falta das necessidades básicas, o que causa uma certa comodidade; enquanto isso, naquela a grande maioria luta por melhores condições e por isso uma peça teatral de cunho social em determinadas situações desperta a consciência.

Ao final de seu texto, Boal destaca a importância da vivência no exterior, pois permite a incorporação de características de cada lugar e de cada povo para a construção da identidade de cada um. O Brasil não deixará de ser o Brasil e o brasileiro não deixará de ser brasileiro se incorporar conhecimentos externos, mas importante é que o “ser-brasileiro” e o Brasil deixem de ser tratados de forma desigual.

Já no texto *Nachahmung und Eigenwert*⁴ (Imitação e valorização própria) (Nassar 1987, 168-177), Raduan Nassar enfatiza, logo nas primeiras páginas, a supervalorização de produtos estrangeiros em oposição aos nacionais. O autor, fazendo uma breve retrospectiva histórica, cita o exemplo da marca alemã Solingen, conhecida mesmo no mais distante interior do Brasil. O orgulho brasileiro então estava na produção agrária e de minerais. Segundo o autor, já nisso é perceptível uma interferência externa, na tentativa de manter o Brasil um país produtor, escravo do poderio externo. A dependência brasileira, o fato de produtos estrangeiros serem preferência nacional, estende-se não somente à área econômica, mas também à toda a produção cultural. No campo cultural, segundo Nassar, o Brasil destacava-se somente no futebol e no samba, importando e copiando o restante. Na primeira metade do século XX, desempenhávamos, segundo ele, a função que nos era destinada no contexto internacional.

Segundo Nassar, nos anos quarenta o mundo foi abalado por grandes eventos, sucumbindo antigos impérios e surgindo novos centros: Centro do mundo era a Europa e o umbigo estava em Paris; o Brasil, parte da periferia, tendia a lançar seu olhar submisso sempre para lá. E, mesmo ocorrendo a passagem de poder para a antiga União Soviética e para os Estados Unidos, esses dois centros valem com suas características e suas idiossincrasias culturais como extensões da Europa.

Para os brasileiros e não-brasileiros que tendem a explicar a nossa “relativa pouca” produção, justificando o clima tropical e o fato de termos sido um país escravocrata, e por isso com uma grande população mestiça e negra, Nassar lembra que o grande Antigo Egito também é um país tropical e que o povo egípcio foi e é negro. Essas informações, lastima o autor, recebem pouca atenção nos nossos manuais didáticos. Além disso, o autor enfatiza que a Europa também é resultado da convivência e da mistura de diversos povos. E na Idade Média, lembra Nassar, caracterizada pelos historiadores europeus como a “idade das trevas”, a Europa era

povoada por mouros, e os povos nórdicos, que hoje são tomados como exemplos de povos civilizados, engatinhavam na História (dos vencedores).

Outro aspecto interessante e muito atual no texto de Nassar refere-se ao domínio de um povo sobre o outro, principalmente no tocante do discurso do dominador. Aparentemente, segundo o autor, o termo *Civilized World*, que é tão importante para os ingleses ilustres e indispensável nos discursos dos presidentes norte-americanos, tem muito a ver com as atividades nada elogiáveis dessas duas nações para com os países da periferia (Nassar 1987, 172). Aqui poderíamos iniciar outra longa discussão, se quiséssemos discorrer sobre a questão Iraque e mundo islã versus EUA. Mas queremos apenas chamar a atenção para a atualidade do texto de Raduan Nassar, que nesse momento entra na discussão em torno da história que é escrita por e para um determinado grupo. Segundo Nassar, a grandeza de cada personagem histórica está diretamente ligada à sua atuação dominadora sobre os vencidos, que geralmente não têm acesso à essa História.

Muitos povos, para tornarem possível a dominação de outros, apelaram para estudos que lhes dessem o aval para a dominação e conseqüente socialização. Assim, os índios das Américas, devido a sua “vida no pecado”, deveriam ser cristianizados e educados. Depois do “bom selvagem” de Rousseau segue o Freitag de Defoe, já sem grande importância, se comparado com a figura central: Robinson. As teorias raciais viriam para dizer que a raça branca é superior às outras ou então os habitantes dos trópicos seriam menosprezados, resultado da tentativa de ordenar o desenvolvimento dos povos a partir do ponto de vista geográfico. Há não muito tempo psicólogos sociais norte-americanos chegaram ao ponto de dizer que os povos asiáticos, mais especificamente o vietnamita, devido ao seu elevado índice populacional não dá valor à vida, toma a morte como algo banal e desconhece a dor que ela causa, ironiza Raduan Nassar.

Tratando diretamente do contexto brasileiro, Nassar critica aqui o autor de *Os Sertões* devido à forma como descreveu o sertanejo na sua obra, que “antes de mais nada é um homem forte” (Nassar 1987, 175). Nassar lamenta que Euclides da Cunha tenha reproduzido no seu livro as teses raciais que menosprezam o mestiço. Segundo o autor, Euclides da Cunha deve ter sido conduzido ao erro pelos seus antecessores que escreveram a história do Brasil, principalmente por Varnhagen, e por seus companheiros do jornalismo que na época reproduziam os preconceitos europeus no Brasil.

Outro aspecto que incomoda Raduan Nassar é a visão de “país do futuro” que acompanha o Brasil há muito tempo. O milagre econômico, diz-se ter passado. Segundo Nassar, o que não passou, porém, e aí está o receio do autor, é o sonho de grandeza do brasileiro. Na área cultural, o autor percebe uma maior autoconfiança, afirmando que “agora enfatizamos a necessidade de nos dedicarmos à nossa própria realidade” (Nassar 1987, 176).

3 Considerações finais

Desta forma temos à nossa disposição dois pequenos textos, porém, de relevância para uma releitura da expressão e da reflexão desses importantes autores brasileiros sobre a Europa. A intenção é também tornar mais conhecidos estes textos, portanto, uma oportunidade de refletir brevemente sobre as idéias de dois importantes representantes da produção escrita brasileira, nascidos nos anos trinta, que viveram o

Brasil do século XX, passaram pela ditadura militar e vivenciaram a abertura do país para a democracia. Ambos refletiram e repensaram o Brasil em relação à Europa, o Brasil dependente do poder do mais forte e ambos pensaram modos e maneiras de reverter a forma como o Brasil é tomado pelo outro, mas ambos buscam enfatizar principalmente a necessidade de o brasileiro identificar-se primeiramente como brasileiro que quer se fazer respeitado e para tal é necessário que o brasileiro seja ele próprio e seja primeiramente respeitado como brasileiro dentro do seu próprio país. Ambos apresentam soluções e formas para uma valorização da cultura e da produção nacional e não praticam somente a crítica vazia.

Deve-se muito à geração de Augusto Boal e Raduan Nassar por terem pensado um Brasil mais autoconfiante, mas percebe-se que muito do que eles escreveram na década de setenta – no caso desses dois textos, nós, como representantes da década atual, poderíamos fazer valer hoje, enfatizando a necessidade de um maior respeito para nós mesmos, em primeiro lugar.

A partir desta constatação poderíamos nos perguntar se Boal e Nassar são atuais?! Talvez fosse preferível dizer que, na verdade, pouco mudou no contexto mundial e que por isso o discurso dos escritores desse livro é aplicável para os dias de hoje. Cite-se aqui palavras do escritor alagoano Lêdo Ivo⁵, em entrevista dada ao jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, no dia 25 de setembro de 2004: “A função do escritor é dizer com uma voz nova aquilo que já foi dito” (Millen 2004, 2). Pode parecer um certo tom pessimista, citar as palavras de Ivo como fechamento aos textos dos dois autores vistos acima, mas em verdade na História pouco muda, mudam os donos do poder e mudam os oprimidos, que lutam por um lugar ao sol, mas as inter-relações geralmente são semelhantes. A partir das palavras de Ivo, observando, portanto, uma atualidade nas palavras de Boal e Nassar, poderíamos repetir hoje o que eles afirmaram nos dois textos contemplados. Podemos pensar, desta maneira, um Brasil diferente? Ou seremos meros reprodutores de idéias numa nova voz? Com certeza o Brasil dos anos setenta, quando esses textos foram escritos, é um e o de hoje é outro, mas, apesar do acelerado processo de modernização que o Brasil viveu no final do século XX, a posição das peças no tabuleiro continua a mesma há tempos.

Devemos reconhecer também que muito se fez pelo crescimento do Brasil nos últimos anos e principalmente pela autoconfiança e pelo respeito do brasileiro para consigo mesmo. O ser respeitado fora não depende somente de nós, mas uma boa parcela para que o sejamos depende sim de nós mesmos, pois se a falta de conhecimento dos europeus insiste em ver o Brasil hoje ainda como o país do samba, futebol e das paisagens maravilhosas, onde não há produção tecnológica nem cultural, é porque também devemos fazer algo para que se mude essa imagem. Essa forma de mostrar que somos alguém não deve ser concebida, contudo, de forma explicativa e de apresentação (desta forma mais uma vez submissa), mas sim a partir de um crescimento interno e isso refletido também no setor cultural.

Notas

¹ Este texto foi produzido e apresentado originalmente no 6. Encontro do Grupo de Brasilianistas na Alemanha da ADLAF (Associação Alemã de Pesquisadores da América Latina), que ocorreu de 8 a

10 de outubro de 2004, em Berlin. Neste ano, o Brasil iniciava um processo de renovação política e esta foi tema de importantes discussões neste encontro.

² Meyer-Clason, Curt (Hrsg.) (1987): *Lateinamerikaner über Europa*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

³ Boal, Augusto (1987): "Ein heimatloser Indio. Brief an einen Freund" in: C. Meyer-Clason (Hrsg.): *Lateinamerikaner über Europa*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, p. 78-88.

⁴ Nassar, Raduan (1987): "Nachahmung und Eigenwert", in: C. Meyer-Clason (Hrsg.): *Lateinamerikaner über Europa*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, p. 168-177.

⁵ Millen, Mânia (2004): In: *O Globo, Caderno Prosa e Verso*, 25/09/2004, Ano 80, Nr. 25.982, p. 2.

A configuração medial da literatura

Michael Korfmann/Filipe Kepler/Amanda Lauschner Corrêa

This article will provide a general look on modern literature as partially configured by medial history. It parts from the impact of Gutenberg's invention on social differentiation and the romantic literary concepts, and then looks on photography as an important reference for the realistic aesthetics as well as the initial struggle of film against the domination of the traditional literary medium. It closes with a brief historical overview on what one may call precursors of the hyperlink in literary communication.

Keywords: media; literature.

As diversas e divergentes histórias da literatura observam, tradicionalmente, a comunicação literária em seus contextos históricos, bem como o desenvolvimento histórico da mesma como processo interno do campo literário. Elas podem focalizar a literatura universal, a de uma região cultural, de uma língua, nação ou época, gêneros ou motivos. A base de cada observação histórica é a redução da complexidade dos dados disponíveis em favor de uma complexidade própria, reduzida e organizada ao redor de certos eixos – um processo encontrado em qualquer tentativa de estabelecer sentido. E é consequente que estas seleções contribuíssem para a formação de cânones diversos: na Antiguidade ou na Idade Média, encontramos coleções de autores e textos modelos; no século XIX, deparamo-nos freqüentemente com histórias da literatura baseada em crônicas bibliográficas, como o *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 1857–81 de K. Goedeke; mas também, já no Romantismo, surgem obras como a *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1812/13 de F. Schlegel que pretendiam colocar a literatura no contexto da história cultural e objetivavam fornecer uma configuração nacional. Histórias da literatura nacional foram escritas por A. Koberstein (1827) e G. G. Gervinus (1835–40), que traçou a história literária alemã e seu auge no Classicismo de Goethe e Schiller como exemplo a ser seguido pela política alemã em direção a uma unificação nacional democrática. Mas, pelo menos desde meados do século XX, as histórias da literatura são concebidas, ou melhor, refletidas como construção das diversas concepções metodológicas e analisa-se sua inserção nas histórias da arte, da cultura, da mentalidade, dos discursos e das histórias sociais e mediais. O título da obra referencial de H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* ou *História da Literatura como Provocação*, de 1967, parece-nos sintomático para este relativismo ou esta auto-reflexão a respeito de seus próprios pressupostos teóricos.

No outro lado encontramos as teorias mediais que freqüentemente objetivam

Michael Korfmann: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

Filipe Kepler: bolsista CNPq; e-mail: filipe.kepler@gmail.com;

Amanda Corrêa: bolsista BIC/UFRGS; e-mail: amanda.lauschcor@gmail.com

atribuir uma única qualidade a todas as formas mediais históricas e fazem uma reflexão sobre seus impactos nas estruturas e configurações sociais. Tais teorias absolutas vêm-se, por exemplo, em Ernst Kapp, aluno de Hegel, que já em 1877 traça concepções parecidas com as de Marshall McLuhan, no século XX: ele concebe as invenções técnicas como próteses das próprias capacidades orgânicas humanas, sendo assim, por exemplo, o martelo uma extensão do punho. Em 1964, o canadense McLuhan usa como subtítulo de sua obra referencial, *Understanding media*, a expressão “Extensions of Man” e formula a concepção básica assim: “O *leitmotiv* deste livro é a idéia de que todas as técnicas são extensões de nossos órgãos corporais e de nosso sistema nervoso que servem para aumentar o poder e a velocidade” (1968: 109). A transformação medial e, com ela, os novos canais mágicos marcam a comunicação e a percepção do mundo – por isso a famosa frase “the medium is the message”, já que é o medium que organiza a configuração do mundo e vem antes de seu conteúdo. Podemos apenas perceber o que os media permitem ou possibilitam. O paleontólogo francês André Leroi-Gourhan (1980) vê os media num processo de exteriorização das capacidades humanas, a liberação da memória via escrita e imprensa e as conseqüências ainda imprevisíveis da tecnologia digital, enquanto Friedrich Kittler usa a expressão “sistemas anônimos de registro” (*Aufschreibsysteme*, 2005) que, sempre vindo de interesses militares e de dominação, formam e normatizam nossas percepções para envolver o usuário “civil” em simulações impenetráveis. Vilém Flusser, tcheco com passagem pelo Brasil, desenvolveu um modelo de cinco fases (1997): 1. o homem natural da experiência direta e concreta; 2. o interesse por objetos, portanto, num ambiente tridimensional; 3. a fase da imagem que se insere entre homem e seu ambiente; 4. depois, textos lineares como formação cultural e 5. a sociedade contemporânea na fase pós-alfabeto e das imagens técnicas onde os textos perdem sua função.

Objetiva-se aqui olhar a literatura, sua produção, bem como sua função e distribuição, a partir do desenvolvimento medial, sem partir, portanto, de uma qualidade única medial. Entendemos os media aqui como instâncias de intermediações que registram, armazenam e transmitem comunicações, tais como a escrita, o livro impresso, o jornal, a fotografia, o telégrafo, o filme, o rádio, a TV e a rede digital, para citar apenas os mais importantes. Os media formam e estabelecem então vias ou caminhos comunicativos e substituem historicamente a tradicional comunicação face a face por instâncias intermediárias e seus canais de distribuição.

Um exemplo talvez possa explicar melhor nossa visão dos canais informativos. A via em questão é a das cartas, do correio, que está obviamente interligada à escrita, mas também ao nascimento dos jornais, ao romance epistolar e à semântica de amor, ou seja, ela pode ser vista na interação entre linguagem poética de amor por volta de 1800 e seu uso na prática cotidiana. Havia já estruturas para envio de mensagens em culturas antigas como Pérsia, China, Egito e Babilônia, entre outras, mas normalmente relacionadas a cartas oficiais de estado ou envio de informações militares. Usavam-se pompas, mensageiros a pé, a cavalo ou até a transmissão através do grito. Na Grécia, os mensageiros-corredores eram chamados de hemerodrome, sendo o mais famoso Pheidippides, que, conforme Herodots 490 A.C., fez o trecho entre Atenas e Esparta para pedir ajuda na batalha perto de Maratona. No Império Romano, Gaius Julius Caesar, que fundou um correio romano chamado *cursus publicus*, não permitia envios pessoais. Mensagens eram enviadas via navio ou cavalo. A cada 7 a 14 quilômetros havia estações para a troca de cavalos. Mensagens particulares, porém, eram enviadas via amigos ou escravos

particulares. Após a queda do Império Romano no século IV, todos os cursus publicus e outras vias infraestruturais (aquedutos, estradas, etc) desapareceram. Os primeiros canais ou vias de transmissão de mensagens surgiram novamente na Idade Média com o fortalecimento das guildas de comerciantes, de ordens religiosas e de seus mosteiros, de universidades etc, ou seja, de grupos profissionais e não de uma organização do estado. Havia até um correio particular dos açougueiros. A partir de 1490, a primeira conexão postal central foi instalada por Maximilian I entre sua residência em Innsbruck e Bruxelas onde residia seu filho Philipp, chefiada por Franz von Taxis. Esta linha então foi aumentada gradualmente e por volta de 1520 interligava cidades como Madrid, Roma, Nápoles, Verona e outros centros, com uma média de 166 quilômetros por dia. O uso inicialmente restrito apenas a mensagens oficiais logo se abriu para o transporte de cartas particulares e de pessoas. Para a troca de cavalos e o descanso dos passageiros, foram instaladas estações chamadas de *relais*. Daqui vem a palavra relaxar ou descansar. A partir de aproximadamente 1500, as novidades trazidas pelos viajantes eram anotadas nestes pontos chave, e então vendidas a outros passageiros ou interessados. E assim nasceram os primeiros jornais básicos, frequentemente apenas de páginas soltas. A partir de aproximadamente 1600, os jornais semanais eram publicados regularmente e, posteriormente, os diários, inicialmente com nomes que lembravam a origem postal, como *Postbote* (carteiro) ou *Neue Post* (Novo correio) ou *Abendpost* (Correio da noite).

E podemos, evidentemente, ver o romance epistolar como *Pamela* e *Clarissa* (1740 e 1748, de Samuel Richardson), *La nouvelle Eloïse* (1761, de Jean Jaques Rousseau) ou *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774, de Goethe) neste contexto. Com a invenção de Gutenberg, a impressão de livros via letras móveis, por volta de 1450 iniciou uma divulgação ampla da escrita e aumentou gradualmente as taxas de alfabetização. Já não eram mais apenas pequenos círculos nos mosteiros, cortes ou centros universitários que liam e escreviam; a capacidade de comunicação social através da escrita tornou-se uma norma tanto nas repartições públicas como nas residências particulares, onde a ascensão social começou através do exercício da palavra no papel e da dominação de suas diversas formas: já por volta de 1600 surgiam os primeiros manuais para redigir cartas ou pedidos formais à administração, ensinando como formular requerimentos e outros formatos oficiais. Paralelamente, cresceu o desejo e a necessidade de encontrar uma linguagem adequada para se comunicar com amigos, conhecidos e pessoas amadas, ou seja, o desejo por uma linguagem íntima ou pessoal na escrita, nas cartas. É neste contexto que surgem, por exemplo, os livros *Pamela* e *Clarissa* (1740/1748) de Samuel Richardson. O autor tinha recebido a tarefa de escrever um livro com cartas padrões (*Letters written to and for Particular Friends, on the most Important Occasions*) e inventou então, inicialmente, Pamela para servir como frame narrativo. Podemos então entender a semântica oferecida pela literatura romântica como fórmula da expressão íntima no contexto da nova relação amorosa da burguesia, dando linguagem e mostrando as maneiras de como se pode ou deve sentir e falar. Mas o caminho não era apenas unilateral. O público leitor, na sua maioria feminino, dirigiu-se com entusiasmo aos autores destes romances epistolares, novamente via cartas enviadas e imitando o tom encontrado nas publicações. Estas cartas então se tornaram novamente parte da produção literária; Goethe, por exemplo, recebeu uma carta de Betina Bretano que ele usou como inspiração para um soneto (*Sie kann nicht enden*). Este retornou novamente à Betina, que o incluiu numa publicação sua

chamada *Briefwechsel mit einem Kind* (1835). Esta publicação tornou-se uma das referências do romance *Modeste Mignon* (1844) de Balzac, que se baseia numa relação postal apaixonada por vários anos entre ele e uma baronesa polonesa que morava na Ucrânia, Evelina Hanska, com quem casou em 1850, mesmo ano de seu falecimento. Estes episódios mostram como um medium cria um próximo: as letras trazem as matrizes como pergaminho ou papel. Estes tendem a se multiplicar, surgem os copistas e, posteriormente, a imprensa. Os textos querem ser transportados, via correio, como no exemplo, onde originam então centros estruturais, os *relais*, onde as notícias são condensadas e se tornam jornais; jornais tendem a uma circulação maior e a uma velocidade mais rápida, realizadas pela impressão rotativa no final do século XIX; estes jornais então incluem trechos de romances e co-determinam, assim, formatos importantes da literatura realista etc.

A base de toda esta reflexão sobre a transição da comunicação via contato pessoal (face a face) para a escrita encontrou, como qualquer outra invenção medial posterior, posições favoráveis e contrárias, mesmo já no período pré-Gutenberg. De um lado, festeja-se o crescimento de espaços comunicativos maiores, o uso e o acesso mais rápido do conhecimento social; de outro, reclama-se, como Platão no *Phaidros*, a influência negativa da escrita sobre a capacidade memorial: o novo medium escrita aumentará o esquecimento nas almas dos aprendizes, pois estes, em sua confiança na escrita, “lembrar-se-ão apenas de signos externos e alheios, e não mais de maneira direta e no seu interior” (1957: 85-90). Na Idade média, século XII e XIII, discute-se se os documentos escritos são mais confiáveis que os testemunhos de pessoas. Reconhece-se a durabilidade maior dos textos, que ultrapassam tempo e espaço (*verba volant, scripta manent*), mas há também aqueles que lamentam a perda da importância de figuras e lugares referenciais como preservadores e transmissores da tradição cultural. O mesmo fato é recebido com entusiasmo pelas novas gerações, que, via textos, orgulham-se de conhecer “mais de cem mestres e opiniões diversas”, tornando-se, assim, muito superiores àqueles que dependem do contato pessoal. Este conflito, evidentemente, intensifica-se com a invenção de Gutenberg e sua rápida difusão a partir de 1450. As esperanças ligadas ao novo medium são imensas: em toda parte expressava-se a crença de que a *ars nova imprimendi* livros pudesse contribuir para o esclarecimento do povo, elevar o conhecimento humano e trazer *magnum lumen*, ou seja, uma iluminação maior – esperança esta reafirmada quatrocentos anos depois, quando, na ocasião das festas de homenagem a Gutenberg, celebrou-se sua invenção como “ganho imenso para o bem comum, para os bens e interesses mais altos da humanidade, para a religião e a moral, a arte e a ciência, o ensino dos jovens e a formação do homem, para a luz e o direito, para a comunidade dos povos e o intercâmbio mundial” (apud GIESECKE, 2002: 209). Esperava-se que a invenção possibilitasse ou, pelo menos, contribuísse para o esclarecimento, a democracia, a liberdade de pensamento e a implantação da “opinião pública” como contrapeso aos canais tradicionais de influência, como as corporações profissionais, as autoridades ou os magnatas locais e sua clientela., esperanças estas também manifestadas em relação a outras invenções, como a telegrafia ou a rede.

Nos primeiros 50 anos da invenção foram produzidos 8 milhões de livros, mais do que nos 11 séculos anteriores juntos (MÜLLER, 1988: 204). Porém, logo surgiram queixas também a respeito das impressões sem critérios, do aumento incontrolável da oferta, uma desorientação frente a um volume de publicações impossível de se ler. Encerra-se a república dos mestres e dá-se início ao processo em que o livro

domina o curso comunicativo da sociedade. A escrita perdeu sua “aura” da cultura da Idade Média como garantia de verdade, de conhecimento arcano, de certos círculos que sustentavam estruturas de poder, e também como lugar de praxes mágicas. O livro se desvinculou dos centros antigos como a corte, os mosteiros ou as universidades e ganhou multiplicidade como objeto comercial, fonte de conhecimento, texto estético ou profano, de interesses frequentemente contraditórios.

Referente ao aspecto histórico, partimos da constatação de que, por volta de 1800, intensificou-se um processo de mudança de uma sociedade européia socialmente estratificada em direção a uma ordem social caracterizada por sistemas funcionais autônomos, ou seja, de uma ordem social hierárquica e estática para a sociedade moderna, caracterizada por sistemas funcionais de tarefas específicas e estruturada por comunicações diferenciadas, sendo o livro seu medium central. A sociedade européia pré-moderna, estratificada e formada por classes que determinaram, de forma limitadora, as possibilidades de participação social, cedeu gradualmente, a partir do século XV/XVI, a uma reestruturação em direção a sistemas funcionais, dos quais o indivíduo podia e devia participar. Isso não quer dizer que camadas sociais mais ou menos favorecidas tenham sido eliminadas, mas a origem familiar e social como base de identidade foi substituída pelo conceito de formação (*Bildung*): a integração social ocorria através da carreira individual, que, por sua vez, resultava da participação em organizações funcionais como escola, universidade ou empresa. A camada social de origem pode ser desfavorável ao indivíduo e até mesmo um obstáculo para ele, mas não serve mais como forma primária de estruturação da sociedade. Em lugar da diferenciação estratificatória em classes ou camadas sociais, a sociedade diferenciada funcionalmente organiza-se em áreas como ciência, economia, política, religião, direito, educação, arte etc., onde cada um desses sistemas exerce uma função específica e exclusiva e exige o indivíduo apenas como participante temporário e parcial.

Estas especificações levam a duas características da diferenciação funcional dos sistemas sociais: o interesse pelos auto-processos e por questões relativas ao tempo. Sabe-se que no século XVIII o fascínio por processos direcionados a si mesmos cresceu de uma maneira notável: o pensamento do pensamento, o auto-conhecimento, o sentir do sentimento e o auto-engano. Na segunda metade do século XVIII, esse interesse se condensou para trabalhar problemas reflexivos próprios dos sistemas, como, por exemplo, a justificativa do direito positivo ou da literariedade, a auto-organização da economia, aprender a aprender no sistema educativo e outros. A autonomia auto-referencial tomou, assim, “em definitivo, o lugar ocupado anteriormente pela interpretação religiosa do mundo” (LUHMANN, 1985: 610). Portanto, a sociedade moderna consiste de diversos sistemas funcionais diferenciados onde cada um se torna ambiente para os outros: a política não pode ser substituída pela ciência e nem a religião pela economia.

A renúncia à redundância e à segurança múltipla são compensadas pelo aumento da capacidade de produção, de aprendizagem e de adaptação dos sistemas funcionais. A razão da maior eficiência e o passo acelerado das mudanças estruturais encontram-se na especificação funcional. Conseqüentemente, a sociedade é forçada a renunciar a qualquer centralização de suas relações com o ambiente. Como resultado, não existe mais na sociedade moderna um lugar privilegiado a partir do qual ela possa ser descrita de forma privilegiada ou consensual. Não existe uma

representação da unidade do sistema dentro do sistema, eliminando-se assim o conceito histórico da *representatio identitatis*.

Enquanto na pré-modernidade a literatura encontrava-se inserida na sociedade estratificada e restrita por conceitos da mimesis e regulamentos sociais externos, a constituição da sociedade moderna em sistemas funcionais que se diferenciam e mantêm suas áreas mediante observações e comunicações específicas possibilita e exige da literatura uma demarcação e definição de sua própria área. A literatura, igual aos outros sistemas coexistentes, diferencia-se como observação específica. Suas comunicações não se apóiam mais em regras, moral, religião ou camadas sociais, mas se caracterizam por possuir uma qualidade única e diferenciada – “a observação de segunda ordem”, na linguagem da teoria dos sistemas. No tocante à Alemanha, entendemos a poética dos escritores românticos como uma tentativa de diferenciar um campo próprio e autônomo da literatura e de formular sua comunicação específica. Suas reflexões referentes à autonomia da literatura emergem destas mudanças estruturais profundas que se iniciaram na Renascença e atingiram seu ponto culminante no final do século XVIII.

Paralelamente a estas reflexões constitutivas a respeito do sistema da literatura em formação, ele mesmo torna-se um campo observado por seu ambiente. A História Literária, disciplina acadêmica existente desde 1810, descreve-o, sobretudo no século XIX, sob o pretexto ou com o objetivo de formar uma história literária nacional que estimulasse a unificação política da Alemanha – resultando na conhecida concepção alemã de dividir o período por volta de 1800 entre Romantismo e Classicismo – e protegesse a literatura alemã das influências estrangeiras, especialmente da França e Inglaterra. O mercado livreiro desenvolve estratégias de venda para um público letrado crescente e insere a literatura num campo entre qualidade estética e interesse comercial. O sistema jurídico começa a reconhecer os direitos autorais do escritor e define desvio, originalidade, inovação e diferença como pré-requisitos jurídicos e princípios constitutivos da produção literária, fato que sem dúvida acelerou o dinamismo interno do sistema da literatura a partir de 1800. Enquanto se nota, nos últimos duzentos anos, uma concepção relativamente estável do autor na forma de lei – O §2 do direito autoral alemão (*Urheberrecht*) define obras artísticas como “criações intelectuais individuais que compreendem todos os produtos que se caracterizam pela individualidade e novidade do pensamento e/ou sua forma particular. A criação intelectual é apenas concebível juridicamente quando assume uma certa forma concreta” (KOEVE, 1997: 2) – que tenta integrar os novos media, como fotografia, filme ou, mais recentemente, a internet, nas definições anteriores das leis autorais, a Teoria Literária concebe o autor de formas diversas e quase opostas, oscilando entre a posição, por exemplo, de Dilthey, que o concebe como referência na aproximação hermenêutica, e a de Roland Barthes, que pretende eliminar sua autoridade em favor de uma leitura menos opressiva.

Podemos encontrar esta nova relatividade da observação, a escolha do ponto de partida ou a “óptica” da reflexão em muitos textos da época. Portanto, as invenções óticas servem também como referência para a auto-reflexão da própria metodologia. A invenção do microscópio e do telescópio por volta de 1600, evidentemente, fortaleceu tais concepções, seja no campo teórico, seja no campo literário, sobretudo no contexto da diferenciação social no século XVIII: a nova ordem funcional da sociedade moderna se reflete diretamente na semântica da época, segundo a qual a questão da perspectiva e, com ela, os aparelhos óticos, servem como paradigma

referencial para formar os discursos analíticos, poéticos, científicos ou estéticos. Alexander Gottlieb Baumgarten, fundador da Estética como disciplina, discursa sobre os meios auxiliares através dos quais os sentidos são elevados e estendidos. Ele menciona diversos instrumentos óticos, como “binóculos e microscópios”, associando a nova estética aos media atuais da época e sua descoberta do mundo moderno. Assim, Baumgarten inaugura a tendência da diferenciação entre olhos ‘armados’ e olhos ‘nus’, mais tarde também usada por autores como Goethe. Apoios óticos não apenas satisfazem a curiosidade dos cientistas, mas estendem também o horizonte dos poetas. Aos realistas, eles oferecem-lhes novos objetos e perspectivas e, aos mais ficcionais, elevam-lhes a fantasia: o olhar poético via aparelho ótico se diferencia da observação científica, misturando o visível com interpretações e com o imaginário, na busca de perspectivas estéticas inovadoras. Os diversos resultados de um olhar medial são ilustrados na história contada por Kant, em sua *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático* (1798): uma mancha lunar vista por um telescópio foi definida por uma dama como sendo uma sombra de dois apaixonados, enquanto um padre a viu como as torres de uma igreja.

O poeta romântico Jean Paul fala, referente ao microscópio, de um ‘espelho ampliador poético’, expressando uma idéia formulada também como *maximus in minimis* pelo cientista inglês John Ray, em 1691: ver os desdobramentos e a diversidade da natureza nos micro e macrocosmos como ordem, onde o grande se reflete no pequeno, formando assim um universo orgânico. A capacidade dos media óticos de estimular a fantasia, de atribuir aos objetos do mundo uma “nova roupa”, também é destacada pelo teórico Bodmer. Diferente de Berkeley e Locke, que viam o olhar microscópio como um desnudar da constituição das estruturas e objetos do mundo, Bodmer concebe o tecido visível microscopicamente – o olhar armado, como sendo da mesma natureza daquele visto pelo olhar natural ou nu (BINCZEK 2007: 69). Friedrich Schlegel usa o microscópio para apresentar uma teoria da leitura: “Não se deve olhar todos os objetos através do microscópio. Deve-se treinar a ler muito devagar, dissecando os elementos singulares, bem como a ser capaz de ler rápido e de uma vez só. Quem não é capaz de fazer ambos e aplicar cada método onde deveria ainda não sabe ler”. E há textos literários em que a perspectiva adotada é difícil de existir sem o novo olhar possibilitado pela invenção técnica. Citamos aqui apenas alguns casos mais evidentes: *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1803), de Jean Paul (a perspectiva a partir de um balão), *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift (o ‘zoom’ microscópio e a desproporção), *O Homem de Areia* (1815), de E.T.A. Hoffmann (binóculo) e *Die Guckkasten* (1817), de Contessa, Motte Fouqué e E. T. A. Hoffmann (o desaparecimento de um menino dentro de uma *Boite d'optique*).

Em relação à reflexão estética, pergunta-se conseqüentemente se a arte tem um papel obrigatório ou optativo para com o orgânico dever de apresentar o extremamente detalhado ou o distorcido, a perspectiva do desvio ou o bizarro que desequilibra. Uma questão que suscitou respostas adversas entre os escritores da época. Goethe condenava a fantasia ‘exagerada’ de colegas como E.T.A. Hoffmann e defendia uma arte mais contrabalançada, uma literatura capaz de mediar artisticamente a realidade experimentada. Sua visão é, de certa forma, resumida num trecho do livro *Anos de Viagem de Wilhelm Meister*, escrito entre 1821 e 1829, onde Wilhelm, após examinar o céu via telescópio, explica a um astrônomo: “Não sei se devo-lhe agradecer por ter aproximado tanto esta constelação. Quando a vi, pouco tempo atrás, encontrava-se em harmonia com as outras incontáveis do céu e comigo

mesmo; agora ela se destaca desproporcionalmente na minha imaginação e não sei se devo desejar aproximar as outras também. Elas me apertarão, estreitarão e assustarão”.

Partimos, nesta análise, de uma diferenciação social no século XVIII que resultou em um sistema literário autônomo por volta de 1800. Nesta concepção, vemos o Romantismo como reflexão deste processo constitutivo da sociedade moderna, explorando e experimentando o campo comunicativo da literatura diferenciada. No século XIX, cristalizam-se, no sistema agora consolidado da literatura, dois movimentos básicos: o esteticismo, que parte da auto-referência como princípio essencial, objetivando recuperar a plenitude da linguagem em si, no distanciamento formal, bem como no distanciamento temático de referências externas identificáveis; e a literatura realista, que tende para uma aproximação com o ambiente, com o reconhecível, enfatizando a referência externa e aproximando-se, sobretudo, do campo científico. É neste contexto que a fotografia como medium idealizado da observação exata e objetiva torna-se uma referência discursiva importante nas reflexões teóricas artísticas. A fotografia exerce um papel significativo como elemento discursivo para uma observação detalhada, exata e objetiva, tanto para o romance naturalista, como para a área científica.

Vemos, na literatura romântica, uma grande fascinação quanto à diferença entre sistema e ambiente presente nos textos na forma de motivos, tais como espelhos e sóbias, e na oscilação entre o real e a fantasia, o racional e a loucura – na mesma linha, portanto, da fantasmagoria da lanterna mágica. Ao contrário do Romantismo, o Realismo, por sua vez, reduz agora a diferença entre seu ambiente e forma e encontra na fotografia uma importante referência. Isso não significa que a literatura realista copie ingenuamente algo real, mas ela se baseia, ao simular um ambiente, em concepções de realidade oriundas de outros sistemas comunicativos sociais, onde, especificamente, a ciência e seus métodos ‘fotográficos’ da observação exata e impessoal exercem um grande fascínio.

Porém, é necessário enfatizar que um trabalho que, assim como este, parte de uma concepção da modernidade baseada em áreas comunicativas e sociais diferenciadas não poderia concordar com uma definição generalizada da fotografia. Entendemos que cada medium revela sua qualidade própria apenas na sua performatividade, ou seja, através de seu uso específico nas diversas áreas sociais. Autores como Bazin (1983), Flusser (1985) e Collier (1973) ou estudos como *A câmara clara* (1984), de Roland Barthes – em que este apresenta uma análise híbrida de elementos semióticos e históricos –, pretendiam identificar elementos constitutivos comuns a todas as fotografias, sustentando, deste modo, a idéia de uma essência básica da imagem fotográfica. Entretanto, esta insistência em desenvolver uma teoria da fotografia para todos os campos sociais diferenciados não parece considerar suficientemente o caráter comunicativo específico de cada sistema social. Não podemos identificar elementos compartilhados, por exemplo, em fenômenos como a estereoscopia, a fotografia abstrata, a rayografia de Man Ray, a telescopia, os álbuns de família ou as obras fotográficas de um Andy Warhol ou Moholy-Nagy.

Do nosso ponto de vista, a fotografia não pode ser concebida como medium de finalidade ou característica única. Assim sendo, é necessário entender a heterogeneidade das diferentes aplicações da fotografia nos diversos sistemas sociais, renunciando à idéia de elaborar a história ou a teoria da fotografia e buscando antes uma idéia de suas concepções nos contextos comunicativos específicos. Portanto, percebemos o discurso literário a respeito da fotografia como

esforço para redefinir suas próprias tarefas artísticas no contexto da imposição social do novo medium e suas diversas formas de aplicação. Um campo social como o jurídico ou a ciência atribui à imagem fotográfica uma forma e uma funcionalidade específica e diferente do que o campo das artes, mesmo podendo haver possíveis pontos de cruzamento.

Se olharmos para a área jurídica como exemplo, o *American Photographic Journal* relatava, em 1852, uma prática curiosa nas cortes francesas que “usavam daguerreotípias para convencer juízes e jurados de forma mais convincente do que o permitiria a palavra” (apud GOLAN: 2002, 172) e apresentavam imagens tiradas nos lugares em questão, uma prática que se espalhou rapidamente: já alguns anos mais tarde, advogados americanos adotaram esta praxe. Com a introdução de métodos fotográficos mais rápidos e o uso do negativo, permitindo cópias, apresentavam-se imagens de acidentes, áreas ou edifícios em caso de processos sobre propriedades, retratos em casos de questões paternas ou sintomas visíveis em processos envolvendo doenças. Havia discussões polêmicas referentes ao valor da fotografia como imagem autêntica e à questão de se esta seria de qualidade melhor e, por conseguinte, mais confiável do que a visão humana. Pode-se distinguir dois discursos básicos: um via a fotografia como reprodução direta e, portanto, equivalente ao original, uma imagem ótica que correspondia fielmente aos fatos; uma segunda posição foi marcada pela convicção de que se tratava, na fotografia, de uma representação artificial e construída. Argumentava-se que, apesar de “o sol não mentir, mentirosos podem usar o sol como ferramenta” (apud GOLAN 2002: 175). Esta segunda posição não excluía per se a daguerreotípias das cortes, mas a julgou como evidência menor e sujeita a um sistema de verificação. Durante os próximos anos, não se chegou a um regulamento obrigatório nesta questão. Nos Estados Unidos, a chamada decisão Cowley de 1881 tornou-se um caso de precedência: o juiz do caso em questão não considerou a fotografia como uma nova forma de prova, antes colocou-a no mesmo grau dos quadros pintados. “Imagens fotográficas não se diferenciam na sua maneira comprobatória do quadro de um pintor. Fotografias são resultados de uma lei natural e de um procedimento científico. Uma correspondência exata (entre imagem e cena) depende da afinação fina do aparelho, das condições atmosféricas, do lugar do objeto, da intensidade luminar, da duração da sessão” (apud GOLAN 2002: 177). Tratava-se, neste caso, de um processo contra uma instituição de caridade em que a promotora apresentou duas fotografias de uma criança – uma mostrando o aspecto saudável antes de ser acolhida pela instituição e outra, posteriormente, com aparência doente e subnutrida. As imagens serviam, então, para confirmar e apoiar os depoimentos orais. Também os raios x foram permitidos nas cortes a partir de 1896, um ano depois de sua apresentação em público, para esclarecer dúvidas, sobretudo em processos sobre erros médicos no tratamento de ossos quebrados. Do mesmo modo como as fotografias, os raios-x também foram considerados provas ilustrativas, ou seja, precisariam ainda de comentários e explicações de pessoas competentes.

Para uma primeira reflexão sobre a recepção inicial da fotografia no campo artístico, iniciemos com as reações de alguns escritores ao surgimento do novo medium. O autor Nathaniel Hawthorne estabelece, já em 1839, uma comparação das capacidades entre a literatura e a daguerreotípias. Em uma carta, ele escreve: “I wish there was something in the intellectual world analagous to the Daguerrotype (is that the name of it?) in the visible – something which should print off our deepest, and subtlest, and delicatest thoughts and feelings, as minutely and accurately as the

above-mentioned instrument paints the various aspects of Nature” (HAWTHORNE 1984: 384). Também Edgar Allan Poe comentou rapidamente a invenção de Daguerre. Apresentou, no *Alexander's Weekly Messenger* (Jan. 15, 1840), uma descrição técnica de seu funcionamento. Para Poe, “the instrument itself must undoubtedly be regarded as the most important, and perhaps the most extraordinary triumph of modern science”, destacando sua precisão, que garante “a most perfect identity of aspects with the thing represented”, porém sem manifestar-se explicitamente sobre possíveis influências para o campo artístico. Baudelaire, em 1859, condena, no seu famoso relato sobre a exposição anual em Paris (BAUDELAIRE 1980: 83), o desejo burguês de uma arte mimética e vê na fotografia a expressão máxima da tendência de um olhar padrão e industrializado, sem capacidade de reconhecer ou sentir o belo artístico. Vemos, aqui, as duas linhas básicas que a fotografia traçou em sua relação com a literatura e a arte em geral: a superioridade da imagem fotográfica no que diz respeito à representação ou reprodução da realidade, ou seja, à revitalização da tradicional questão da mimesis; a discussão sobre a qualidade da percepção, do olhar e da observação no contexto das novas possibilidades ópticas.

No plano biográfico, encontramos diversos autores que dedicavam-se à fotografia, sobretudo como amadores. Dentre os mais famosos está, naturalmente, Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido como Lewis Carrol (1832-1898); que se dedicou intensamente à fotografia entre 1856 e 1880. Gostava de Gustave Rejlander e Henry Peach Robison. Baseou sua protagonista Alice em Alice P. Liddle, cuja fotografia estava colada no manuscrito original de seu romance *Alice in Wonderland* (1865). Desistiu de suas fotos após os escandalosos rumores e abandonou a atividade de professor no *Christ Church College* para dedicar-se à escrita do romance *Sylvia and Bruno* e a um ensaio sobre a lógica. Em seu testamento, previu a devolução de todos os estudos nus aos pais das crianças, o que, de fato, foi feito. Escreveu vários contos que tinham fotógrafos como personagens centrais, como, por exemplo, “Photography Extraordinary” (1855), em que conta a respeito de uma nova invenção fotográfica que possibilita, com a ajuda de um papel especial, transformar imagens em textos literários – evidentemente, uma sátira sobre certos autores de produção mecânica, ironizando a “escritura da luz”, no caso de uma personagem sem muita inteligência. Em “The Lady’s History”, obra não datada e publicada apenas em 1899, Carrol imita a linguagem das antigas lendas escocesas e situa nesta época um fotógrafo, que viaja de castelo em castelo para mostrar sua arte e sofre com as consequências de imagens não muito bem recebidas. Em 1857, publica uma paródia do épico *The Song of Hiawatha*, de Longfellow, de 1855. A figura original – um índio mitológico que precisa passar por diversas provas de coragem para trazer, finalmente, a civilização para sua tribo – é transformada em um Hiawatha fotógrafo, cujo sofrimento consiste em cumprir a difícil tarefa de tirar uma fotografia de uma típica família americana, agüentar suas manias e satisfazer suas vaidades. Há ainda o texto “A Photographer’s Day out”, contando as aventuras e os problemas de um fotógrafo ao fazer um retrato de uma mulher chamada Amelia.

Anton Tchekhov (1860-1904) realizou uma investigação cujo fim original era uma foto-reportagem, sem que, no entanto, se possa confirmar se ele mesmo capturou as imagens ou se havia um fotógrafo acompanhante. Trata-se de sua viagem à ilha Sachalin (1890), onde existira uma colônia penal. Visitou todas as prisões e instalações, fez anotações e produziu inúmeras fichas sobre a ilha durante os três meses de sua permanência. Voltou para Moscou com o desejo de informar

sobre a situação miserável no outro fim do Império Russo. Publicou seu ensaio “A Ilha Sachalin” sem o material fotográfico, primeiro na revista O Pensamento Russo, em 1893, e, posteriormente, como livro, em 1895, sem encontrar um eco maior junto à crítica ou ao público. Há ainda o caso do escritor sueco August Strindberg (1849-1912), certamente mais conhecido como autor de peças teatrais como *Senhorita Julia* (1888) ou a *Dança da morte* (1900). Pouca atenção se deu às suas pinturas com tendências abstratas como “O Solitário Cogumelo Venenoso” (1893) ou “Tempestade no Arquipélago” (1892). Sua atividade como fotógrafo também não recebeu muita ressonância. Realizou experimentos com o novo medium já em 1865 e acompanhava atentamente os progressos técnicos da área. Comprou, por volta de 1885, logo após sua invenção, um revólver fotográfico que permitia tirar fotografias instantâneas de curta exposição; planejou como foto-reportagem seu livro *Entre agricultores franceses* (1886). Contudo, após divergências quanto ao resultado das imagens tiradas por Gustav Steffen, o livro foi publicado sem as imagens. Essa experiência conflituosa é refletida no conto “A luta dos cérebros” (1887), do primeiro volume da coletânea *Vivisektionen*. Além de imagens fotográficas documentais e encenações da própria pessoa em papéis variados – uma série tirada em 1886, em Gersau, na Suíça –, Strindberg também realizou experiências com aparelhos construídos por ele mesmo e que, de certa forma, antecipariam a produção e reflexão fotográfica da chamada vanguarda dos anos 20 e 30 do século XX, como em Christian Schad, Lazlo Moholy-Nagy ou Man Ray: Strindberg usava câmeras de papelão com lentes não lapidadas, câmeras sem lente ou então fazia fotografias sem câmera, sobre papel sensível à luz, além de experiências com fotos coloridas. Ainda produziu os “cristalogramas” e as “celestografias”, que, também sem aparelho ou lentes, tentam reproduzir diretamente, por meio de camadas fotossensíveis, os minúsculos desenhos formados pelos cristais de gelo ou pela abóbada celeste estrelada.

Neste curto resumo podemos também mencionar Samuel Butler, Sir Arthur Conan Doyle ou George Bernard Shaw (1856-1950). Shaw fez, entre outros, uma série de fotografias do município de Ayot Saint Lawrence, onde viveu por um certo período e morreu, em 1950. Juntou 59 destas fotos a um poema escrito por ele para a atriz Ellen Terry e publicou o material em um pequeno livro de 31 páginas chamado *Bernard Shaw's Rhyming Picture Guide to Ayot Saint Lawrence*, aliás, sua última obra. E, evidentemente, não podemos esquecer de mencionar o caso do escritor francês Émile Zola. Sua relação com a fotografia inclui facetas diversas: foi fotógrafo amador obstinado desde 1895 e compreendeu seu ensaio teórico *Le Roman Expérimetal* (1890) como continuação das reflexões fisiológicas do médico Claude Bernard, o qual abordou explicitamente a fotografia no contexto da observação científica, sendo esta uma referência central também no ensaio do próprio Zola. Este enfatizava, freqüentemente, sua força evocativa do ambiente visual em correlação com seus textos literários, definindo seu cérebro como um tipo de câmera obscura que conservava com precisão as cenas visualizadas. Zola o define: “Mon cerveau est comme dans un crâne de verre” (é como se meu cérebro estivesse em um crânio de vidro), colocado à disposição do leitor. Em uma entrevista feita pela revista inglesa *The King*, Zola transfere esta competência óptica à fotografia com sua famosa frase: “Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés” (ZOLA, F. E. e M.: 1992, 11). Todavia, ao contrário do que se poderia supor por sua longa amizade com o famoso fotógrafo Nadar, que

retratava artistas como Baudelaire ou o próprio Zola. Émile Zola só iniciou sua atividade como fotógrafo muito tempo depois de concluir seu famoso ciclo literário Rougon-Macquart (entre 1871 e 1893), e mesmo seu interesse em tirar fotos de trens e locomotivas, como o motivo do trem expresso entre Paris e Le Havre, surgiu somente após a publicação do romance ferroviário *Bête Humaine* (1890). De fato, Zola começa a fotografar, como mencionamos, apenas em 1895, tendo tirado até sua morte, em 1902, milhares de fotos. Sobretudo em seu *Romanço Experimental* (1880), a fotografia e a literatura são refletidas juntas, em uma tentativa de aproximar o romance de outras áreas sociais como a ciência, onde a fotografia é utilizada como referência para uma observação detalhada, exata e objetiva, exercendo, assim, um papel importante tanto para o romance quanto para a área científica.

Pretendíamos aqui somente mostrar o interesse pessoal de alguns escritores na nova invenção. Certamente, não se pode obter uma correspondência entre realismo e fotografia através das biografias dos escritores e nem dos próprios textos literários, um campo onde a hipótese da influência da fotografia sobre a produção literária continua sendo, em grande parte, uma procura duvidosa. Mais promissora parece-nos a discussão teórica em torno da definição e concepção de uma literatura realista e sua relação com a imagem reprodutiva.

Lembramos que a discussão sobre a arte realista do século XIX tem sua origem na pintura: foi a exposição de Gustave Courbet intitulada *Le réalisme* (1857) que provocou uma discussão intensa sobre os limites miméticos e estéticos da pintura. Neste contexto, a comparação com a daguerreotipia como paradigma para um olhar apenas reprodutivo, inadequado para as artes, serviu como ponto referencial nos discursos críticos. Curioso é o fato de apenas no século XX ter-se descoberto que, provavelmente, Courbet tenha de fato usado fotografias como imagens-modelo para quadros como “A origem do mundo” (1866) – pintura de uma qualidade visivelmente fotográfica, que pertencia a Jacques Lacan e hoje se encontra no *Musée d’Orsay* (ver: SCHARF 1983: 131-134). Porém, é possível que “O Estúdio do Artista” (1855) ou obras como, por exemplo, “As Banhistas” (1853) tenham sido pintadas à base de fotografias. Courbet abriu, então, em 1855, sua exposição *Le réalisme* em um pavilhão na *Avenue Montaigne*, perto da Exposição Universal de Paris de 1855. Apresentou, entre outros, dois quadros rejeitados pela Exposição Universal, que aceitara onze dos seus quadros. Os dois excluídos eram um retrato do Champfleury, de 1855, e o “Enterro em Ornans” (1849-50). Vendiam-se, nesta exposição, não apenas os quadros, mas também fotografias dos mesmos. Embora as pinturas apresentem um olhar detalhado sobre os motivos escolhidos, surpreende hoje que a crítica tenha-os aproximado com a fotografia. “Enterro em Ornans” foi descrito pelo crítico Delécluze da seguinte maneira: “Nesta cena que se poderia confundir com uma daguerreotipia defeituosa, nota-se aquela rudeza típica que ocorre quando se reproduz a natureza como ela é vista” (apud SCHARF 1983: 128). O próprio Courbet reclamaria posteriormente que a titulação como realista “foi-me imposta como o foi às pessoas de 1830 a designação de românticos. Nunca estas designações representaram uma idéia certa das coisas; se fosse diferente, a arte seria supérflua” (COURBET, HOFMANN e HERDING 1978: 33). O próprio Courbet fala de sua arte como a tentativa de achar a ‘expressão completa’ de ‘algo existente’.

A fotografia como referência negativa também se encontra no famoso manifesto de Champfleury *Le réalisme* (1857). Junto com Courbet e sua exposição, a publicação de Champfleury forma o núcleo de maior destaque na divulgação do

slogan 'realismo'. Neste manifesto, encontram-se novamente a referência e rejeição de uma comparação de escritores que objetivam incluir o maior volume de "verdade" em suas obras com os daguerreotipistas. Champfleury ilustra seu ponto de vista com o lendário exemplo de dez pintores e dez daguerreotipistas olhando para a mesma paisagem: enquanto os dez pintores obtêm dez resultados diferentes, os dez "olhos de vidro" dos fotógrafos reproduzem sempre o mesmo olhar. A fotografia é definida, a partir daí, como produto de uma máquina, pura superfície, desprovida de individualidade e expressão. Falta à máquina o "temperamento individual" para garantir sua qualidade artística, o signo individual do artista, que, mesmo sendo realista, faz com que uma essência maior apareça por detrás da superfície. Este campo argumentativo delimita boa parte das discussões da época, e encontramos seus traços em formas variadas nas discussões e publicações de então.

Em 1863, Champfleury publica na coletânea *Les bons contes font les bons amis* um conto com o título "Légende du daguerréotype". Neste conto, ele narra uma sessão fotográfica caótica que exige um número cada vez maior de fotografias para a realização do trabalho. No decorrer da história, o retratado se transforma em imagem fotográfica. Nesta transposição, a personagem perde primeiro o nariz, depois as orelhas. No final, a imagem obtida é um "admirable portrait, tout ce qu'il y a de plus ressemblant", mas o próprio retratado desaparece, restando tão-somente sua voz. Invertendo o mito de Pygmalion – o escultor que se casa com sua estátua, vivificada por Afrodite –, a realidade é substituída por sua imagem. O objeto desaparece e pode, a partir de então, somente ser percebido como imagem, restando-lhe apenas a própria voz como materialização da pessoa. Mas, como foi dito, as maiores evidências referentes à fotografia encontram-se nos debates poetológicos da época e não tanto nas próprias obras.

Colocamos no centro da atenção, então, a discursivização da fotografia para o campo literário. De uma maneira geral, os debates do realismo e naturalismo apresentam freqüentemente o medium fotografia, o 'olhar fotográfico', como referência discursiva. Mas é preciso destacar o fato de que a fotografia é sempre modelo e anti-modelo ao mesmo tempo, revelando uma ambigüidade acentuada: enquanto, por um lado, seus supostos atributos como exatidão ou revelação através de um novo olhar contribuem para formular certas teses teóricas sobre a questão de uma arte realista, há, por outro lado, uma forte resistência dos escritores à idéia de que sua prosa não seria nada além de uma "daguerreotipia literária". A mesma ambigüidade marca grande parte das amplas discussões sobre o conceito de 'realismo'. Baudelaire acredita tratar-se de "uma destas palavras de efeito mágico cujo sentido não se pode definir" (BAUDELAIRE 1977: 204) e acusa Champfleury de ter inventado este conceito para superar o romantismo e estabelecer-se como o proclamador de uma nova tendência literária. Conforme Baudelaire, Champfleury sofre de "miopia", pois, ao "analisar tudo nos menores detalhes, ele acredita ter-se apropriado da realidade externa. Como consequência... realismo; ele quer vender-nos aquilo que considera seu procedimento literário" (1977, 205). Também Du Camp distingue os escritores míopes dos presbitas. Os primeiros parecem olhar por um microscópico que lhes faz descrever cada objeto em todos os detalhes: "On dirait que qu'ils ont un microscope dans l'oeil ou tout se grossit" (DU CAMP 1994: 197); os presbitas, por sua vez, enfatizam uma impressão ampla na qual o objeto singular desaparece no conjunto geral. O realismo seria, então, a arte dos míopes, e sua visão limitada afirma que seria possível apropriar-se dos objetos através de uma descrição da sua superfície. Contudo, a constelação torna-se mais complexa quando

lembramos que também o próprio Champfleury, seguidamente, çaçoava do conceito “realismo”, chamando-o, ironicamente, de uma das brincadeiras ou pilhérias mais engraçadas de sua época. Em uma carta, ele escreve: “Quant au réalisme, je regarde le mot comme une des meilleures plaisanteries de l'époque” (apud BOUVIER 1913: 249), atribuindo a “culpa” aos críticos que utilizavam a palavra a fim de dispor de uma arma mais afiada e polêmica para seus ataques. Ao mesmo tempo, porém, esforça-se para tornar-se o teórico mais influente desta ‘nova escola’: utiliza o realismo como conceito no debate polêmico sobre a exibição de Courbet, publica seu livro *Le réalisme* (1857) no mesmo ano e na mesma editora do romance *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, e aplica o ‘realismo’ como conceito estratégico para tentar diferenciar uma certa qualidade textual. Conforme Champfleury, a ‘nova’ literatura realista se dedica aos detalhes da vida cotidiana e atribui àqueles objetos que, tradicionalmente, têm pouca importância um valor literário, de modo que a exatidão da observação e da descrição submetem-se à *impartialité* como característica básica. Assim sendo, a precisão científica da descrição e a distância da observação são atribuídas tanto à fotografia, quanto à prosa realista.

Uma outra posição referente à fotografia e ao realismo encontra-se em Eugène Delacroix, que trabalhava também à base de imagens fotográficas feitas por Eugène Durieu a partir de 1854 e realizava gravuras heliográficas. Conforme Delacroix, o pintor poderia apreender, com a fotografia, técnicas de composição e treinar o olho em relação à distribuição de luz e sombra: “Beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'oeil. [...] Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'object; certains détails, presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complete de la construction: les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur avec leur véritable caractere” (apud SAGNE: 1982, 87). No entanto, a força da fotografia, sua precisão e seu registro óptico, semelhante a um dicionário visual do mundo, é, paralelamente, seu ponto fraco. Ao mostrar todos os detalhes, ela dirige o olhar para o insignificante, desviando-o do todo, da forma e sua essência. Portanto, as daguerreotipias são como vocábulos de um dicionário que, para serem arte, precisam ainda da combinação e formação do artista, em um processo de decomposição e recomposição dos elementos encontrados na natureza. Por essa razão, Delacroix pode criticar também o realismo literário como versão escrita da reprodução fotográfica que confunde realismo com a aparência do real. “C'est le réalisme littéraire que est stupide” (DELACROIX 1923: 57). Não é a realidade na sua forma cotidiana, a reprodução do que é percebido em um simulacrum visual, como (supostamente) na fotografia, que deve ser objeto da arte. Em vez de uma teoria mimética dos objetos, Delacroix reflete sobre as condições perceptivas, o olho humano, com suas capacidades e delimitações. Como este não é capaz de registrar todos os detalhes de forma igual e simultânea como o olho da câmera fotográfica, ele é forçado a idealizar uma seleção perceptiva. A arte não faz outra coisa senão servir-se deste fato da percepção como ponto de partida para suas composições: em vez da mimesis dos objetos, Delacroix coloca a mimesis do processo perceptivo do olhar humano, seletivo e singular, no centro da reflexão. Deste modo, não surpreende que Delacroix considere as fotografias tecnicamente imperfeitas ou faltosas como as esteticamente mais interessantes: “As fotografias de maior efeito são aquelas nas quais a imperfeição da técnica deixa em aberto certas lacunas, certos pontos de descanso para o olho,

permitindo a este apenas registrar um número reduzido de coisas” (apud PLATSCHECK 1991: 239).

Para nossa abordagem histórica é interessante apontar para o fato de que a concepção da fotografia como registro óptico e dicionário visual do mundo apresentada por Delacroix retorna na argumentação de Baudelaire, no seu famoso ensaio sobre a fotografia do Salão de 1859. Lembramos que, naquele ano, o Salão, como acontecimento anual de destaque da arte contemporânea, incluiu pela primeira vez, após diversas tentativas frustradas, a fotografia em sua exibição, apesar de reservar para este item um lugar afastado e de pouca procura. O fato de Baudelaire – que dedicou uma parte de seu relato sobre o Salão à fotografia – ter realmente visitado a Exposition Photographique não é comprovado. De qualquer modo, seu texto tornou-se um dos mais citados sobre o novo medium. Como tendência geral de seu relato, Baudelaire constata em toda a exposição uma enorme falta de imaginação dos quadros apresentados e caracteriza os pintores como “imitadores do imitador” (BAUDELAIRE 1989: 211). Para Baudelaire, esta perspectiva crítica se estende às imagens fotográficas, que são o paradigma dos processos mecânicos da sociedade atual e de sua devota glorificação ao mundo exterior, o que se reflete diretamente na literatura e arte realistas da época, vistas pelo autor como mera duplicação ou reprodução da superfície. Baudelaire, insistindo na força imaginária como motor artístico, serve-se, na sua argumentação contra o realismo, da mesma analogia do ‘mundo como dicionário’ apresentada por Delacroix, formulando sua condenação à qualidade do arquivo fotográfico mecânico-realista da seguinte maneira: “Todo o universo visível é tão-somente um estoque de imagens e signos aos quais a imaginação indica um lugar e atribui um valor relativo; ele é um tipo de alimento que a imaginação precisa digerir e transformar” (BAUDELAIRE 1989: 148). E, assim como Delacroix, Baudelaire elogia a fotografia imperfeita, desfocalizada no sentido técnico e, em uma carta a sua mãe do dia 23 de dezembro de 1865, critica os fotógrafos perfeccionistas: “quanto mais demora a imagem, mais satisfeitos eles ficam” (BAUDELAIRE 1989: 93).

Apesar de todas estas ambigüidades referentes à imagem fotográfica, a concepção da literatura realista como câmera fotográfica sobrevive. Quando A. David Sauvageot resume, em 1889, as tendências realistas, ele continua a definir estas como arte da percepção e memória, na medida em que o cérebro do escritor funciona como uma câmera obscura que registra e revela as observações realizadas. “Leurs retine, pour employer une de leurs comparaisons coutumières, est comme une plaque photographique extrêmement sensible où se gravent spontanément et dans leur succession capricieuse et rapid les moindres nuances de la réalité” (SAUVAGEOT 1889: 202). O escritor como registrador mecânico, com seu ideal de um simulacrum artificial do real, não apenas funciona como um aparelho fotográfico, mas, com o surgimento de outras invenções mediais da época como o gramofone, o telégrafo e o telefone, logo será capaz de apresentar um resultado registrador ainda mais perfeito. “On aurait un appareil d’enregistrement complet, universel, d’une exactitude mathématique: ressembler autant que possible à cette machine passive, mais fidèle, voilà le revê du réalisme” (SAUVAGEOT 1889: 290).

O filme como novo medium, a partir de 1895, compartilha da mesma rejeição inicial sofrida pela fotografia como forma artística. De uma maneira geral, pode-se dividir o desenvolvimento do filme “mudo” em três etapas: a primeira pode ser considerada um espetáculo técnico, o prazer de ver quaisquer imagens em movimento dentro de apresentações variadas em variedades ou feiras populares. Na

segunda fase estabelecem-se lugares fixos para as sessões cinematográficas, primeiras formas básicas de genre e padrões de expressões fílmicas, bem como uma disputa entre as indústrias cinematográficas nacionais. Por fim, apenas na terceira etapa, através do refinamento dramaturgico, da inserção de atores, de diretores teatrais e da aproximação com a literatura, o cinema se consolida como medium artístico, assimilando inclusive a noção do criador genial, seja ele roteirista, diretor ou ator/atriz – elementos até então desconhecidos dos curtos filmes projetados. Em 1900, os filmes “documentários”, ou melhor, as cenas do cotidiano, representavam ainda 87% da produção total, enquanto já em 1908, em decorrência da criação de salas específicas de cinema e de condições cinematográficas mais estruturadas, esta relação se invertia: 96% dos filmes eram de caráter ficcional e apenas 4% de caráter documental. Vale a pena lembrar que neste contexto não foram mostradas apenas as já bem conhecidas cenas da vida cotidiana ou episódios humorísticos, mas houve também uma utilização intensiva do filme na área científica, sobretudo na Medicina, onde logo se reconheceu o valor didático da nova invenção. A revista *Der Kinematograph* descreveu já em sua segunda edição a aplicação do filme para a “representação do corpo doente e os métodos de intervenções medicinais” (KINEMATOGRAPH 1907: s.p.). Cenas de epilepsia, operações e amputações são logo exploradas filmicamente. Já em 1898, o médico Eugène-Louis Doyen mostrava em um congresso em Edimburgo suas intervenções, filmadas por Clément Maurice, um ex-cameraman da empresa Lumière. Tais filmes também serviam depois como atrações mórbidas em mostras de feiras populares e salas improvisadas de projeção, contribuindo, assim, para a má fama inicial do cinema.

Com o desenvolvimento de filmes mais extensos, desenvolveu-se também uma linguagem cinematográfica mais narrativo-ficcional, apoiada sobretudo em figuras e estruturas literárias. Sintomático aqui é a fato de que havia, já nos primeiros anos da história cinematográfica, aproximadamente 70 cenas baseadas na figura do Fausto, seja por tratar-se de uma personagem conhecida, evocando, assim, a curiosidade do público em potencial; seja por tal motivo permitir a exploração de efeitos visuais não realizáveis em palcos de teatro, o que mostraria, no tocante à visualidade, a superioridade do medium fílmico em relação às demais formas artísticas existentes. Certo críticos da época, como Béla Baláz, viam na “mudez” e na concentração no elemento óptico uma volta ao comportamento original humano, supostamente dominado pelo gesto: “Toda humanidade está hoje em processo de reaprender a linguagem esquecida de gestos e mímica”, uma vez que não é a palavra mas a “correspondência visual que representa a alma” (BALÁZ 1962: 60). Em contrapartida, Jurij M. Lotmann destaca a palavra como elemento indispensável, cuja falta devia ser superada no filme mudo: “A palavra não é uma característica facultativa e suplementar da narrativa fílmica, mas elemento obrigatório. Filmes mudos sem letreiros ou filmes sem diálogos apenas confirmam isso, pois o espectador nota permanentemente a falta do texto falado; nestes casos, a língua funciona como meio artístico negativo” (LOTMANN 1977: 60).

Independentemente de concordarmos ou não com tais afirmações, é seguro afirmarmos que o filme começa a diferenciar-se e, conseqüentemente, configurar-se através de meios próprios: posicionamento e ângulo da câmera, corte, montagem e, na tentativa de visualizar a fala, recorre-se a imagens típicas da boca em movimento e, até, ao grito silencioso. Sobretudo os letreiros, inseridos basicamente a partir de 1907, introduziram a referência escrita e freqüentemente literária, que foi combatida rigorosamente pelo movimento vanguardista dos anos 20 como sendo um elemento

anti-filmico. Hans Werner Richter declara em 1925: “Ainda não existem filmes, apenas uma forma perversa de literatura fotografada” (apud SCHOBERT 1989: 9); e Ruttman assevera: “A literatura não tem nada a ver com o filme, pois o significado de qualquer espetáculo cinematográfico nos é transmitido através da vista e, portanto, apenas pode tornar-se uma experiência artística se for concebido de maneira óptica” (apud SCHOBERT 1989: 8).

Nos anos de 1907-08, em virtude de uma superprodução de filmes, o interesse no filme aos poucos arrefecia, uma vez que “o público mostrava-se cada vez mais enfasiado dos simplíssimos roteiros dos melodramas feitos às pressas e das sempre iguais perseguições ‘cômicas’ que dominavam a tela” (DIEDERICHS 1985: 5). De modo a reverter a situação e renovar o interesse do público no novo medium, Pathé Frères funda, na França, a “Société Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettres” (S.C.A.G.L.), que visava elevar o nível dos filmes da época. Para tanto, reuniam-se renomados escritores e teatrólogos para adaptações cinematográficas de peças célebres, bem como para a produção de roteiros originais. Além disso, contava-se também com a participação de atores famosos de teatro, a fim de atrair o público e trazer mais prestígio às produções.

No outono de 1908 há uma tentativa por parte do diretor e escritor Heinrich Bolten-Baecker de se criar uma sociedade semelhante na Alemanha. Ele reúne cento e vinte romancistas e teatrólogos berlinenses para uma assembléia, na qual discorre sobre as grandes possibilidades artísticas e financeiras dos escritores no cinema. Sem embargo do grande interesse demonstrado pelo participantes, a iniciativa acaba em fracasso. Conforme atesta Helmut Diederichs, “apenas quatro anos mais tarde o modelo dos filmes de arte franceses encontraria seus imitadores na Alemanha” (DIEDERICHS 1985: 6).

A partir de 1913 surgem os chamados “filmes de autores”, dentre os quais estaria *O Estudante de Praga*, considerado o primeiro filme de arte da Alemanha. A proposta desses filmes era primeiramente de reavivar o interesse do público no cinema, mas, ao mesmo tempo, de estabelecer junto à crítica a legitimação cultural do filme como mídia respeitável. Pois, à medida que surgiam mais salas de exibição e aperfeiçoavam-se as técnicas de projeção e filmagem, o cinema ia deixando de ser uma mera curiosidade técnica de feiras populares para tornar-se um verdadeiro “concorrente com a literatura reinante” (KAES 1978: 2). Essa progressiva ascensão da nova mídia chocava-se, na Europa, com a resistência de uma elite burguesa que, educada tradicionalmente no teatro e na literatura, ainda via no filme uma forma de contracultura que buscava equiparar-se à cultura oficial. “Raramente, na área artística e cultural, travou-se uma luta tão feroz como a atual sobre o valor ou não-valor do cinema”, escrevia o crítico Tannenbaum, em 1913 (TANNENBAUM 1913: 60).

Thomas Mann, representante máximo da cultura do livro, talvez seja quem melhor sintetize o posicionamento público daqueles que, na melhor das hipóteses, viam o filme como uma mera forma de entretenimento. Ele escreve: “Visito cinemas freqüentemente e não me canso de assistir a esta diversão visual e musicalizada” ou “aos jornais vivos chamados reportagens semanais (*Wochenschau*)”. Também se diverte com “as cenas cômicas, as malandrices ou as histórias sentimentais”. “Porém”, continua Mann,

permitam-me dizer, o filme não tem nada a ver com a *arte* e acho errado abordá-lo com critérios emprestados da esfera artística. Esta é uma

abordagem feita por mentes humanistas e conservadores que depois viram as costas, cheios de desprezo e lamento, considerando-o uma diversão baixa e selvagemmente democrática das massas. No que diz respeito a mim, também desprezo o filme, mas também o amo. Não é arte, antes vida e realidade, e os efeitos em sua mudez movimentada são sensacionalmente rudes em comparação com os efeitos espirituais da arte”. Conforme Mann, o filme vive de primeira mão, objetivando impressionar o espectador com matéria direta, não refletida enquanto a arte “é uma esfera *fria*, [...] um mundo da espiritualização e elevada transposição, um mundo do estilo, da assinatura, da formatação mais individual, mundo objetivo e mundo racional (apud KAES 1978: 164-165).

É possível que a decepção com a versão cinematográfica de seu romance *Buddenbrooks* de 1923 tenha contribuído para esta avaliação de Mann, escrita em 1928 e, portanto, na fase em que o cinema, sobretudo o cinema alemão, já se consolidara com produções prestigiosas como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926) de Murnau, ou *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Parece que Mann se serviu da mesma condenação do cinema em seu então *work in progress*, o romance *A Montanha Mágica*, no qual Hans Castorp deixa-se convencer a acompanhar uma paciente do sanatório, a senhora Stöhr, a uma sessão do *Bioskop-Theater*, a fim de lá assistir a “uma dose de vida cortada em pedacinhos”; e esta “apresentação inumana” deixa-lhe com os “olhos doloridos”.

Todavia, como mostra Peter Zander, no seu livro *Thomas Mann no cinema* (2005), a relação de Mann com o cinema era, no mínimo, ambígua. Não apenas apoiou inicialmente a filmagem do romance *Buddenbrooks*, como também esboçou, em 1923, um *script* para uma versão cinematográfica de *Tristan und Isolde* e, posteriormente, trabalhou em mais dois roteiros, todos não concluídos. Ao contrário de suas reclamações sobre a crueza do cinema no artigo citado acima, foram justamente estes filmes artisticamente menos pretensiosos que caíram nas graças do escritor: em seus diários, elogia *Jungle Book* (1942, baseado no livro de Rudyard Kipling e dirigido por Zoltán Korda) pelas belas imagens dos animais e pelos belos corpos apresentados; também assistiu duas vezes ao desenho animado *Bambi*. Portanto, é necessário diferenciarmos aqui as manifestações públicas das anotações particulares. E é justamente em relação à discussão pública que surge a figura de Hanns Heinz Ewers; este se destaca nas polêmicas iniciais sobre o *status* artístico ou não do novo *medium* fílmico. Já em 1907, o autor, conhecido na época por seus textos grotescos e fantásticos e por sua vida boêmia, publica sua primeira declaração favorável ao cinema na revista semanal *Morgen*, editada, entre outros, por Hugo von Hoffmannsthal. “Será possível que os jornalistas sejam cegos? Não sabem eles que o cinema é um fator cultural tão importante e de um impacto tão grande como nenhum outro? Que pode ser colocado ao lado da invenção de Gutenberg, à qual nós, escritores, devemos a vida?” (EWERS 1907: s.p.). Em 1910, conseguiu inserir uma rubrica permanente na revista *Deutsche Montags Zeitung* sobre assuntos ligados ao cinema, como censura, cinema e teatro ou cinema e ciência. Ewers usa esta rubrica para atacar a censura e o baixo nível das produções alemãs, às quais, segundo ele, faltava coragem para a experimentação, uma vez que tais filmes preocupavam-se tão-somente em agradar a censura e o gosto duvidoso do público. O autor realizou palestras sobre o “milagre do filme em rolo”, apontando não apenas para seu uso nas ciências, na indústria e também como meio de propaganda comercial, mas já prevendo também o futuro filme sonoro e as possibilidades de divulgar peças

teatrais registradas em filme para um público sem acesso a tais estabelecimentos. Criticou a moda das “imagens sonoras”, onde “são mostradas cenas de mau gosto de óperas e operetas acompanhadas por um som repugnante de fonógrafo” (EWERS 1911: s.p.).

Não havia, neste momento, uma inclusão de escritores conhecidos na produção cinematográfica alemã. Impulsionados pela insistência de Ewers e de outras pessoas pertencentes a um grupo chamado “reformistas do cinema” – que objetivava produzir filmes de nível mais elevado e tinha em vista a burguesia como novo público-alvo –, diversas empresas, entre elas a *Deutsche Bioscop-Gesellschaft* ou o *Nordische Films- und Co.*, anunciavam a integração de escritores renomados em suas equipes, como Ewers, Max Halbe ou Gerhart Hauptmann. Havia, naturalmente, manifestações contrárias a esta união. O poeta Hans Kyser proclama que “o poeta não deve ir ao cinema”, baseando sua posição na falta insuperável da palavra nos filmes, e não hesita mesmo em citar a Bíblia: “Deus falou e assim criou-se o mundo/No início era a palavra”. Ewers responde citando o *Fausto* de Goethe: “Escrito está: ‘Era no início a palavra!’”. Apenas começo e já me exacerbo! Como hei de dar à palavra tão alto apreço? De outra interpretação careço” (EWERS 1913a: s.p.). E é na própria figura de Kyser que também se revela o processo da consolidação do filme como forma artística e cultural: após a posição crítica inicial, Kyser aproxima-se gradualmente do novo *medium*. A partir dos anos 1920, ele passa a transformar fontes literárias em cenários para o cinema. O adversário de Ewers e, portanto, do *O Estudante de Praga* como filme “zero” da produção de ambições artísticas, tornou-se mais tarde o autor do *script* para o *Faust* de Murnau (1926), considerado por muitos o auge do cinema mudo alemão. Em 1927 arrisca-se até a dirigir um filme, porém, não passa de uma incursão única; fora isso, continua escrevendo roteiros até meados dos anos 1930, entre eles, ironicamente, um *remake* de 1935 do próprio *Estudante de Praga*, com direção de Arthur Robinson.

Ewers logo transforma seu *engagement* teórico em praxe fílmica. Inicia com colaborações no cenário de *O seduzido* (1913), onde trabalha pela primeira vez com o autor Paul Wegener. Porém, ambos ficam tão descontentes com o resultado final que a película é afinal destruída. Entretanto, tudo isso muda com *O Estudante de Praga*. A idéia central do filme, o motivo do *doppelgänger*, partiu primeiramente de Wegener e foi então desenvolvida por Ewers em um *script* mais extenso. Ele mesmo comenta: “escrevi uma peça para um filme de rolo: *O Estudante de Praga* era seu título. Escrevi-a para Paul Wegener e trabalhei com ele durante meses na sua versão final, em Praga e aqui, em Berlim. Era para ser uma prova, era para provar para mim que o filme, assim como o teatro, pode hospedar grande e boa arte” (EWERS 1913b: s.p.). E filmes de arte não precisam apenas elaborar uma narrativa consistente; esta precisa também ser encenada de acordo com as possibilidades mediais. A respeito da relação entre texto e filme, Rudolf Kurtz declara: “O manuscrito se configurou em direção às possibilidades desta arte. Procuravam-se imagens. Procuravam-se criar efeitos de iluminação. Esforçava-se para congregar atmosferas. O manuscrito puramente técnico do filme ganhou, sem dúvida, um ímpeto poético” (KURTZ 1934: s.p.). Todos estes itens ainda podiam contar com uma certa familiaridade do público em relação às referências dos elementos fantástico-românticos do filme: “*O Estudante de Praga* abriu para o espectador alemão a porta para o mundo da fantasia, ele tocou as predisposições já existentes do público, uma preferência por uma literatura de uma atmosfera irreal, adquirida na educação familiar e escolar” (TOEPLITZ 1972: 135).

Se o filme trouxe novos recursos para as estruturas narrativas tradicionais, como o corte, a montagem e o uso alternado de perspectivas, com o hipertexto, o link se destaca como referencial absoluto nas discussões sobre hipertextualidade nos anos 80 e 90. Apesar da esperança de renovação literária através do hiperlink já estar um pouco ultrapassada, é interessante observar as diferentes tentativas que ocorreram no passado de propor novas formas literárias que substituíssem a linha – fio lógico com princípio, meio e fim – pela mancha, que se desenvolve de forma difusa. Aleatoriedade, multi-linearidade, desdobramentos infinitos, criação mecânica, automatismo, iconização e relação com a matemática são algumas das principais características verificadas em determinadas produções do passado que se aplicam também à hipertextualidade.

Começando pela poesia algorítmica e permutativa, temos já no século IV um exemplo de processo mecânico que se abstrai da força autoral criativa, como ocorre hoje com a produção eletrônica:

Ardua componunt felices carmina Musae
dissona conectunt diversis vincula metris
scrupea pangentes torquentes pectora vatis
undique confusis constabunt singula verbis.

Em *Carmen XXV*, de Optatianus Porfyrius, as palavras em primeiro e quarto lugar, bem como as em segundo e terceiro, podem ser trocadas na sua seqüência sem que isso altere a rima hexamétrica. As palavras em quinto lugar são fixas. Isso resulta em mais de um bilhão de combinações possíveis de versos (FARAON 2006: 11).

No Barroco, Georg Philipp Harsdörffer cria uma máquina combinatória onde cinco discos móveis produzem todas as palavras existentes e possivelmente geráveis na língua alemã, combinando morfemas de diferentes ordens. Hundt (2000: 285) chega à conclusão de que se pode criar com isso mais de 101.606.400 palavras.

Inspirado nas notas de rodapés, Ramelli constrói, no século XVI, uma roda de livros, que forma uma rede, na medida em que um livro leva sempre a outro livro, funcionando a invenção como uma espécie de link arcaico. Outro ponto pertinente é o projeto não realizado *Le Livre*, do final do século XIX, de Stéphane Mallarmé. Empenhado em construir um livro absoluto, Mallarmé idealizou um livro no qual “o mundo seria agrupado e inter-conectado pela espinha d'O Livro” (SLOTE 1997). Antecipando esquemas típicos da era virtual, o autor almejava extrapolar o limite da unidade poética, construindo um texto baseado sempre naquilo que estaria por vir, ou seja, baseado no link. Na leitura de Campos e Pignatari, Mallarmé anunciou, portanto, “um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação” (apud BOGÉA). Segundo ensaios e notas do autor, *O Livro* seria “um texto de forma móvel, onde páginas não obedeceriam a uma ordem fixa, seriam intercambiáveis e se deixariam permutar em todas as direções e sentidos” (apud BOGÉA). Entrando no século XX, o Dadaísmo possui uma série de pontos em comum com o incipiente quadro da literatura eletrônica. Como temos de ser breves, falaremos somente sobre as colagens dadas, que são feitas de “fragmentos de imagens e textos da cultura popular, incluindo não apenas palavras, mas também recortes de jornal, pôsteres, catálogos, ingressos, cartas e simulações dos mesmos” (DILLON 2000: 2). “Por serem fragmentos sempre de algum outro lugar, eles funcionam de certa maneira como o link de hipertexto: eles evidentemente não o

“transportam” para outra página ou imagem mais completa, mas o estimulam a localizá-los em outro contexto, imaginado ou reconhecido” (DILLON 2000: 2). Nas fotomontagens dadas “não há escala comum, perspectiva ou paleta de cores, fazendo com que o observador não tenha um ponto de vista unido para apropriar-se” (DILLON 2000: 2).

A escrita automática surrealista também revela essa característica do não-linear da web. Como técnica surrealista, a escrita automática consiste em escrever de forma espontânea e não consciente, sem preocupação moral ou mesmo estética, de modo a libertar a imaginação e a criatividade do controle da razão. Fazendo a oposição entre sentido linear e mancha, percebe-se o inconsciente como um mecanismo não-linear e de múltiplas associações que se mostra livre dos caminhos racionais ou hierárquicos. A falta de linha central na escrita automática e na escrita hipertextual funcionam como eliminadores do centro lógico, extinguido, assim, a construção linear do pensamento.

Eugen Gomringer é considerado internacionalmente o fundador da poesia concreta. Em *Constelações*, de 1953, ele mostra elementos característicos do concretismo: “ruptura sintática, poucas palavras sonoramente semelhantes, colocadas em construções quase simétricas, numa matemática do texto que viria a dar numa geometria do espaço (...)” (Nota de abertura do livro *31 poemas de Eugen Gomringer*). Para o professor Max Bense, o poema concreto é um “esquema de linguagem que abandona a “seqüência linear e gramatical dos contextos” em favor de “conectivos visuais e superficiais” (apud SOLT 1968).

Assim, acabamos de definir o grupo de eventos literários que podem ser interpretados como os precursores históricos do hiperlink. A criação hipertextual tem seu início com o romance *Afternoon. A Story*, de Michael Joyce, considerada a primeira obra literária genuinamente eletrônica. Escrita em 1987 e publicada em disquetes pela Eastgate Systems em 1990, *Afternoon. A Story* narra a história de Peter, personagem recém-divorciado que testemunha um acidente de carro que pode ter envolvido sua ex-mulher e/ou seu filho, de acordo com as escolhas feitas pelo leitor. A história acaba quando este cansa ou decide parar de ler, pois, uma vez que o texto é multi-linear, o fechamento da trama não corresponde ao de um romance tradicional.

Como vivemos ainda na fase inicial da revolução digital, é difícil afirmar que existe ou que, de fato, se desenvolverá nos próximos anos uma linguagem poética eletrônica propriamente dita. Primeiramente, o que se pode observar é uma tendência à poesia digital, baseada nos hipermedia e em uma proposta verbivocovisual. Sites como o de Alckmar Luiz Santos, professor da Universidade Federal de Santa Catarina, e do poeta Ferreira Gullar dão uma noção desta pretensa nova estética, que somente o tempo mostrará se virá a estruturar-se melhor ou não. Em segundo lugar, há a questão da definição do texto em si: a palavra vem do latim, “textus” ou “tecido” – o que significa, portanto, que um texto e sua leitura sempre se realizam em forma de mancha, com associações e links mentais, mormente quando se trata de textos literários com grau elevado de contingência. Assim sendo, é importante frisar a diferença entre a leitura linear da paginação e a leitura do tecido textual, que sempre remete a uma rede mental, fato talvez apenas enfatizado tecnicamente na hiperliteratura.

Referências:

- ALBERSMEIER, Franz-Joseph. Die Herausforderung der Photographie an die französische Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Lendemains*, 9. Jg., Nr. 1984, p. 4-12.
- BALÁZ, Béla. Der sichtbare Mensch. In: DIEDERICH, Helmut H. Diederichs (org.). *Béla Balázs, Schriften zum Film*. Berlin: Henschel, 1962, v. 1.
- BAUDELAIRE, Charles. Carta a sua mãe do dia 23 de dezembro de 1865. In: BAUDELAIRE, Charles. *Sämtliche Werke*. München/Wien: Hanser, 1989, v. 8, p. 92-94.
- BAUDELAIRE, Charles. Da es ihn denn schon mal gibt, den Realismus... In: BAUDELAIRE, Charles. *Sämtliche Werke*. München/Wien: Hanser, 1989, v. 7, p. 204-206.
- BAUDELAIRE, Charles. Der Salon 1859. In: *Sämtliche Werke*. München/Wien: Hanser, 1989, v. 5, p. 127-212.
- BAUDELAIRE, Charles. The modern public and photography. In: TRACHTENBERG, Alan (Ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books: 1980, p. 83-90.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- BIBLIOTECA DIGITAL MAXWELL – PUC RJ. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/7711_4.PDF?NrOcoSis=22563&CdLinPrg=pt>. Acesso em: 24 de julho de 2007.
- BINCZECK, Natalie. *Kontakt: Der Tastsinn in den Texten der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- BOGÉA, Denise. Disponível em: <www.eca.usp.br/alunos/posgrad/denise/hipertx.htm>. Acesso em: 7 de agosto de 2007
- BOSTON DAILY ADVERTISER. February 23, 1839. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/advert.html>>. Acesso em: 20 de novembro, 2005.
- BOSTON MERCANTILE JOURNA: February 26, 1839. Disponível em <<http://www.daguerre.org/resource/texts/mercant.html>>. Acesso em: 20 de novembro de 2005.
- BOUVIER, Émile. *La bataille réaliste*. Paris: Fontrémy et Cie, 1913.
- BRENNICKE, Ilona/HEMBUS, Joe. *Klassiker des deutschen Stummfilms* (1910 bis 1930). München: Goldmann, 1983.
- BUISINE, Alain. Les chambres noires du roman. In: *Les cahiers Naturalistes*, nr. 66, Paris: Grasset-Fasquelle, 1992, p. 243-268.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.

- CORRÊA, Regina H. M. A. Literatura, Texto e Hipertexto. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 8. 2006. Disponível em: <www.uel.br/cch/pos/letras/terroxa>. Acesso em : 23 de abril de 2007.
- COURBET, Gustave; HOFMANN, Werner e HERDING, Klaus. *Courbet und Deutschland*.
- DELACROIX, Eugène. Réalisme et idéalisme. In: DELACROIX, Eugène. Oeuvres littéraires. Paris: G. Crès & Cie, 1923, v. 1, p. 57-68.
- DIEDERICH, Helmut. *Der Student von Prag*. Stuttgart: FOCUS-Verlagsgemeinschaft, 1985.
- DILLON, L. George. Dada Photomontage and Net Art Sitemaps. University of Washington. [Published in Postmodern Culture 10:2 2000]. Disponível em: <http://mail.google.com/mail/?attid=0.2&disp=vah&view=att&th=1133a137234b76f> Acesso em: 17 de junho de 2007.
- DU CAMPE, Máxime. *Souvenirs littéraires*. Paris: Hachette et Aubier, 1994, v.2.
- EWERS, Hanns Heinz. Antwort an Hans Kyser. In: *B.Z. am Mittag*. Nr. 44, 21.2.1913a, Berlin.
- EWERS, Hanns Heinz. Der Film und ich. In: *Lichtbild-Bühne*, nr. 23, 7.6.1913b, Berlin.
- EWERS, Hanns Heinz. Der Kientopp. In: *Morgen* nr. 1, 11.10.1907, Berlin.
- EWERS, Hanns Heinz. Die Programmfrage. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, nr. 11, 18.3.1911, Berlin.
- FARAON, Gustavo. Concepções Autorais: da Imprensa ao Hipertexto. 2006. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985
- FLUSSER, Vilém. *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer, 1997.
- FONTANE, Theodor. *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1963, v. 3
- GIESECKE, Michael. *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- GOLAN, Tal. Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen. In: GEIMER, Peter (Hg.). *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, p. 171-210.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol. XV, The Letters 1813-1843. Ohio: Ohio State University Press, 1984.
- JÖRG, Holger. *Die sagen- und märchenhafte Leinwand: Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im „klassischen“ deutschen Stummfilm (1910-1930)*. Sinzheim: Pro-Universitate-Verl., 1994.
- KAES, Anton (Hrsg.). *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Tübingen: Niemeyer, 1978.
- KINEMATOGRAPH. *Der Kinematograph in der Medizin*. Nr. 2, 1907, s.p., Berlin.
- KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibsysteme. 1800 -1900*. München: Fink, 1995.
- KOEVE, Dieter. Einleitung und Überblick zum Urheberrecht. Disponível em: <www.raekoeve.de/Urheb.htm>. Acesso em: 3 de junho, 2001.
- Köln: Du Mont, 1978.
- KORFMANN, Michael. A literatura moderna e os media: imprensa, fotografia e filme. 2006. DVD.

- KRAUSS, Rolf H. *Photographie und Literatur : zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Stuttgart: Hatje 2000.
- KURTZ, Rudolf. Die Geschichte des Filmmanuskripts. In: *Kinematograph*, nr. 60, 1934, Berlin.
- LEPENIES, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- LEROI-GOURHAN, André. *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a. M. 1980.
- LOTMANN, Jurij M. Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- LUHMANN, Niklas. *Soziale Differenzierung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985.
- LUKÁCS, George. Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 251, 10.09.1913, S. 1.
- MCLUHAN, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf/Wien: Econ, 1968.
- MENGIS, Carl. „Doppelgänger“; Stichwort in: BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns/HOFFMANN-KRAYER, Eduard (Hrsg.). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (9 Bde.). Berlin und Leipzig: de Gruyter, 1927-1942 (Repr. Berlin und New York: de Gruyter 1987), Band 2, 1927, Sp. 346-349.
- MITRY, Jean. *Schriftsteller als Photographen 1860-1910*. Luzern/Frankfurt/M.: Bucher Verlag, 1975.
- MÜLLER, Jan-Dirk. Der Körper des Buches. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck. In: GUMBRECHT/PFEIFFER (Hg.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988, p. 203-217.
- PAECH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- PETZOLDT, Leander (Hg). *Deutsche Volksagen*. München: Beck, 1978.
- PLATON. *Phaidros oder Vom Schönen*. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Stuttgart: Reclam, 1957.
- PLATSCHECK, Hans. *Eugène Delacroix*. Frankfurt/M./Leipzig: Insel Verlag, 1991.
- PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.
- PRINZLER, Hans Helmut (Hg). *DIF-Verleihkatalog Nr. 1*. Hrsg. Vom Deutschen Institut für Filmkunde und von der Stiftung Dte. Kinemathek unter der Redaktion von H. H. Prinzler. Frankfurt, Wiesbaden und Berlin: Ludwig Vogt, 1986.
- RANK, Otto. Der Doppelgänger. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 3. Band, 1914, S. 97-164.
- RETTBERG, Scott. Dada Redux: Elements of Dadaist Practice in. Contemporary Electronic Literature. The University of Bergen, 2007.
- Disponível em: <<http://mail.google.com/mail/?attid=0.1&disp=vah&view=att&th=1133a137234b76f>> Acesso em: 17 de junho de 2007.
- ROBINSON, David. *History of World Cinema*. New York: Stein & Day, 1973.
- SAGNE, Jean. *Delacroix et la photographie*. Paris: Herscher, 1982.
- SANTOS, Alckmar L. *Leitura de Nós: ciberespaço e cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

- SAUVAGEOT, A. David. *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*. Paris: Calmann Lévy 1889.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. *Expressionist Films*. Rochester, Camden House, 2003.
- SCHOBERT, Walter. *Der Deutsche Avant-Grade Film der 20er Jahre*. München, Goethe-Institut, 1989.
- SLOTE, Sam. *Imposture Book Through the Ages*. Antwerp, 1997. Disponível em: <<http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/ibook.html>>. Acesso em: 10 de maio de 2007.
- SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, 1968. Disponível em: <<http://www.ubu.com/papers/solt/germany.html>>. Acesso em: 24 de julho de 2007.
- TANNENBAUM, Herbert. Probleme des Kinodramas. In: *Bild und Film* (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 60.
- THE CORSAIR. A Gazette of Literature, Art, Dramatic Criticism, fashion and Novelty. April 13, 1839. Disponível em: <<http://www.daguerre.org/resource/texts/corsair.html>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2005.
- THE MUSEUM OF FOREIGN LITERATURE, SCIENCE AND ART. March 1839. Disponível em: <http://www.daguerre.org/resource/texts/self_op.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2005.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films*. Berlin: Henschelverlag, 1972, v. 1.
- ZOLA, François Emile e Massin. *Emile Zola Photograph*. München: Schirmer/Mosel, 1992.

Negação, prosódia e foco em diálogos do alemão

Selma Meireles e Hardarik Blühdorn

Syntactic negation and particularly the position of the negative particle *nicht* are challenging themes not only for learners of German as a foreign language, but also for teachers and researchers of the grammar of German. This paper gives an overview of recent studies related to negation in Modern German. In its main part, it presents results of empirical research on the relationship between syntax and prosody in the field of negation.

Keywords: negation; prosody; focus; topic; German language; stress.

1 Introdução

A negação sintática em alemão e principalmente a posição da partícula *nicht* na frase é um ponto de constante dificuldade para aprendizes brasileiros do alemão como língua estrangeira. Tais dificuldades não decorrem, porém, pela inexistência de padrões comuns de negação sintática em ambas as línguas, mas sim pela diversidade de fatores que concorrem para determinar a posição de *nicht* na sentença. A negação em alemão é condicionada a diversas regras morfológicas, sintáticas, semânticas e prosódicas, dando origem a um grande número de sutis possibilidades de expressão, as quais, por vezes, escapam mesmo a falantes nativos.

Neste artigo, apresenta-se um breve panorama de estudos relacionados com a negação em alemão e sua dificuldade para os aprendizes brasileiros, bem como uma nova linha de investigação das relações entre a partícula *nicht* e a prosódia em diálogos do alemão.

2 Negação sintática em alemão: dificuldades para os falantes de português

Em um estudo anterior¹, partindo de um *corpus* de língua falada em alemão² e português³, foram analisados exemplos de enunciados semanticamente negativos que apresentavam, em nível sintático, ao menos um dos elementos de negação “tradicionais” listados nos compêndios de gramática (por exemplo: *não, nunca, nada; nein, kein, nicht* etc.). Em português, o operador *não* mostrou-se responsável por quase 90% de todas as ocorrências, confirmando-se como o “advérbio de negação por excelência”⁴, sendo a forma *não* + *verbo* responsável por mais de 50% dos casos. Em alemão, há uma distribuição mais equilibrada entre as formas sintáticas mais utilizadas, a saber: a forma *verbo* + *nicht* (preponderante, com um total de 40%), a forma *nein* (com 25% das ocorrências) e a forma *verbo*+*kein*+*SN* (*sintagma nominal*) (com 16,66%)⁵.

Os processos de negação em cada língua são bastante semelhantes: há a

Área de Alemão –DLM/FFLCH-USP, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900, São Paulo, SP, Brasil. selmam@usp.br; Institut für Deutsche Sprache, Postfach 10 16 21, D-68016 Mannheim, Alemanha, bluehdorn@ids-mannheim.de.

possibilidade de um elemento negativo representar toda uma sentença negativa; há a possibilidade de negar toda a proposição, com ou sem elemento focal, de excluir um dado elemento dessa proposição ou ainda de assinalar que uma qualidade ou estado não se aplica a um termo da proposição. Essa semelhança dos processos de negação semântica contribui em parte para a possibilidade de interferências entre as duas línguas, pois os elementos sintáticos utilizados para expressá-los não são sempre correspondentes. Um brasileiro provavelmente identificará seu padrão de negação predominante *não* + *verbo* com a forma *verbo* + *nicht*, podendo utilizar esta última de modo exagerado em alemão. Ele também terá dificuldades em apreender as condições de uso das formas *nein* e *verbo* + *kein* + *sintagma nominal*, pois, apesar de uma aparente semelhança com as formas *não* + *verbo* e *nenhum/a* não há uma “correspondência direta” para essas formas em português⁶.

Grande dificuldade para os aprendizes é o posicionamento adequado do elemento negativo *nicht* na frase. Falantes brasileiros têm tendência a identificar *nicht* com o operador “não”, que, em português, é fortemente ligado ao verbo, assumindo sempre uma posição proclítica, conforme destacado por Ilari *et alii*⁷. Assim, em português, não haveria possibilidade de distinguir, sintaticamente, entre as diversas possibilidades apresentadas a seguir para o alemão:

- a) *Sie sind gestern nicht nach Haus gefahren.*
(= eles não foram para casa ontem, ficaram aqui)
- b) *Sie sind nicht gestern nach Haus gefahren. (sondern vorgestern)*
(= eles não foram para casa ontem. (e sim anteontem))
- c) *Sie sind gestern nicht nach Haus gefahren. (sondern zum Hotel)*
(= eles não foram para casa ontem. (e sim para um hotel))
- d) *Sie sind gestern nach Haus nicht gefahren. (sondern geflogen)*
(= eles não foram para casa de carro ontem. (e sim de avião))

Nas traduções em português, nota-se a posição fixa de *não*, proclítica ao verbo, enquanto o *nicht* alemão apresenta maior mobilidade dentro da sentença, conforme apontado por Koller⁸, sendo normalmente posposto ao verbo (ao contrário do *não* em português), e posicionado antes do termo a ser excluído, apresentando várias possibilidades de colocação, como mostram os exemplos.

Em tais casos, considera-se, tradicionalmente, que haveria uma variação no escopo da negação, o qual seria então determinado por meio do contexto. No entanto, diversos trabalhos (Stickel⁹ e Jacobs^{10,11}, entre outros) mostram que esta não é uma questão de escopo, mas sim do foco. De acordo com estes autores, enquanto o escopo da negação abrange sempre pelo menos a proposição como um todo, o foco indica quais constituintes devem ser substituídos a fim de tornar a afirmação aceitável.

A partir dos exemplos acima, pode-se notar a determinação do foco da negação pelo deslocamento de *nicht* em alemão. Desse modo, falantes brasileiros têm grandes dificuldades em posicionar o elemento *nicht* de forma correta, pois ainda entram em jogo diversas variáveis, como entoação e expressões complementares (cf. p.ex. Stickel¹²; Engel¹³).

Tais dificuldades foram confirmadas em um experimento realizado com alunos do curso de Letras-Alemão da Universidade de São Paulo, no qual foram solicitados a traduzir frases simples do português para o alemão¹⁴. As traduções foram comparadas àquelas feitas por um grupo de controle constituído por falantes nativos de alemão, sendo consideradas “não adequadas” as traduções que não seguíam aquelas propostas pelo grupo de controle. As maiores dificuldades dos estudantes

encontraram-se, como esperado, no uso de *nicht* e *kein* e na colocação de *nicht* na frase em casos de negação referente a partes da proposição (negação de constituintes), como nos exemplos apresentados anteriormente.

Em português, a negação de constituintes (também denominada *Sondernegation* em alemão) é expressa principalmente através do complexo *não + verbo + SN /adj. /adv.* O operador *não* tem sua posição fixa antecedendo o verbo e o foco não é marcado sintaticamente, mas sim através da entoação e do contexto. Como os estudantes não dispunham de quaisquer pontos de apoio sintáticos em sua língua materna, tiveram grandes dificuldades em posicionar adequadamente o elemento *nicht* na frase no alemão, o que levou a uma elevada porcentagem de traduções não adequadas. A grande maioria dos estudantes selecionou a forma sintática negativa no alemão em analogia com a forma predominante no português (i.e. *verbo + nicht*) e deixou a delimitação do foco totalmente a cargo do contexto. Embora a porcentagem de traduções adequadas aumente no decorrer da aprendizagem, o número de traduções não adequadas ainda permanece muito alto até o último semestre da graduação.

3 A negação em alemão

Os compêndios de gramática alemães adotam uma abordagem sintático-semântica da negação, dedicando-lhe um tópico especial e abordando os diversos elementos com os quais se manifesta. Praticamente o mesmo tratamento é dispensado à negação tanto em compêndios de gramática específicos para uso de falantes estrangeiros (como, por exemplo, a *Kurze deutsche Grammatik für Ausländer*¹⁵) como em obras de consulta padrão para falantes nativos (como a *DUDEN Grammatik*¹⁶), o que nos leva a crer que alguns casos neles destacados, como a colocação de *nicht* e a diferenciação entre negação de sentença e de constituinte, também oferecem problemas ao falante nativo, ou ao menos não são considerados totalmente intuitivos. Praticamente todos dedicam ao menos um capítulo à discussão do posicionamento de *nicht* nas sentenças e há ainda uma vasta bibliografia sobre o tema da negação, que também aborda a questão do *nicht* em particular.

As gramáticas existentes apresentam informações extremamente simplificadas e, em consequência, frequentemente incorretas. São principalmente incorretas as regras que proíbem de antemão determinadas colocações de *nicht* na frase. Na verdade, *nicht* pode assumir praticamente qualquer posição entre os principais constituintes sintáticos da frase (*Satzglieder*)¹⁷:

(1a) *Peter hat das Auto gestern in die Werkstatt nicht gefahren. {sondern geschoben}*

(1b) *Peter hat das Auto gestern nicht in die Werkstatt gefahren. {sondern es in die Waschanlage gebracht}*

(1c) *Peter hat das Auto nicht gestern in die Werkstatt gefahren. {sondern heute}*

(1d) *Peter hat nicht das Auto gestern in die Werkstatt gefahren. {sondern das Motorrad}*

(1e) *Nicht Peter hat das Auto gestern in die Werkstatt gefahren. {sondern Maria hat es dorthin gebracht}*

Certamente, a frase será interpretada semanticamente e acentuada de formas diversas a partir da posição de *nicht*, o que, por sua vez, influencia o seu significado e sua interpretação pragmática, aqui indicados pelas complementações entre chaves. A

posição correta de *nicht* é determinada pelo contexto no qual cada sentença será utilizada, ou ainda, de acordo com as necessidades informacionais do interlocutor e as conclusões às quais ele deve chegar. As nuances de sentido resultantes podem ser, muitas vezes, bastante sutis.

As dificuldades em se obter uma correspondência única ilustram novamente o fato de que, assim como acontece com a negação em geral, o posicionamento de *nicht* não está subordinado apenas a parâmetros sintáticos ou proposicionais, englobando questões mais complexas como foco e intenção do falante, além do papel da entoação, um elemento ainda pouco explorado em tais contextos.

Uma das primeiras obras a abordar profundamente a questão da negação em alemão foi o livro *Untersuchungen zur Negation im heutigen Deutsch* de Stickel (1970), ainda hoje citação obrigatória em todos os estudos que se dedicam ao tema. Stickel analisa a negação no alemão atual, considerando-a como uma categoria lingüística que se manifesta em várias expressões, as quais mantêm sempre determinadas relações sintático-semânticas com outras unidades lingüísticas. Assim, a negação não é considerada uma categoria sintática,

(...) i.e. uma classe de formas marcada através de sua colocação na estrutura de expressão de sentenças, mas antes como um fenômeno em princípio semântico, uma categoria do que se quer comunicar (*Mitzuteilendes*), que se manifesta em diversas formas de expressão¹⁸.

Jean Marie Zemb, em seu artigo “zur Negation” (1979) levanta considerações sobre a negação em alemão que fogem da abordagem tradicional, afirmando que as dificuldades encontradas pelos estudiosos da negação decorrem da falta de uma abordagem eficiente da afirmação¹⁹. Para Zemb, a negação consiste em que uma determinada coordenação predicativa seja considerada inadequada e, por isso, rejeitada²⁰.

Partindo desse pressuposto, elabora o esquema *Thema-non-Rhema*, onde *Thema* equivale àquilo sobre o qual o locutor faz a afirmação (*Satzgegenstand*) e *Rhema* equivale à afirmação feita sobre o *Thema* (*Satzaussage*), enquanto a negação é explicitada por um predicador. Assim, a posição dos elementos negativos na sentença marca a fronteira entre tema e rema²¹. Suas sugestões reafirmam o *status* da questão da negação como um ponto lingüístico complexo e controverso, merecedor de maiores investigações, e a necessidade de abordagens menos convencionais para a sua investigação.

Enfocando especificamente a negação, Hentschel, em seu livro *Negation und Interrogation – Studien zur Universalität ihrer Funktion* (1998), extrapola a visão sintática tradicional e apresenta importantes considerações sobre universais da colocação de elementos negadores em diversas línguas, discutindo a situação ambígua do alemão como língua SVO (sujeito–verbo–objeto) ou SOV (sujeito–objeto–verbo) e suas implicações para a colocação dos elementos negadores na frase, procedendo a uma detalhada análise quantitativa e qualitativa de um *corpus* em alemão.

No caso de *nicht*, sua colocação é analisada separadamente em orações principais e subordinadas, estudando os elementos que se lhe seguem, desde complexos verbais até quantificadores. Na análise das orações principais são estudadas suas relações com os elementos que ocupam o campo inicial (*Vorfeld*), além de elementos focais e

quantificadores, e a diferença de uso entre *nicht* e *kein*. Para os casos de *Sondernegation* ou ‘negação contrastiva’, a autora propõe a seguinte abordagem:

Negação contrastiva deve ser avaliada (...) como um fenômeno de tema–rema e não como uma manifestação própria e específica da negação. A colocação do negatizador, assim como a colocação de uma partícula modal ou ainda, em muitos casos, a colocação de um advérbio, marca a fronteira entre tema e rema. Assim como se pode marcar a distribuição entre tema e rema em orações não negativas através da adição de orações como *und nicht...* (...), pode-se operar em orações negativas com a adição de orações com *sondern* (...) ²².

Sob esse ponto de vista, as dificuldades de prever o posicionamento de *nicht* na frase poderiam ter sua origem no fato de que tema e rema não são definidos *a priori*, mas sim, dependem da situação comunicativa e das intenções do falante (segundo a perspectiva funcional da frase da escola de Praga, *tema* é a parte da sentença que menos acrescenta para o processo de comunicação, enquanto o *rema* porta o mais alto grau de dinamismo comunicativo ²³). Vemos também que o estudo de Hentschel reforça a observação de Zemb a respeito do posicionamento de *nicht* entre tema e rema.

A maioria dos estudos sintáticos sobre a negação e o posicionamento de *nicht* na frase alemã faz menção a elementos não-sintáticos como “ênfase”, “foco”, “informação nova”, “acento frasal”, deixando claro que uma interação de fatores sintáticos, semânticos, textuais e prosódicos é necessária para um melhor entendimento dos mecanismos da negação sintática. Mais recentemente, novos estudos adotam essa postura e sugerem outras abordagens.

Aqui, é obrigatório citar os trabalhos de Jacobs ^{24,25}, que fazem uma clara distinção entre escopo e foco da negação: escopo é um conceito semântico que indica o alcance da ação de um operador. No que se refere à negação, o seu escopo é pelo menos o todo da proposição (o verbo conjugado e seus complementos), podendo ainda abranger, facultativamente, outros operadores semânticos (p.ex.: verbos e partículas modais, indicações de tempo e causa etc.). Jacobs estuda a questão de como se pode reconhecer a hierarquia dos operadores semânticos e de como essa hierarquia é marcada sintaticamente.

A isso, soma-se a focalização como mais um componente da informação. Cada sentença tem ao menos um foco informacional, que é o componente de maior peso em termos de informatividade (em termos clássicos, o *rema*). Na linguagem falada, o foco é marcado pelo acento principal da frase.

4 Negação, foco e prosódia

Contudo, de acordo com Jacobs, o foco não é pré-determinado; seu posicionamento está sempre relacionado a um operador semântico ou pragmático, ou seja, ele não é o foco da sentença, mas sim do operador. Entre os vários operadores passíveis de focalização está a negação. Isto significa que, em sentenças negativas, o foco pode indicar os constituintes nos quais está o erro, mas isto não é sempre necessário, já que o foco dessas sentenças pode ser determinado por outros operadores. Quando o foco se origina da negação, isto pode ser geralmente reconhecido através de modificações na ordem normal dos elementos na sentença, ou através de modificações na sua acentuação normal. Em outras palavras, cada negação tem um

escopo, que abrange ao menos a proposição e, às vezes, também alguns outros operadores semânticos, mas nem toda negação tem um foco.

Nos casos de negação sem foco, temos a negação normal da frase (*Satznegation*); quando a negação tem um foco, este marca o constituinte da sentença que deveria ser alterado para que a afirmação fosse aceitável (*Sondernegation* – negação de constituintes). O foco da negação transmite assim uma informação que extrapola o escopo da negação. A *Sondernegation* (ou negação com foco, marcada, entre outras formas, pelo posicionamento de *nicht* na sentença) é, portanto, mais informativa que a simples negação sentencial. Esta abordagem de Jacobs, desenvolvida primeiramente em seu livro de 1982, ampliada em seus trabalhos sobre foco (principalmente 1984²⁶ e 1988) e compilada em seu artigo de 1991, revolucionou a literatura sobre negação e foco na Alemanha.

O foco é marcado também por modificações na estrutura entoacional. A entoação é um fenômeno fonético associado à acentuação e uma de suas funções é estruturar um enunciado informacionalmente através da proeminência [*Hervorhebung*], entendida como:

(...) a marcação de um elemento em uma oração através de determinados parâmetros entoatórios, aos quais pertencem principalmente a variação de altura [*pitch – Tonhöhenbewegung*] e a acentuação, mas também a intensidade e a duração dependentes da qualidade da vogal (...). O elemento destacado entoacionalmente é o centro da proeminência (...). Ao invés da denominação “centro da proeminência” aparece, em diversos estudos da estrutura informacional, a denominação *foco*²⁷.

Em 1991, Uhmman²⁸ publicou um livro sobre fonologia do foco, no qual investigou as regras sintáticas que determinam os constituintes do foco. Na prosódia, o acento frasal marca uma sílaba exata como expoente de foco, mas este geralmente se refere não somente à sílaba, mas a constituintes maiores como uma palavra, um sintagma ou mesmo vários sintagmas. Basicamente, apenas o constituinte que detém o acento frasal pode ser considerado foco, mas o foco pode também ter um tamanho mais amplo e algumas sentenças são ambíguas com relação a isso. No entanto, há ainda limitações sintáticas a serem consideradas. O livro de Uhmman teve grande influência na discussão sobre foco e também, indiretamente, nas reflexões sobre a negação.

Em seu livro de 1997, Büring aborda a semântica do tópico e do foco, aproximando a discussão sobre foco à antiga discussão sobre tópico e sujeito e propondo um novo esquema para a estrutura informacional de sentenças:

Fraser		
Fundo		Foco
Tópico	Fundo não-tópico	Foco

O foco é, como já vimos, marcado pela proeminência fonética, ou seja, o acento principal que é determinado por uma combinação de parâmetros como variação da frequência fundamental, da intensidade, duração e qualidade da vogal. Para o alemão, os estudos parecem indicar que a variação da frequência fundamental (*Grundfrequenz*) é o parâmetro mais importante para caracterizar o acento frasal,

sendo os demais secundários (cf. p.ex.: Kohler²⁹, Thein³⁰, Isacenko/Schädlich³¹). Em alemão, este acento é geralmente descendente e posicionado ao final da frase.

O restante da sentença é o assim chamado *fundo* (*Hintergrund*), o qual geralmente se posiciona à esquerda, ou seja, antes do foco. No fundo pode-se encontrar facultativamente um tópico marcado por um acento secundário (ascendente). O tópico não é informação nova, é considerado como conhecido ou presente no contexto, mas não é selecionado arbitrariamente. Ele ancora a sentença no discurso prévio e indica sobre o que se está tratando no momento³². O fundo remanescente (não-tópico) é desprovido de acento.

Na parte não-tópica do fundo, costumam-se encontrar partículas modais e, freqüentemente, a partícula negativa *nicht*, nos casos em que não é acentuada. Assim, o estudo de Büring também influencia indiretamente a reflexão sobre a negação e remete à observação de Zemb sobre a relação entre negação e estrutura informacional (tema-remata).

Vale notar que, embora as noções básicas tenham sido exemplificadas aqui em nível da sentença, a unidade da estrutura informacional é sempre o enunciado, que pode extrapolar os limites da frase. Assim, quando se menciona o acento principal, trata-se sempre do acento principal do enunciado, e não necessariamente de uma única sentença.

Blühdorn utiliza a estrutura de tema-remata aliada à noção de focalização para investigar o posicionamento de *nicht* na frase alemã, baseando-se na distinção entre sintagmas nominais referenciais e não-referenciais. No caso da negação de constituintes (*Sondernegation*), considera que ela é indicada através de acentuação especial e reorganização dos membros da oração/sintagmas³³. A posição de *nicht* e a atribuição de seu acento determinam seu foco. Expressões referenciais posicionam-se antes de *nicht*, expressões não-referenciais depois dele. Expressões referenciais à direita de *nicht* são focalizadas³⁴.

5 Posição de *nicht* e prosódia em diálogos do alemão

A hipótese levantada por Blühdorn deu origem a um estudo empírico³⁵ a partir de um *corpus* formado por três diálogos do Banco de Dados do Alemão Falado do IDS (*Datenbank gesprochenes Deutsch*), que visava investigar a relação entre a posição de *nicht* e os acentos de foco e tópico em diálogos em alemão. Os diálogos do *corpus* são gravações de conversas autênticas entre diversos falantes sobre temas variados e foram analisados com o *software* de análise acústica *Praat*, a fim de possibilitar a marcação dos acentos de tópico e foco. Foram encontradas 120 ocorrências de *nicht* no *corpus*, as quais foram catalogadas de acordo com a sua posição em relação aos acentos de tópico e foco.

Moroni e Blühdorn propõem uma correspondência básica entre acento ascendente (marcação de tópico) e acento descendente (marcação de foco) em enunciados em alemão, utilizando a seguinte notação³⁶:

/AKZ = acento ascendente, acento de tópico

AKZ\ = acento descendente, acento de foco (fechamento da frase entoacional)

/AKZ\ = acento ascendente-descendente, acento de foco (pode também ser utilizado como recurso de ênfase; fechamento da frase entoacional)

Nos exemplos apresentados a seguir, os acentos de tópico estão assinalados como “ascendentes” (/) e os acentos de foco como “descendentes” (\) ou “ascendente-

descendentes” (/ \) nas sílabas correspondentes. As sílabas portadoras de acento (AKZ = *Akzentsilbe*) são transcritas em maiúsculas.

Quanto ao posicionamento de *nicht* em relação ao foco (F) e ao tópico(T), há nove possibilidades de distribuição, as quais podem ser divididas em três grupos com referência à sua posição relativa ao núcleo (foco) da frase:

A) *nicht* pré-nuclear:

- (i) *nicht* /F\
- (ii) *nicht* /T F\
- (iii) /NIGHT F\
- (iv) /T *nicht* F\
- (v) /T /NIGHT F\

B) *nicht* pós-nuclear:

- (vi) /F\ *nicht*
- (vii) /T F\ *nicht*

C) *nicht* com acento focal:

- (viii) /NIGHT\
- (ix) /T NIGHT\

A análise do *corpus* apresentou as seguintes ocorrências por tipo de posicionamento:

Tipo A:

- 5 ocorrências de *nicht* anterior ao acento de foco, sem acento de tópico na frase entoacional (subtipo i)
- 19 ocorrências de *nicht* no *onset* de uma frase entoacional (antes do acento de tópico – subtipo ii);
- 12 ocorrências de *nicht* como portador de um acento de tópico (subtipo iii);
- 29 ocorrências de *nicht* entre acentos de tópico e foco (subtipo iv)
- 15 ocorrências de *nicht* acentuado entre acentos de tópico e foco (subtipo v);

Tipo B:

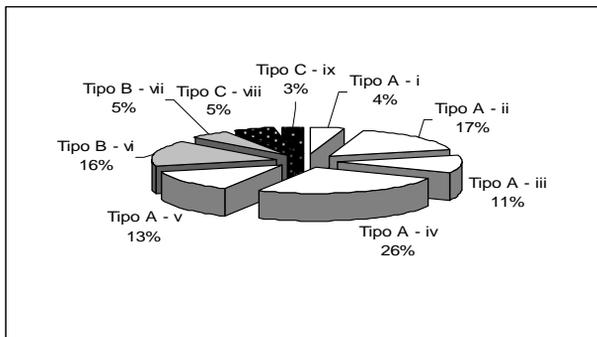
- 18 ocorrências de *nicht* no *offset* de uma frase entoacional (após o acento de foco, sem tópico na frase – subtipo vi);
- 6 ocorrências de *nicht* no *offset* de uma frase entoacional (após o acento de foco, com tópico na frase – subtipo vii);

Tipo C:

- 6 ocorrências de *nicht* como portador do acento de tópico e foco (subtipo viii)
- 3 ocorrências de *nicht* como portador do acento de foco (subtipo ix)

Houve ainda cinco ocorrências de *nicht* sem acento de foco na frase entoacional (fragmentos em que houve a interrupção do enunciado antes de sua conclusão) e duas ocorrências de *nicht* em perguntas negativas, nas quais não se trata realmente de uma negação. Estas sete ocorrências não foram consideradas para este estudo.

Assim, para um total de 113 ocorrências de *nicht* analisadas, houve a seguinte distribuição entre os diversos tipos e subtipos:



	TIPO A	TIPO B	TIPO C
Subtipo i	4%		
Subtipo ii	17%		
Subtipo iii	11%		
Subtipo iv	26%		
Subtipo v	13%		
Subtipo vi		16%	
Subtipo vii		5%	
Subtipo viii			5%
Subtipo ix			3%
Subtotais	71%	21%	8%

No que se refere ao posicionamento de *nicht* com relação ao acento de foco, ou o núcleo da frase entoacional, estão presentes os três grandes grupos já mencionados. O tipo **A** – *nicht* pré-nuclear – foi responsável por quase três quartos das ocorrências no *corpus* (71%); o tipo **B** – *nicht* pós-nuclear – vem em segunda posição, com um quinto das ocorrências (21%), enquanto *nicht* com acento focal (tipo **C**) está muito pouco representado (8%). Estes resultados apontam para a posição pré-nuclear de *nicht* como a sua colocação padrão em relação ao foco da sentença.

O tipo A corresponde ao esquema básico de negação preconizado por Hentschel e Zemb (*tema – negação – rema*) e sua massiva ocorrência no *corpus* reforça o seu papel de protótipo da negação em alemão. No entanto, este estudo mostra que há ainda outras possibilidades, não mencionadas na literatura referente à negação em alemão, que também estão presentes de forma significativa na comunicação.

Com relação aos acentos de tópico e foco, todas as nove possibilidades de posicionamento da partícula *nicht* estiveram representadas no *corpus*, embora com diferentes freqüências de ocorrência. Os subtipos mais representados são, em ordem decrescente:

- subtipo **A-iv**: /T nicht F\ (26%)
- subtipo **A-ii**: nicht /T F\ (17%)
- subtipo **B-vi** /F\ nicht (16%)
- subtipo **A-v**: /T /NICHT F\ (13%)
- subtipo **A-iii**: /NICHT F\ (11%)

O exame dos cinco subtipos mais comuns continua indicando a posição pré-nuclear de *nicht*, situado entre os acentos de tópico e foco, como prototípica, sendo o **subtipo iv**, o “caso ideal” apontado por Zemb, o mais freqüente em todo o *corpus*.

A maioria dos exemplos do tipo B (*nicht* pós-nuclear) no *corpus* é de verbos focalizados que ocupam a segunda posição da sentença (posição obrigatória em orações principais afirmativas no alemão): como *nicht* não pode ocupar a primeira posição da oração, é forçado, por estas restrições sintáticas, a ser posicionado após o foco.

Quanto às ocorrências de *nicht* em posição pós-nuclear, ou seja, após o acento de foco, o constituinte a ser negado (i.e. o constituinte sintático que se segue a *nicht*) se encontra inteiramente no fundo não-tópico do enunciado, sendo apresentado, portanto, como dedutível a partir do contexto ou ainda como não importante para a comunicação naquele momento. Nos exemplos a seguir, retirados do *corpus*, pressupõe-se que uma proposição negativa deve ser apresentada, e o constituinte que recebe o acento de foco transmite uma informação que ainda falta no contexto negativo pressuposto (Blühdorn 2006)³⁷. A pressuposição é de que alguém não vá fazer alguma coisa (proposição negativa), e o acento focal marca a informação adicional:

{Das sollte man nicht tun. Wird er es tun?}

*(na) das /TUT\ er **nicht** (ja)*

*das wird er /AUCH\ **nicht** tun*

Apesar de poder receber acento tanto de tópico como de foco, *nicht* permanece, na maioria das vezes, não acentuado (63% das ocorrências), no fundo da sentença. Nos casos de *nicht* acentuado, o acento de tópico é o mais freqüente (35% do total de ocorrências), (apenas 7% das ocorrências apresentam *nicht* como foco).

No caso de *nicht* focalizado, Blühdorn considera que existe um *Falsum-Fokus* (focalização da não-verdade da proposição)³⁸, ou seja, transmite-se a informação de que uma proposição já conhecida, pressuposta ou dedutível a partir do contexto (entre chaves, no exemplo) não se aplica, como no seguinte exemplo do *corpus*:

{sie haben die Weltmeisterschaft geschafft}

*die /WELTmeisterschaft haben sie **NICHT**\ geschafft*

6 Considerações finais

A partir da análise do *corpus*, constatou-se que a partícula *nicht* interage com a acentuação do enunciado, podendo receber acento de tópico ou de foco, ou ainda fazer parte do fundo. Também foi possível identificar as diversas possibilidades de colocação de *nicht* quanto aos acentos de foco e de tópico e estabelecer sua freqüência de ocorrência em diálogos autênticos em alemão. Apesar de a amostra ser ainda bastante restrita, pode-se afirmar que *nicht* ocupa prototipicamente uma posição no fundo do enunciado e anterior ao foco, apresentando ou não um acento de tópico, e que, apesar de existir a possibilidade, *nicht* recebe muito poucas vezes o acento focal. A colocação mais freqüente foi a de *nicht* como fundo não-tópico, posicionado entre tópico e foco.

Tais resultados vão ao encontro da tese de que a negação atua como fronteira entre a informação conhecida (tema / fundo) e a nova (rema / foco), mas mostra que ela também pode ocupar outras posições no enunciado, embora em poucas ocasiões. Os casos de *nicht* pós-nuclear ou focalizado são devidos a fatores sintáticos como a focalização do verbo em segunda posição) ou pragmáticos, nos quais a negação se

refere menos ao valor de verdade das proposições apresentadas do que serve como um marcador que indica ao interlocutor como ele deve ativar as pressuposições presentes ou dedutíveis no contexto da comunicação.

A pesquisa empírica corroborou parcialmente a hipótese de Blühdorn sobre o posicionamento básico de expressões referenciais (determinadas, conhecidas ou pressupostas) à esquerda de *nicht* e expressões não-referenciais (indeterminadas, não conhecidas, a serem introduzidas) à sua direita, assim como o conceito de *Thema-non-Rhema* de Zemb, porém, deixou claro que o fenômeno é muito mais complexo e abrangente. Constataram-se aqui, estatisticamente, as possibilidades de colocação de *nicht* em relação à prosódia da frase, mas ainda não há estudos concretos sobre os efeitos de tais colocações em termos semânticos e pragmáticos.

A negação continua sendo um dos sistemas mais complexos da gramática alemã. Para o falante não-nativo, é uma tarefa ambiciosa e talvez impossível tentar apreender perfeitamente todas as diversas possibilidades de uso do *nicht*. No entanto, pode ser útil estar a par do tipo de fatores que influenciam a posição de *nicht* na frase alemã.

Referências bibliográficas

- ¹ MEIRELES, S. *A negação sintaticamente explícita em diálogos falados do português e do alemão* (Dissertação de mestrado não publicada), São Paulo: FFLCH/USP, 1991.
- ² STEGER, H.; ENGEL, U. & MOSER, H. (Org.). *Heutiges Deutsch - Reihe II - Texte - Texte deutscher gesprochener Standardsprache I* (1971) e II (1974) München: Max Hueber.
- ³ CASTILHO, A. T. de & PRETI, D. (Org.). *A Linguagem Falada Culta na Cidade de São Paulo*, vol. I (1986) e II (1987), São Paulo: T.A. Queiroz.
- ⁴ ILARI, R. et alii. Considerações sobre a ordem dos advérbios. In: CASTILHO, A. T. de (Org.) *Gramática do Português Falado - Volume I: A Ordem*, Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 1990, 131.
- ⁵ MEIRELES, S. A negação sintática em diálogos do alemão e do português do Brasil. *Pandaemonium Germanicum - Revista de Estudos Germânicos*, 2001, 5, 157.
- ⁶ BLÜHDORN, H. Zur Negation im Deutschen und im Portugiesischen: *nicht* und *kein*, *não* und *nenhum*". In *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 2002, 29, 287ss.
- ⁷ ILARI, R. et alii. *op. cit.*
- ⁸ KOLLER, E. Äquivalente Negierungen im Deutschen und Portugiesischen. *Sprachwissenschaft*, 1988, 13 (1/2), Heidelberg.
- ⁹ STICKEL, G. *Untersuchungen zur Negation im heutigen Deutsch*, Braunschweig: Vieweg, 1970.
- ¹⁰ JACOBS, J. *Syntax und Semantik der Negation im Deutschen*, München: Fink, 1982.
- ¹¹ JACOBS, J. Negation. In: STECHOW, A. v. & WUNDERLICH, D. (Orgs.). *Semantik. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*, Berlin: de Gruyter, 1991, 560-596.
- ¹² STICKEL, G. *op. cit.*
- ¹³ ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik.*, Heidelberg: Groos, 1988.
- ¹⁴ MEIRELES, S. Mögliche Interferenzprobleme brasilianischer Lernender bei der syntaktischen Negation im Deutschen. In: RALL, D. & RALL, M. (Org.). *Actas de VIII Congresso Latinoamericano de Estudios Germanísticos*, México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 430-433.
- ¹⁵ HELBIG, G. & BUSCHA, J. *Kurze deutsche Grammatik für Ausländer*, Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1980.
- ¹⁶ DUDEN. *Die Grammatik* (Duden Band 4), Mannheim: Bibliographisches Institut & Brockhaus, 2005.
- ¹⁷ BLÜHDORN, H. Die Stellung von *nicht* im deutschen Satz und ihr Zusammenspiel mit der Satzbetonung (manuscripto), Mannheim: IDS, 2006.
- ¹⁸ STICKEL, G. *op. cit.*, p.1.

- ¹⁹ ZEMB, J. M. Zur Negation. *Sprachwissenschaft*, **4**, 1979, 183.
- ²⁰ Idem, p. 178.
- ²¹ ZEMB, J. M. *Vergleichende Grammatik Französisch-Deutsch*, Mannheim: Bibliographisches Institut, 1978, 675.
- ²² HENTSCHEL, E. *Negation und Interrogation – Studien zur Universalität ihrer Funktion.*, Tübingen: Niemeyer, 1998, 131.
- ²³ CRYSTAL, D. *Dicionário de Linguística e Fonética*. (Trad. de Maria Carmelita Pádua Dias). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, 251s.
- ²⁴ JACOBS, J. *Syntax und Semantik der Negation im Deutschen*, München: Fink, 1982.
- ²⁵ JACOBS, J. Negation. In: STECHOW, A. v. & WUNDERLICH, D. (Orgs.). *Semantik. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. Berlin: de Gruyter, 1991, 560-596.
- ²⁶ JACOBS, J. Funktionale Satzperspektive und Illokutionssemantik. *Linguistische Berichte*, **91**, 1984.
- ²⁷ THEIN, M. L. *Die informationelle Struktur im Englischen*, Tübingen: Niemeyer, 1994, 155.
- ²⁸ UHMANN, S. *Fokusphonologie. Eine Analyse deutscher Intonationskonturen im Rahmen der nicht-linearen Phonologie*, Tübingen: Niemeyer, 1991.
- ²⁹ KOHLER, K. J. *Einführung in die Phonetik des Deutschen.*, Berlin: Erich Schmidt, 1995, 118.
- ³⁰ THEIN, M. L. *op. cit.*, 155s.
- ³¹ ISAČENKO, A. & SCHÄDLICH, H. J. Untersuchungen über die deutsche Satzintonation. *Studia Grammatica*, **7**, 1966, 12.
- ³² BÜRING, D. *The meaning of topic and focus: The 59th street bridge accent*, London / New York: Routledge, 1997, 55.
- ³³ BLÜHDORN, H. Zur Negation im Deutschen und im Portugiesischen: *nicht* und *kein*, *não* und *nenhum*. *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, **29**, 2002, 274s.
- ³⁴ Idem, p. 273.
- ³⁵ MEIRELES, S. & BLÜHDORN, H. A posição de *nicht* em sentenças alemãs em relação ao foco e ao acento frasal (manuscrito). Mannheim: IDS, 2005 (intercâmbio de pesquisadores com auxílio Fapesp/DAAD, processo nr. 04/12767-5).
- ³⁶ MORONI, M. *Modalpartikeln an der Schnittstelle zwischen Syntax und Prosodie*. (Tese de doutorado não publicada), Verona: Università degli Studi di Verona, Facoltà de Lingue e Letterature Straniere, 2006, 118.
- ³⁷ BLÜHDORN, H. Die Stellung von *nicht* im deutschen Satz und ihr Zusammenspiel mit der Satzbetonung (manuscrito). Mannheim: IDS, 2006.
- ³⁸ *Ibidem*.

Fundamentos para uma escrita do Hunsrückisch falado no Brasil¹

Cléo V. Altenhofen/Jaqueline Frey/Maria Lidiani Käfer/Mário S. Klassmann/Gerson R. Neumann/Karen Pupp Spinassé

This paper discusses a foundation for writing Hunsrückisch as a German immigrant language in contact with Brazilian Portuguese. This foundation brings together the main conclusions obtained by the Group for the Studies of Hunsrückisch Writing (Grupo de Estudos da Escrita do Hunsrückisch – ESCRITHU). This group was formed at the Language Institute at the Federal University of Rio Grande do Sul with the goal of proposing not only a system of orthographic norms for a language that exists mostly just in oral forms, but also to encourage research on and linguistic education for speakers of this immigrant language. An already extant literature in Hunsrückisch includes journal and magazine texts such as *Sankt Paulusblatt* or the *Brumbär-Kalendar*, published between 1931 and 1935, as well as texts by authors such as Rambo (2002 [1937-1961]), Gross (2001), and Rottmann (1889 [1840]). From these texts various writing formats, guidelines, and goals for an orthographic norm are analyzed, be they for the written expression of the speakers or for useful instruments in the transliteration of ethnotexts within the ALMA-H project (*Linguistic-Contactual Atlas of the German Minorities in the La Plata Basin: Hunsrückisch*), with which ESCRITHU collaborates.

Key words: immigrant minority language; Hunsrückisch; orthography; written language; German teaching.

1 Introdução

Com as discussões em torno da criação, no âmbito do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional),² de um Livro das Línguas Brasileiras, tem crescido o interesse na organização social das cerca de 180 línguas indígenas e aproximadamente 30 línguas de imigração faladas ao lado do português, no Brasil. Como uma dessas línguas do tipo alóctone ou de imigração³ mais em evidência, ainda recaem sobre o Hunsrückisch uma série de tarefas. Uma dessas tarefas advém justamente da sua condição de variedade dialetal essencialmente falada, que não dispõe de uma prática e registro escrito sistematizados, função que até hoje tem sido coberta pelas normas cultas do Hochdeutsch e do português. Entende-se, assim, por que o falante de Hunsrückisch, apesar de ser esta sua língua materna, sempre cogitou exclusivamente do português ou do alemão-padrão para a função da escrita, a não ser em situações em que comumente aflora o desejo de expressão da identidade e da cultura local, como nos textos humorísticos. Um exemplo que ilustra a primazia da língua-padrão para a função escrita são os *Wandschoner* (panos para proteger parede), dos quais não temos conhecimento de

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500 Caixa Postal 15.002, 91540-000 Porto Alegre, RS – Brasil. Telefone: (51) 3308-6790 Fax: (51) 3308-7303. E-mail: cvalten@pro.via-rs.com.br

exemplar que apresente uma frase ou ditado no dialeto local, embora muitas vezes com algum traço de coloquialidade.

Neste sentido, pode-se admitir que, ao longo da história do contato alemão-português, tenha ocorrido uma espécie de *diglossia*, como os lingüistas chamam o uso de duas variedades (alta e baixa) para funções sociais distintas. Isso significa, em outras palavras, que se falava Hunsrückisch, porém se escrevia Hochdeutsch – a *Schriftsprache*, ou ainda popularmente o “alemão gramatical” –, isto é, uma variedade aprendida na escola, com o auxílio de uma gramática que sistematiza e normatiza essa escrita. Com a política de nacionalização do Estado Novo (1937-1945) e a conseqüente repressão e retrocesso do ensino de alemão na escola básica e fundamental, a função de língua escrita passou a ser assumida pelo português.

Apesar dessa tendência geral, é possível identificar um conjunto de textos em Hunsrückisch que permitem ao menos falar de uma “pequena” tradição escrita nessa variedade. É verdade que o teor desses textos atende a um apelo fortemente humorístico sobre um fundo metarreferencial que busca documentar e cultivar um modo de expressão familiar e de cunho identitário. Poderíamos falar por isso da existência de *etnotextos escritos* e de uma visão de mundo que reflete a cultura do grupo étnico em questão. O que, no entanto, falta que impeça e justifique uma produção escrita mais significativa e constante, onde antes só havia a oralidade? Constitui uma premissa deste estudo a convicção de que cabe atribuir ao dialeto, antes de tudo, o mesmo *status* de língua a que têm direito o alemão-padrão e o português enquanto línguas históricas com existência oral e escrita. Isso implica naturalmente a criação de um instrumento inicial de sistematização dessa escrita, como ponto de partida.

A idéia de fixar, ou melhor, normatizar uma escrita para o Hunsrückisch tem, portanto, fundamento no próprio papel que a escrita exerce enquanto forma de expressão e segue, como tal, princípios próprios observáveis, por exemplo, na história de todas as grandes línguas internacionais. Todas essas línguas tiveram, em seus diversos estágios, especialmente os iniciais, variações muito grandes da grafia de uma mesma palavra ou lexema e, só com a prática e o trabalho de sistematização de estudiosos, foram estabelecendo sua norma escrita como a conhecemos hoje.

O presente artigo reproduz, de certa forma, esse caminho clássico. Pretende-se, com a consideração da “pequena” tradição, a que já se aludiu, dos estudos existentes, bem como de uma série de princípios previamente fixados, propor um conjunto de normas que oriente uma escrita sistematizada do Hunsrückisch. Para tanto, criou-se no Instituto de Letras da UFRGS o *Grupo de Estudos da Escrita do Hunsrückisch* (ESCRITHU) que tem por objetivo não apenas criar esse sistema de normas, mas também refletir e fomentar o estudo e educação lingüísticas dessa variedade que, segundo estimativas de pesquisas, conta com cerca de 500.000 falantes só no Rio Grande do Sul.⁴ O grupo ESCRITHU, constituído em sua maioria por falantes de Hunsrückisch e pesquisadores dessa variedade de contato com o português, insere-se no projeto ALMA-H (*Atlas Lingüístico-Contatual das Minorias Alemãs na Bacia do Prata: Hunsrückisch*), como sub-projeto deste (v. ALTENHOFEN 2004).

2 Princípios de ortografia: por onde orientar a escrita do Hunsrückisch?

Antes de fixar ou optar por qualquer proposta de registro escrito de uma língua como o Hunsrückisch, é preciso perguntar sobre os objetivos a que se destina tal escrita. Neste particular, podemos identificar diferentes pontos de vista, que refletem uma série de dilemas, entre os quais se pode destacar:

1.º) o dilema entre “o ideal fonográfico (uma escrita que refletisse regularmente uma forma idealizada de pronunciar) e o princípio ideográfico (que opta por manter a etimologia, a notação das palavras em sua língua original)” (MORAIS 2003, p. 11).

- 2.º) o dilema entre considerar a vinculação histórica com a matriz lingüística original e o desejo de se afastar e diferenciar dessa origem, em virtude de uma identidade nova.
- 3.º) finalidades de leitura (receptiva) e de produção escrita (autora).
- 4.º) a finalidade estritamente comunicativa e prática *versus* o propósito didático-pedagógico, com o intuito de desenvolver a reflexão e educação sobre a língua;
- 5.º) definição de um público-alvo fechado e restrito aos usuários da língua grafada membros da comunidade lingüística ou público-alvo aberto a não-falantes ou membros de outras comunidades lingüísticas.

O primeiro aspecto levanta, segundo Morais (2003), questões que vão muito além da mera codificação de relações som-grafema. Se simplesmente seguissemos a tese da “escrita fonética” (=escrever como se pronuncia), que seus defensores acreditam ser mais simples, teríamos ao final mais de uma língua escrita, pois é diferente a natureza interpretativa do som pelos diferentes falantes, assim como também variam as pronúncias na produção oral dos falantes. Conforme enfatiza Morais (2003, p. 13), “a perfeição alfabética é uma ilusão”, seja qual caminho se adote, e “sempre as soluções encontradas terão sido opções, soluções arbitradas que se transformaram em convenção, lei”.

Neste sentido, o que o grupo ESCRITHU está propondo vai muito no sentido de fixar “normas ortográficas” por onde se possa sistematizar a escrita do Hunsrückisch. Evidentemente, essas normas seguem determinados objetivos e opções mais imediatas. Mas será a recepção pelos usuários e a prática de escrita e leitura pelos falantes e demais interessados que darão legitimidade a essas normas de grafia, sugerindo inclusive as alterações que couberem. Por esta razão, na tentativa de harmonizar os diferentes opostos dos dilemas apontados acima, fixamos os seguintes critérios e objetivos:

- a) Entende-se a escrita, acima de tudo, como convenção e regra sistemática que, como qualquer sistema novo que se fixe, por mais simples que seja, precisa ser aprendida (neste sentido, importa o resultado que a leitura de um segmento produz oralmente; p.ex. se fixarmos que *Johr* ‘ano’ se lê como *Rohr* ‘cano’, a representação grafemática do segmento é lida como tal, e não de outra forma, seguindo outro paradigma).
- b) A proposta não se direciona apenas a falantes de Hunsrückisch, mas pretende ser compreensível também a membros falantes de outras variedades do alemão (uma escrita puramente fonética baseada no português excluiria o público não-falante nativo e aumentaria o vácuo entre o Hunsrückisch e o Hochdeutsch, não permitindo por exemplo que um professor de alemão fizesse comparações relevantes, para fins didáticos).
- c) Distingue-se entre as habilidades de escrita e de leitura de textos produzidos de acordo com as normas fixadas (a primeira certamente exige um grau de letramento e portanto de familiaridade com o alemão escrito maior).
- d) Vale ressaltar que o Hunsrückisch é entendido como “língua” distinta do Hochdeutsch (alemão-padrão), embora se vincule a ele historicamente e por semelhança lingüística. Quando se adota no Hunsrückisch traços da escrita semelhantes à do Hochdeutsch, não se está de modo algum adequando ou adaptando a forma, mas sim apenas adotando uma convenção que atesta uma coincidência de formas independentes, apesar da semelhança.
- e) Não se considera que o pré-conhecimento de elementos gráficos do Hochdeutsch esteja totalmente ausente. Pelo contrário, partimos do princípio de que os falantes de Hunsrückisch possuem, naturalmente em grau variado, alguma noção prévia de convenções da escrita do alemão, desde sobrenomes (*Schneider, Müller, Neumann,*

- Käfer* etc.) ou inscrições de topônimos ou festas observáveis no meio social, até o acesso a publicações locais em alemão (*Familien-Kalender, Sankt-Paulus-Blatt* etc.).
- f) A proposta tem por isso objetivo didático, no sentido de que visa não somente a instrumentalizar o falante e a nós próprios para o registro do Hunsrückisch, como também fomentar a educação lingüística dos falantes sobre o papel e funcionamento de sua língua materna e de uma língua de modo geral.
- g) Reconhecem-se pelo menos três grandes variantes do Hunsrückisch, partindo da tipologia de Altenhofen (1996, mapa 6, v. anexo), a saber:
1. Hunsrückisch com traços [+ moselanos] (o tipo com maior número de traços dialetais que o distanciam do Hochdeutsch); p.ex. falantes de *dat/wat* (predomina na maioria dos autores, como RAMBO [1937-1961] e BRUMMBÄR-KALENDER [1931-1935]);
 2. Hunsrückisch com traços [+ renanos] (segundo o estudo de Altenhofen (1996), o tipo mais falado): p.ex. falantes de *das/was* (mais comum em SPOHR [vários] e em GROSS 2001);
 3. Hunsrückisch atenuado, com traços mais próximos do padrão: p.ex. falantes de /ai/ em lugar de /e:/, como em *Bein*, (mais comum em FLACH 2004).

O ESCRITHU respeita cada uma dessas variantes como legítimas e toma como regra que cada autor utilize a sua variante materna, porém com as mesmas normas de escrita de cada som específico.

- h) A proposta destina-se inicialmente às finalidades internas do Grupo, mas, conforme já se disse, será sua prática e utilização externa, através de uma série de testes e atividades que, eventualmente, podem ser realizadas (p.ex. *workshops*, publicação de textos etc.), que lhe conferirá a eficácia desejada.
- i) É uma das intenções do ESCRITHU elaborar posteriormente um *Dicionário trilíngüe Hunsrückisch-Hochdeutsch-Brasilianisch* (compreende-se o dicionário igualmente como instrumento de auxílio para consulta de dúvidas sobre grafia, como comumente fazemos até mesmo no português e no alemão-padrão).
- j) A escrita proposta servirá de base para a transliteração de dados, sobretudo etnotextos, coletados pelo ALMA-H na rede de pontos do projeto (ao todo, 38).
- k) A presente proposta de escrita considera a tradição pré-existente e a vinculação histórica e lingüística ao alemão, de onde proveio (critério genético). Do ponto de vista da **gestão da língua** pela comunidade de fala, ao contrário, reconhece-se o *status* de brasilidade da língua de imigração Hunsrückisch, com língua brasileira que adquiriu sua autonomia e traços particulares no novo meio.

Segue a análise e discussão de alguns problemas e opções envolvendo diferentes aspectos passíveis de sistematização no registro escrito de sons do vocalismo e consonantismo, bem como de aspectos tipográficos e formais. Casos mais problemáticos e polêmicos, para os quais não existe ainda consenso, serão resolvidos através da prática de uso das normas ortográficas pelos diferentes usuários.

2 Aspectos tipográficos

- a) Substantivos com inicial maiúscula ou minúscula

Uma das primeiras decisões que cabe tomar envolve o registro da inicial dos substantivos. Poderia alguém alegar que o uso geral de inicial minúscula, como no português, facilitaria a escrita. Outros, porém, como por exemplo aprendizes de alemão têm apontado a vantagem de, na leitura, reconhecer e identificar mais facilmente os componentes da frase, na medida em que o substantivo aparece discriminado pela inicial

maiúscula. Não nos parece problemático optar por esta última forma, principalmente se pensarmos no caráter pedagógico que queremos imprimir ao trabalho com a escrita do Hunsrückisch. Além disso, tal decisão é respaldada quase unanimemente na tradição (vejam-se RAMBO [1937-1961], FLACH 2004, GROSS 2001, MÜLLER 1996, BRUMMBÄR-KALENDER [1931-1935], COLLISCHONN [vários], dentre outros).

b) Palavras compostas

O mesmo argumento da compreensibilidade do escrito vale para as palavras compostas que, a nosso ver, deveriam respeitar a forma aglutinada, por constituírem unidades semânticas próprias (p.ex. *Reenscherrrem* ‘guarda-chuva’, e não *Reen scherrem*, *Tischtuch* ‘toalha de mesa’, e não *Tisch tuch*). A forma separada pode dar margem a dúvidas e ambigüidades, como p.ex. em *spritz bier* ‘*Spritzbier*, a cerveja caseira’.

c) Empréstimos do português: empréstimos integrados ou estrangeirismos

No caso dos empréstimos do português, maciçamente encontrados no Hunsrückisch, colocam-se dificuldades em exemplos, onde a ortografia do português difere substancialmente da do sistema de referência do alemão e, por conhecimento do português, tendêssemos à ortografia da língua de origem. Um exemplo que ilustra esse impasse é o lusismo *calçada*, que no Hunsrückisch pode aparecer como estrangeirismo (quando mantém a mesma forma da língua-fonte) – neste caso, *die Calçada* – ou como empréstimo já integrado ao sistema fonológico do Hunsrückisch – neste caso, *die Kalsoode*. Tal se observa também em galicismos como *die chamant* ‘simpático’ (fr. *charmant*). Como proceder nesses casos?

Seguindo os princípios fixados, poderíamos sugerir que os estrangeirismos seguem a ortografia da língua de origem, e os empréstimos integrados as regras da escrita do Hunsrückisch. A isso, porém é preciso somar a força do uso corrente e recorrente de determinada forma. A prática ainda nem sempre tem sido tão conseqüente, como mostra o título de um texto de W. H. Collischonn, na coluna *Der Friedolin*, intitulada *Uff de Calçode abgeritscht*. Nos parece que a sistematização proposta pode ajudar como orientação, embora se deva reconhecer que esses casos são fortemente regulados pela regra do uso, a qual explica por exemplo grafias como *Chor* ‘coral’, ao invés de *Kohr*, que causaria forte estranhamento no leitor. Nessa linha de raciocínio, é preciso levar em conta também grafias como a do exemplo *Calçode*. A prática do uso recorrente certamente irá regular esses casos.

Vale ressaltar que, na nossa concepção de escrita, entendemos que ao processo de leitura de um texto subjaz um diálogo intertextual e intercultural, no qual o leitor compara e associa conhecimentos e palavras. Ou seja, um texto em Hunsrückisch não existe no vácuo, mas dialoga com outros textos inclusive textos escritos em português e Hochdeutsch.

3 Vocalismo

3.1 Duração da vogal

No português, não há distinção entre vogais breves e longas, e conseqüentemente, não há grafemas no português para marcar esta distinção, o que nos leva a recorrer a regras do alemão.

3.1.1 Vogais breves

- a) No alemão, **vogal seguida de duas consoantes** é pronunciada com duração breve. Essa regra é seguida de maneira mais ou menos conseqüente pelos autores que escrevem em Hunsrückisch:

“*Wenn de alte Vetter Pitter sei gross Brill uff die Nas gesetzt hot*” ‘Quando o velho tio Pedro acavalava os óculos sobre o nariz’ (RAMBO 2002, v. 1, p. 156)

“*Donnaschtags Mittags hatt’a de Zug geholl bis Santa Maria*” ‘Quintas-feiras à tarde pegava o trem até Santa Maria’ (FLACH 2004, p. 102)

“*Die Kinna wolle, die Fraa will, unn de Mann will nix demit wisse. Unn dann?*” ‘As crianças querem, a mulher quer e o homem não quer saber de nada disso. E daí?’ (SPOHR, Familien-Kalender 2006, p. 130)

A regra aplica-se de modo geral também a exemplos monossilábicos muito freqüentes, como *uff*, *unn* e *honn*. Talvez, aqui, o uso e a prática possam sugerir uma forma simples.

- b) Um caso particular de aplicação dessa regra são os exemplos decorrentes da **adição de uma vogal epentética**, como em *Milch* ‘leite’, que se torna *Millich*, ou *Berg* var. *Berch* ‘morro’, que fica *Berrich*. A duplicação da consoante, para marcar que a vogal é breve, é usada pela maioria dos autores, como Spohr (p.ex. *Kerrich*, Familien-Kalender 2006, p. 106) e principalmente Rambo (*Kerrich*, 2002, v. 2, p. 49; *Millichstross*, 2002, v. 1, p. 81). Em nossa proposta, apesar da inclinação inicial para a forma simples, por questões, decidiu-se por fim pela aplicação sistemática da regra apresentada em a).
- c) As vogais átonas não oferecem grandes problemas, a não ser a **vogal /a/ em final de sílaba**, que em muitas palavras, e inclusive em nomes e sobrenomes (ex. *Peter*, *Schneider*, *Käfer*), é grafada como <-er>. Aqui, parece haver bastante divergências. Alguns autores chegam a misturar as formas <-er> e <a>, muitas vezes no mesmo texto. De modo geral, em Rambo, Rottmann e Gross predomina o emprego de <-er>, enquanto que Spohr e Collischonn variam o emprego entre <-er> e <a>. Exemplos: *imma* ‘sempre’, *awer* var. *awa* ‘mas’, *unsa* var. *unser* ‘nosso’ (COLLISCHONN in: *Der Friedolin*, 2006). Uma exceção é Flach, que emprega sistematicamente a grafia <a>, inclusive no título de seu livro *Unsa gut deutsch Kolonie*.

Um problema maior aparece em contextos de sílaba tônica. Evidentemente que a grafia de um pronome como *Wer* ‘quem’ tem de fato o efeito desejado, na medida em que a sua pronúncia conhecida da escrita do padrão coincide com a do Hunsrückisch. O que fazer, no entanto, com palavras como *mehr* var. *meh* ‘mais’, *Meer* ‘mar’, *mir* var. *mea* ‘a mim’ e a forma para o pronome pessoal *mea* var. *mia* ‘nós’.

Nossa opção é pelo **emprego de <-er> em posição pós-tônica** (p.ex. *unser* ‘nosso’, *Fenster* ‘janela’, *awer* ‘mas’) e **de <ea> em posição tônica** (p.ex. *Weat* ‘valor’, *heat* ‘ouve’), ressalvadas as exceções fixadas pelo uso recorrente. A opção por <-er> se deve à sua relação lógica com a formação do plural e da declinação de modo geral, onde aparece um /r/. Exemplo: *unsre Fenstre* ‘nossas janelas’. Este argumento está em sintonia com nosso propósito de fomentar, com esse trabalho, a reflexão e a educação lingüística em torno da língua materna.

- d) Os mesmos argumentos usados para o caso anterior valem, em parte, também para a **grafia de <or>** (como em *vor* ‘antes, na frente’, *Motor* ‘motor’). Flach registra <oa>, seguindo a mesma tendência para <(e)a>. Nossa dúvida novamente recai sobre os monossílabos, onde já existe a **grafia <-ohr>**, como em *Rohr* ‘cano’, *Ohr* ‘orelha’. Estendemos essa escrita por analogia a contextos resultantes de mudança vocálica, como em *Johr* ‘ano’, *Hohr* ‘cabelo’, *wohr* ‘verdadeiro’, com a mesma justificativa da concordância sintática, p.ex. de plural, como em *die Johre* ‘esses anos’, onde aparece o /t/. Essa grafia aparece também em Rambo e Rottmann:

“*Et war eso em Määdche
Vunn neinzeh – zwanzig Johr,
Hatt, wie Keschdanienschilze,
So braune, glatt Hohr.*”⁵ (ROTTMANN 1950, p. 144)

- e) Por fim, o mesmo tratamento de d) pode ser dado aos **segmentos <ur>** (como em *nur* var. *nurre*, *nore* ‘somente’, *pur* ‘puro’, *Schnur* ‘fio’, *Natur* ‘natureza’) e **<-uhr>** (p.ex. *Uhr* ‘relógio, hora’, *Fuhr* ‘carreiro ao arar’).

3.1.2 Vogais longas

Para marcar que a vogal é longa, o alemão oferece duas grandes regras que são seguidas pelos autores e também por nós:

- a) **Vogal diante de consoante simples** pronuncia-se como longa, em oposição à regra a) para vogais breves. Exemplos: *Lewe* ‘vida’ (compare-se *Lewwer* ‘fígado’), *brige* ‘brigar’ (compare-se com *Bricke* ‘pontes’).

Um problema sobre o qual muitas vezes não há muita clareza ocorre nos casos onde o Hochdeutsch usa o grafema <ß>, que obviamente é excluído da escrita do Hunsrückisch. Contudo, ao escrever palavras como alemão *Straße* ‘rua’ e *groß* ‘grande’ em Hunsrückisch *Stross* ou *gross*, os autores violam a regra da vogal breve diante de duas consoantes, deixando de marcar oposições como *Stros* ‘rua, estrada’ e *Stross* ‘garganta’. Às vezes essa oposição vem acompanhada apenas de variação simples da mesma palavra, como em *Hoss* var. *Hos* ‘calça’ e *Hoos* ‘coelho’. É verdade que o contexto auxilia na compreensão, mas o exemplo mostra a perspicácia dos falantes em marcar a distinção, ou através da duração (/o/ longo ou breve), ou através da abertura da vogal (/o/ longo fechado ou aberto).

Outro problema decorre da espirantização de /g/, resultando em um som equivalente a <ch> (v. abaixo no consonantismo). A vogal que antecede <ch> de modo geral é breve, p.ex. em *spreche* ‘falar’ e *lache* ‘sorrir’. Com a espirantização, surgem exemplos como *Kuchel* ‘bola’, *Kuche* ‘cuca’ ou *Vochel* var. *Vohl* ‘pássaro’, que pela regra seriam breves, mas se pronunciam como vogais longas. Optamos aqui em manter <ch> simples, por maior economia e por achar que não causa maiores problemas na leitura.

- b) **Vogal diante de <h>** pronuncia-se como longa. Exemplos: *hohl* ‘oco’ (compare-se *holl* ‘pega’), *Stihl* ‘cadeiras’ (compare-se *Stiel* ‘cabo’ e *still bleiwe* ‘ficar parado, não se mexer’), *stehn* ‘estar parado, em pé’ (compare-se *Stenn* ‘estrela’, ‘testa’).

Um problema dessa regra é que exige de quem escreve um grau de letramento e de familiaridade com a escrita do alemão, como aliás o conjunto da proposta. Por outro lado, para a leitura parece não haver essa mesma dificuldade. Como qualquer língua, uma

boa escrita pressupõe uma boa experiência de leitura. Outras opções, além das já citadas, para marcar as vogais longas são encontradas na tradição. São as seguintes:

- c) É comum o **emprego do grafema <ee>** para marcar /e:/ longo, sobretudo nos casos em que existe a variante <ei> (tipo 3 do Hunsrückisch, mais próximo do padrão), como em *Steen* var. *Stein* ‘pedra’ (compare-se *stehn* e *Stenn* acima), *kleen* var. *klein*. Inclui-se aqui toda a série de verbos com sufixo *-iere* vs. *-eere*, como em *telefoneere* var. *telefoniere* ‘telefonar’, *schmeere* var. *schmiere* ‘esfregar, untar’. Por fim, em alguns casos onde o Hochdeutsch apresenta vogal longa arredondada /ö/, costuma aparecer, nos textos em Hunsrückisch, a grafia com <ee>, p.ex. *scheen* ‘bonito’ (compare-se Hdt. *schön*). São poucos exemplos. A nossa posição é favorável ao uso de <ee> que julgamos auxiliar na clareza sobretudo de monossílabos.
- d) O **emprego de <ie>**, inclusive como variante de pronúncia, aparece generalizado. Exemplos: *lieb* ‘querido’, *Besemstiel* ‘cabo de vassoura’, *Lied* ‘canção’, *namoriere* var. *namoreere* ‘namorar’. Como no caso de /ö/, o grafema <ie> pode assumir a mesma função para distinguir palavras, sobretudo monossilábicas, onde o Hochdeutsch possui <ü>, p.ex. *mied* ‘cansado’ (compare-se Hdt. *müde*), *Brieder* ‘irmãos’ (compare-se Hdt. *Brüder*). Rambo, como alguns outros autores isolados, emprega às vezes para esses casos ainda <ii>. Isso nos parece uma grafia desnecessária, pois já está coberta pelo <ie>. Nos contextos onde segue <h>, opta-se por <i> simples, pois o <h> já marca a duração longa.
- e) Talvez uma das maiores dificuldades na escrita do Hunsrückisch seja a **grafia para /o/ aberto e longo**. A maioria dos autores emprega, na verdade, a variante /a/ longo, grafando-a muitas vezes com dois <aa>. Esta opção coincide de fato com a variante do tipo 3 do Hunsrückisch, mais próximo do padrão; contrasta porém com o que, na verdade, se fala com mais frequência nas colônias, onde, como mostra o estudo de Altenhofen (1996, v. mapas 26, 27, 28, 54, 56, 59, 69), a partir de um *corpus* representativo de dez localidades situadas nas colônias novas e velhas do Rio Grande do Sul, predomina o uso de /o/ longo e aberto no dia-a-dia. Como registrar esta pronúncia grafematicamente?

A opção dos autores por <aa> ou <a>, representando quase a maioria (p.ex. *aarich* ‘muito’, *aach* ‘também’, *Taach* ‘dia’, *Fraa* ‘mulher’, *Gaade* ‘jardim’, como em Rottmann e Rambo), deve-se em parte a uma tradição anterior, que usava prioritariamente <aa>, e à falta de um grafema mais apropriado para o som de /o/ longo aberto. Nossa posição, respeitando o emprego de <aa> ou <a> por quem fala o tipo 3 de Hunsrückisch, foi encontrar um grafema para essa vogal /o/ aberta e longa. Nos defrontamos com duas opções:

1. uso de <oo> para contrastar com <o> fechado longo diante de consoante simples ou <h>. Exemplos: *Galinhoode* var. *Galinhade* ‘galinhada’, *Goode* var. *Gaade* ‘jardim, horta’ (compare-se *Kote* ‘madrinhas’), além dos exemplos já mencionados *oorich*, *ooch*, *Tooch* e *Froo*. O emprego de <oo> aparece, em alguns autores como Rambo, Rottmann e Spohr, para /o/ fechado, em analogia ao que se pratica com <ee>, escrevendo p.ex. *Schoof* (Rottmann 1950, p. 147), *noore* (Spohr 2006, p. 106), *Bloos* var. *Blas* ‘bexiga’ (RAMBO 2002, v. 1, p. 118).
2. uso de <ó>, valendo-se de um acento agudo, como no português. Esta opção aparece esporadicamente, como em Collischonn. Cogitamos também dessa forma de grafia, mas os exemplos nos pareceram muito esdrúxulos e estranhos ao público leitor não acostumado: *órich*, *óch*, *Fró*, *Tóch* etc.

Após muita discussão, optamos pela forma <oo>, convencionando que esta sempre se pronuncia como /o/ longo e aberto. A oposição é necessária para distinguir exemplos como *Rood* ‘roda’ e *rot* ‘vermelho’, *Boohn* var. *Bahn* ‘cancha’ e *Bohn* ‘feijão’.

3.2 Vogais desarredondadas

Diferentemente do Hochdeutsch, não ocorrem no Hunsrückisch as vogais arredondadas /ö, ü, ä/, que são pronunciadas respectivamente como /e, i, e/. Optamos, por isso, pelos grafemas <e> e <i>, salvaguardados os casos discutidos acima em relação à <ee> e <ie>, quando a vogal for longa. Exemplos. *here* ‘ouvir’ (Hdt. *hören*), *Glick* ‘sorte’ (Hdt. *Glück*), *Medche* (Hdt. *Mädchen*), mais os casos em que a grafia <ee> (p.ex. *bees* ‘brabo’ [Hdt. *böse*]) ou <ie> (p.ex. *mied* ‘cansado’ [Hdt. *müde*]) ajuda a marcar a vogal longa (v. 3.1.2 regras c) e d)). A literatura em Hunsrückisch ainda registra ocorrências de <ä>, principalmente Rambo e Rottmann (p.ex. *Männer* ‘homens’, ao invés de *Memmer*). Tal como no caso de <ß> achamos que se trata de um grafema dispensável, além de ser exclusivo do sistema ortográfico alemão, portanto estranho ao usuário que se alfabetizou basicamente em português.

3.3 Ditongos

Além dos ditongos decrescentes /ea, oa, ua/ resultantes da vocalização de um /r/, já tratados acima, destacam-se ainda os seguintes casos:

- a) **Opção pela grafia <ei>**: presente em diversos sobrenomes, nos parece adequado optar pela forma <ei> em lugar de <ai>, como fazem alguns, quando escrevem em Hunsrückisch. Nos parece que basta convencionar que <ei> sempre se pronuncia /ai/, exceto em estrangeirismos do português (p.ex. *de Pai* ‘papai’) ou exemplos consagrados pelo uso, como *Mai* ‘maio’, e que isso não representa maiores problemas, além de didaticamente facilitar posteriormente no ensino de alemão-padrão como língua estrangeira. Exemplos: *Schneider* ‘alfaiate’, *fein* ‘fino, chique’, *heit* ‘hoje’, *Leit* ‘pessoas’, *Ei* var. *Eu* ‘ovo’, *Feier* ‘fogo’.
- b) **Opção pela grafia <eu>**: Aplicam-se aqui os mesmos argumentos usados em relação a <ei>. O emprego de <oi> poderia deixar dúvidas sobre a qualidade da vogal /o/, se fechada ou aberta. Já a marcação da abertura com acento (<ói>) viola outros princípios mencionados anteriormente. Os exemplos não são tão numerosos, sobretudo considerando a sua substituição por <ei> nos tipos 1 e 2 do Hunsrückisch, onde é visto como marca do alemão-padrão (*feines Deutsch* ‘alemão fino’). Exemplos: *Neumann* ‘um sobrenome conhecido’, *neun* var. *nein* ‘nove’, *Eu* var. *Ei* ‘ovo’, *zweu* var. *zwei* ‘dois’, *Meu* var. *Mei* ‘visita’, *heut* ‘hoje’, *Leut* ‘pessoas’.
- c) A **grafina de <au>** não oferece maiores problemas, dada a sua coincidência com o português. Exemplos: *Haus* ‘casa’, *Maus* ‘camundongo’, *raus* ‘para fora’, *Haut* ‘pele’, *Maul* ‘boca’, *haue* ‘bater’ e também nos casos onde é variante do tipo 3 do Hunsrückisch, mais próxima do Hochdeutsch (p.ex. *Baum* var. *Boom* ‘árvore’, *auch* var. *ooch* ‘também’).
- d) O mesmo vale para a **grafina <ui>**. Os exemplos, porém, são mais raros, muitas vezes de empréstimos do português: *Teekui* ‘cuia de chimarrão’, *Lui* ‘abreviatura de *Luís*’.

4 Consonantismo

A grafia das consoantes segue, em nossa proposta, a tendência das regras do alemão, por motivos que já foram explicitados. Os casos mais polêmicos além das vocalizações de /r/ e da função de <h> para alongar a vogal precedente já foram discutidos. Para os seguintes contextos, trata-se de convencionar que “grafema x se pronuncia como x”, o que para a leitura não traz grandes problemas, mas para a escrita exige certa familiaridade com o texto escrito. É o caso dos pares <f> e <v> (*Vater* ‘pai’, *fetter* ‘mais gorduroso’, *Vetter* ‘primo’), sobretudo no prefixo ver- que convencionamos com duas variantes possíveis, *ve-* e *fa-* (p.ex. *vestehn* var. *fastehn* ‘compreender’).

O quadro final resume os grafemas utilizados e serve como uma espécie de guia. Destes, cabe destacar os seguintes exemplos mais discutíveis:

- a) <g> tem sempre pronúncia oclusiva (p.ex. *gille* ‘valer’); quando é aspirado, escreve-se como <ch> (p.ex. *richtich* ‘correto’, *Kuchel* ‘bola’).
- b) <g>, <d> e pronunciam-se, é verdade, com certo ensurdecimento. Seus correlatos surdos <k>, <t> e <p> acrescentam muitas vezes um traço de aspiração. Exemplos: *koot* ‘jogar cartas’ vs. *Goode* ‘jardim, horta’, *picke* ‘picar’ vs. *bicke* ‘agachar-se’.
- c) <ng> traduz a consoante velar (no fundo da garganta), como em *jinger* ‘mais jovem’, salvo exceções em que coincide com <nk>, como em *Bank* ‘banco’.
- d) preferimos <sp> e <st> à escrita <schp> e <scht>, por resultar no mesmo efeito de pronúncia pelo leitor, assim como também pela sua maior economia.
- e) <sch> ocorre diante e depois das demais consoantes e de vogal: *Schul* ‘escola’, *fosch* ‘forte’, *veschreiw* ‘receitar’, *schneide* ‘cortar’, *schlicke* ‘engolir’, *schmeisse* ‘atirar’.
- f) <ch> representa dois sons inexistentes no português, seja palatal, como em *ich* ‘eu’, *richtich* ‘correto’, *schlecht* ‘ruim’, seja velar, como em *noch* ‘ainda’, *Tischtuch* ‘toalha de mesa’, *jachte* ‘caçar’, *Hietche* ‘chapéuzinho’ (compare-se *Hittche* ‘cabaninha’)
- g) casos de mera convenção, pelo menos para a leitura são as pronúncias de <v> como /f/ (p.ex. *Vater* ‘pai’), <z> e <tz> como /ts/ (p.ex. *Zeitung* ‘jornal’, *Katz* ‘gato’), <w> como /v/ (*Wasser* ‘água’, *Wowwo* ‘vovô’).
- h) o mesmo vale para <k> e <ck>, <j> e <w> (v. exemplos abaixo).
- i) <ck> pode ser interpretado como <kk>, tornando a vogal precedente curta. Exemplo *Mick* ‘mosca’.

5 Resumo da proposta de escrita para o Hunsrückisch

Resumindo a análise dos aspectos tipográficos, do vocalismo e do consonantismo que compõem uma proposta de escrita do Hunsrückisch, podemos apresentar o seguinte quadro em forma de exemplificação, pressupondo, é claro, que os exemplos falam por si e que a sua implementação depende naturalmente de um treinamento prévio, e que a prática e o uso irão determinar as adaptações ainda necessárias.

Aspectos tipográficos:

- **substantivos com inicial maiúscula:** *das Fest* ‘a festa’ (compare-se *fest* ‘preso, fixo’), *de Brige* ‘briga’ (compare-se *brige* ‘brigar’).
- **palavras compostas escritas junto:** *Blitzlamp* ‘lanterna’, *Dickkopp* ‘cabeçudo’.
- **escrita dos estrangeiros como na língua-fonte:** *die Calçada* ‘a calçada’, *de Milho* ‘o milho’, *de Show* ‘o show’, *de Jorge* ‘o Jorge’, *die Corrupção* ‘a corrupção’.
- **empréstimos integrados seguindo as regras do Hunsrückisch:** *die Kalsoode* ‘a calçada’, *de Miljekolwe* ‘a espiga de milho’, *de Schosch* ‘o Jorge’ (cf. francês *Georg*), *die Korruption* ‘a corrupção’.

Vogais breves:

- **vogal diante de duas consoantes:** *kalt* ‘frio’, *holl* ‘pega’, *Stenn* ‘estrela, testa’, *Land* ‘terra’, *Stross* ‘garganta’, *Fest* ‘festa’, *lenne* ‘aprender’, *bringe* ‘trazer’, *krinse* ‘resmungar’.
- **duplicação da consoante em contextos de adição de vogal epentética:** *Millich* ‘leite’, *Berrich* ‘morro’.

- **<-er> em final de palavra:** *immer* ‘sempre’, *Kinner* ‘crianças’, *Menner* ‘homens’, *Fenster* ‘janela’, *Lehrer* ‘professor’, *Wasser* ‘água’, *Lewwer* ‘figado’, *scheener* ‘mais bonito’, *hetter* ‘mais alto, mais duro’.

Vogais longas:

- **vogal diante de consoante simples** pronuncia-se longa: *gros* ‘grande’, *Stros* ‘rua’, *ruwe* ‘chamar’, *Lewe* ‘vida’, *Bower* ‘abóbora’, *Buwe* ‘rapazes’, *Assude* ‘açude’, *blumich* ‘floreado’, *brige* ‘brigar’.
- **vogal diante de <h>** pronuncia-se longa: *hohl* ‘oco’, *stehn* ‘estar em pé’, *Kuhstall* ‘estábulo’, *Schuhbennel* ‘cadarço do sapato’.
- **<u> diante de <ch>**: *Kuche* ‘cuca’, *kluch* ‘inteligente’, *Kuchel* ‘bola’.
- **<o> fechado diante de <ch>**: *Vochel* ‘pássaro’.
- **<ie>** (/i/ longo) *lieb* ‘querido’, *Spiel* ‘jogo’, *mied* ‘cansado’, *Lied* ‘canção’, *schmiere* ‘passar em algo, esfregar’, *telefoniere* ‘telefonar’.
- **<ee>** (/e/ longo) *kleen* ‘pequeno’, *scheen* ‘bonito’, *Reen* var. *Reeche* ‘chuva’, *schmeere* ‘esfregar’, *telefoneere* ‘telefonar’.
- **<oo>** (/o/ longo aberto) *Goode* ‘jardim’, *Froo* ‘mulher’, *Tooch* ‘dia’, *woorem* ‘quente’, *Groos* ‘grama’, *soohn* ‘dizer’ (exceção: prefixo *on-*, *onmache* ‘ligar’, *onbinne* ‘amarrar’).
- **<aa>** (/a/ longo) *Gaade* ‘jardim’, *Fraa* ‘mulher’, *Taach* ‘dia’.

Ditongos:

- **<ei>** *Schneider* ‘alfaiate’, *fein* ‘fino’, *heit* ‘hoje’, *Leit* ‘pessoas’, *Ei* var. *Eu* ‘ovo’, *Feier* ‘fogo’.
- **<eu>** *Neumann* ‘um sobrenome conhecido’, *neun* var. *nein* ‘nove’, *Eu* var. *Ei* ‘ovo’, *zweu* var. *zwei* ‘dois’, *Meu* ‘visita’, *heut* ‘hoje’, *Leut* ‘pessoas’.
- **<au>** *Haus* ‘casa’, *Maus* ‘camundongo’, *raus* ‘para fora’, *Haut* ‘pele’, *Maul* ‘boca’, *haue* ‘bater’.
- **<ui>** *Teekui* ‘cuia de chimarrão’, *Lui* ‘abreviatura de *Luis*’.
- **<ea> em sílaba tônica:** *Weat* ‘valor’, *mea* ‘nós’, *Tea* ‘porta’, *Schea* ‘tesoura’ (exceções: *leer* ‘vazio’, *Meer* ‘mar’, *Lehr* ‘ensinamento’)
- **<-ohr, -or> com pronúncia de /oa/:** *Rohr* ‘cano, mangueira’, *wohr* ‘verdadeiro’, *Johr* ‘ano’, *Ohr* ‘orelha’, *Hohr* ‘cabelo’, também *vor* ‘antes’.
- **<-uhr, -ur> com pronúncia de /ua/:** *Uhr* ‘relógio, hora’, *Fuhr* ‘carreiro ao arar’, também *pur* ‘puro’, *Natur* ‘natureza’.

Consoantes:

- **<j>** *jedes Johr* ‘todos os anos’, *Jacke* ‘casaco’, *Jookob* ‘Jakob’, *Griensje* ‘salsinha’, *Bliesje* ‘blusinha’, *Miljehitt* ‘paiol’.
- **<z>** (em sílaba tônica) *Zeitung* ‘jornal’, *Zimmer* ‘quarto’, *Zeich* ‘roupa’, *Zucker* ‘açúcar’, *zackre* ‘arar’, *vezehle* ‘conversar’, *zurick* ‘de volta’, *zwerich* ‘diagonal, mal-educado’, *Zwiwwel* ‘cebola’.
- **<tz>** (em posição pós-tônica) *Katz* ‘gato’, *Hetz* ‘coração’, *Kotz* ‘vômito’, *spritze* ‘respingar, vacinar’, *kitzlich* ‘coceguento’, *putze* ‘limpar’.
- **<s>** *sauwer* ‘limpo’, *Kees* ‘queijo’, *Kuss* ‘beijo’, *sammle* ‘coleccionar, juntar’, *passeere* ‘acontecer’, *glense* ‘brilhar’.

- <w> *Wasser* ‘água’, *Worrem* ‘verme’, *lewe* ‘viver’, *Wowwo* ‘vovô’, *Wowwe* ‘vovó’, *Wunner* ‘admiração’, *Winter* ‘inverno’, *Woose* ‘vaso’.
- <v> *Vater* ‘pai’, *Vohl* var. *Vochel* ‘pássaro’, *vekoofe* ‘vender’, *vebreche* ‘quebrar’, *vorgehn* ‘avançar’, *vorrich Johr* ‘ano passado’, *vonne* ‘na frente’.
- <f> *Faulenser* ‘preguiçoso’, *finne* ‘achar’, *Fehler* ‘erro’, *fakoofe* ‘vender’, *fabreche* ‘quebrar’.
- <p> (por tradição + com aspiração): *Pans* ‘barriga’, *Pooter* ‘padre’, *Patt* ‘padrinho’, *petze* ‘beliscar’, *vespeet* ‘atrasado’, *planse* ‘plantar’.
- (sem aspiração): *bettle* ‘pedir esmola’, *babble* ‘tagarelar’, *Bock* ‘bode’, *Bicher* ‘livros’, *Gebet* ‘oração’, *brille* ‘chorar’.
- <t> (por tradição + com aspiração): *Teiwei* ‘diabo’, *Tinte* ‘tinta’, *traurich* ‘triste’, *toofe* ‘batizar’, *teier* ‘caro’, *Tante* ‘tia’, *tausend unn tante* ‘mil e tantos’.
- <d> (sem aspiração): *dumm* ‘bobo’, *denke* ‘pensar’, *dumme* ‘apressar-se’, *Deckel* ‘tampa’, *de best* ‘o melhor’.
- <g> *gut*, *Gaul* ‘cavalo’, *gewinne* ‘ganhar’, *Glick* ‘sorte’, *gille*, *gewwe* ‘dar’, *Guri* ‘guri’, *Goode* ‘jardim, horta’, *brige* ‘brigar’, *Bricke* ‘pontes’, *de greest* ‘o maior’.
- <ng> *bang* ‘com medo’, *lang* ‘por muito tempo’ (exceção: *lank* /*lank* ‘longo’), *Finger* ‘dedo’, *lenger* ‘mais longo’, *angle* ‘pescar’, *Engel* ‘anjo’, *Springersaleb* ‘ungüento Springer’, *onfange* ‘começar’, *Jung* ‘rapaz’, *jinger* (exceção: *jung* /*junk* ‘jovem’).
- <nk> *Bank* ‘banco’, *Benk* ‘bancos’, *lank* ‘longo’, *krank* ‘doente’, *lenke* ‘guiar’, *Lenk*, *flink* ‘hábil’, *Onkel* ‘tio’.
- <ck> *Mick* ‘mosca’, *verrickt* ‘louco’, *Brick*, *Wecker* ‘despertador’, *Becker* ‘padeiro’, *packe* ‘consegui’, *backe* ‘assar’, *Backe* ‘bochecha’, *Seckel* ‘bolso’.
- <k> *kaputt* ‘estragado’, *Kunne* ‘cliente, cara’, *koofe* ‘comprar’, *Kui* ‘cuia’, *Kisse* ‘travesseiro’, *Kanecker* ‘caneca’, *Kerrich* ‘igreja’.
- <sp> *vespreche* ‘prometer’, *Spinneweb* ‘teia de aranha’, *spassich* ‘estranho, engraçado’, *gesproch* ‘falado’.
- <st> *Steier* ‘imposto’, *Stros* ‘estrada’, *Gestank* ‘fedor’, *ufsteie* ‘levantar’, *vestehn* ‘compreender’, *Stihl* ‘cadeiras’, *Stimm* ‘voz, voto’.
- <sch> *Schul* ‘escola’, *fosch* ‘forte’, *veschreiwie* ‘receitar’, *schneide* ‘cortar’, *Schmea* var. *Schmier* ‘marmelada, doce para passar no pão, chimia’.
- <ch> *ich* ‘eu’, *richtich* ‘correto’, *schlecht* ‘ruim’, *noch* ‘ainda’, *Tischtuch* ‘toalha de mesa’, *jachte* ‘caçar’, *Hietche* ‘chapéuzinho’ (compare-se *Hittche* ‘cabaninha’).
- <m> *mechtich* ‘muito’, *mim* ‘com o’ (compare-se *mit dem*), *om Enn* ‘no fim’, *amenn* ‘talvez’, *brumme* ‘rosnar’, *Teebumb* ‘bomba de chimarrão’, *Boddem* var. *Bodem* var. *Borrem* ‘chão’.
- <n> *Schreibnoome* ‘sobrenome’, *Wand* ‘parede’, *onnanner* ‘um ao outro’, *Indruck* ‘impressão’.

Referências bibliográficas

- ALTENHOFEN, Cléo Vilson. *A aprendizagem do português em uma comunidade bilíngüe do Rio Grande do Sul. Um estudo de redes de comunicação em Harmonia*. Dissertação (Mestrado) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.
- ALTENHOFEN, Cléo Vilson. *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul. Ein Beitrag zur Beschreibung einer deutschbrasilianischen Dialektvarietät im Kontakt mit dem Portugiesischen*. Stuttgart: Steiner, 1996.

- ALTENHOFEN, Cléo Vilson. A constituição do corpus para um “Atlas Lingüístico-Contatual das Minorias Alemãs na Bacia do Prata”. *Martius-Staden-Jahrbuch*, São Paulo, n. 51, p. 135-165, 2004.
- COLLISCHONN, Wolfgang Hans. Coluna *Deutsche Sprache*, no jornal *O Informativo*, de Lajeado - RS.
- Coluna *Der Friedolin*, no jornal *Correio Rio-Grandense*, de Caxias do Sul – RS.
- Coluna no jornal semanal *Primeira Hora*, de Bom Princípio – RS.
- Coluna *Hunsrücker aus Rondon*, no jornal *Evangelische Zeitung*, editado em Porto Alegre (?).
- COSERIU, Eugenio. *Sentido y tareas de la dialectología*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982.
- FLACH, José Inácio. *Unsa gut deutsch Kolonie*. Nova Petrópolis: Sociedade União Popular Theodor Amstad, 2004.
- GROSS, Alfredo. *Hunsrücker Mundart in Brasilien. Dialektgedichte und Schriften in deutscher und portugiesischer Sprache*. Porto Alegre : S.e., 2001.
- MORAIS, Artur Gomes de. *Ortografia: este peculiar objeto de conhecimento*. In: Moraes, artur Gomes de (org.). *O aprendizado da ortografia*. 3. ed. Belo Horizonte : atêntica, 2003. p. 7-19.
- MORTARA, Giorgio. *Immigration to Brazil: some observations on the linguistic assimilation of immigrants and their descendents in Brazil*. In: Cultural Assimilation of Immigrants. Supplement to Population Studies. London / New York, Cambridge University Press, 1950. p. 39-44.
- MÜLLER, Telmo Lauro. *História da imigração alemã para crianças*. Porto Alegre : EST; Correio Riograndense, 1996. [ed. trilingüe português-alemão-dialeto Hunsrückisch]
- RAMBO, Pe. Balduino. *O rebento do carvalho: contos dialetais (1937 a 1961)*. Trad. Arthur Blásio Rambo. São Leopoldo (RS): Ed. UNISINOS, 2002. [1937-1961] v. 1-2.
- ROTTMANN, Peter Joseph. *Gedichte in Hunsrücker Mundart*. 7. Aufl. Mit dem Bildnis und einer Lebensskizze des Verfassers von Hermann GRIEBEN. Trier: Lintz, 1889. [1840]
- SPOHR, Norberto. Textos no *Familienkalender*, almanaque anual editado em Porto Alegre - RS.
- Textos em Hunsrückisch no *Brumbär-Kalender*, editado entre 1931 e 1935, em Arroio do Meio - RS, por Alfons Brod.
- Textos em Hunsrückisch no *Sankt Paulusblatt*, periódico mensal editado pela Sociedade União Popular Theodor Amstad, em Nova Petrópolis – RS.

Notas

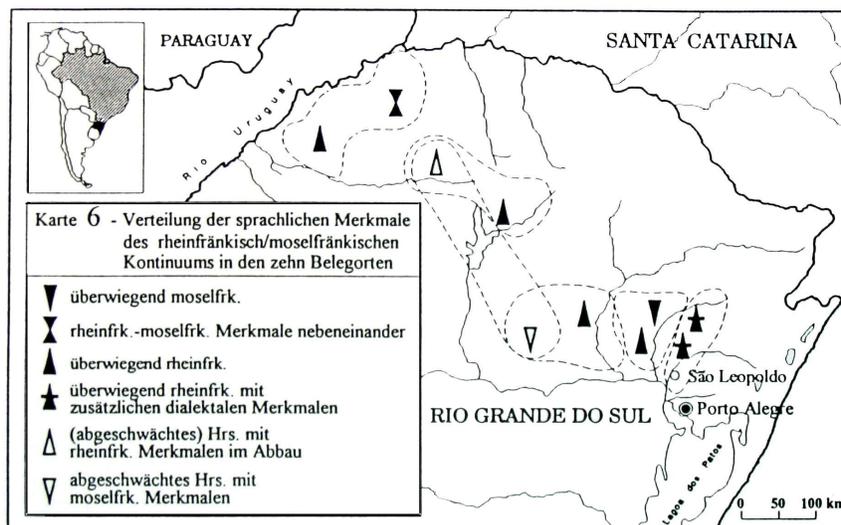
¹ Este texto é uma versão revista e ampliada de uma comunicação apresentada pelo grupo ESCRITHU no *Seminário Internacional: Imigração e Relações Interétnicas*, XVII Simpósio do Instituto Histórico de São Leopoldo, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS (Universidade do Vale do Rio dos Sinos) e pelo Instituto Histórico de São Leopoldo, no período de 13 a 15 de setembro de 2006.

² Seminário sobre a Criação do Livro das Línguas, promovido pelo IPHAN (www.iphan.gov.br/), IPOL (Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Lingüística - www.ipol.org.br) e Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, em Brasília, 07 a 09 março de 2006.

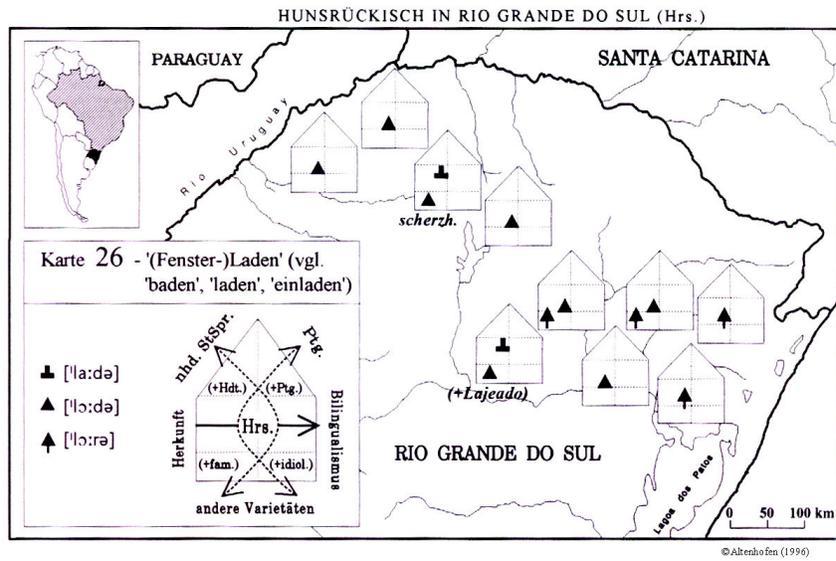
³ Optamos, aqui, pelo termo *língua*, quando consideramos seu *status* sistêmico e independente, em contato com o português (língua como sistema fônico e gramatical); a opção por *dialeto* ocorre, quando se destaca sua condição de subsistema do alemão e sua vinculação histórica ao alemão como língua-teto (*Überdachungsnorm*). Veja-se para tanto Coseriu (1982).

⁴ Esta estimativa, que se baseia em resultados do projeto BIRS (*Bilingüismo no Rio Gande do Sul* – v. ALTENHOFEN 1990) e dos censos do IBGE de 1940 e 1950 (v. MORTARA 1950), infelizmente os últimos que ainda inquiriram sobre outras “línguas, além do português, faladas no lar,” deve ser tomada apenas como um indicador muito geral. É praticamente impossível determinar um número preciso de falantes, ainda mais considerando que os censos existentes referem-se às línguas pelo nome genérico, no caso alemão, sem referência propriamente à variedade dialetal específica que de fato é falada.

⁵ Tradução: ‘Era uma vez uma menina / de dezenove, vinte anos / que tinha cabelos marrons e lisos / da cor da casca da castanha.’



Tipologia do Hunsrückisch falado no Rio Grande do Sul, segundo Altenhofen (1996).



Mapa da variação de [a:] e [ɔ:], segundo Altenhofen (1996).

Narrativas com alternâncias de código em contexto escolar de uma comunidade multilíngüe

Bernardo Kolling Limberger

This article analyzes two oral narratives produced in a school in Santa Maria do Herval (RS). These narratives are peculiar because of the frequent code switching, sometimes from Portuguese to standard German, sometimes from standard Portuguese to the dialectal variety spoken in that particular community. The first narrative to be analyzed is produced in the *story telling time*, in which the librarian tells the children a story from a picture book, switching the code between Portuguese and German. The second narrative is a story told by the class teacher during *talking in circle*, also based on a picture book. The code switching in this narrative involves teacher/pupils interaction directly. The use of both languages is, as mentioned by Breunig (2005), a cultural responsive pedagogy, since the language spoken at home by most children is being positively valued at school. Furthermore, teachers' practices are close to those carried out by the children at home.

Keywords: oral narratives, code switching, bilingualism, cultural responsive pedagogy

1 Introdução

As narrativas estão presentes em toda a nossa vida, nos diversos âmbitos e contextos, desde os mais espontâneos até os mais institucionais. De acordo com Bastos (2005, p. 74), "estudar essas estórias¹ é uma forma de compreender a vida em sociedade". Nesse sentido, as narrativas entre a criança e seus familiares, especificamente, são de fundamental importância porque moldam a natureza das habilidades de letramento das crianças, influenciando suas experiências e a probabilidade de seu sucesso escolar, isto é, a sua vida em sociedade. Os estilos interacionais empregados pelos pais e/ou mães ao conversarem com seus filhos durante as práticas de letramento realizadas em casa fomentam o desenvolvimento da linguagem da criança. Ao mesmo tempo, eles exercem influência nas práticas priorizadas na escola. Diante disso, esse artigo é um primeiro passo para compreender, mesmo que parcialmente, as relações entre as práticas de letramento familiar que estão sendo observadas na comunidade de Santa Maria do Herval² e as práticas de letramento escolar. Para tanto, analisam-se aqui diferentes narrativas gravadas em vídeo por Breunig (2005) numa turma de alfabetização de uma escola localizada na comunidade.

As narrativas orais aqui analisadas são peculiares, uma vez que as professoras narram alternando o código várias vezes, ora do português para alemão³ e vice-versa, ora do português padrão para a variedade dialetal do português falado na comunidade⁴ e vice-versa. A primeira narrativa é produzida na *hora do conto*, na qual a bibliotecária conta

uma história para as crianças a partir de um livro de gravuras, usando português e alemão alternadamente. A segunda é uma história contada pela professora titular da turma, na *hora da rodinha inicial*, igualmente baseada em um livro de gravuras. A alternância de códigos nessa narrativa envolve diretamente a interação com os alunos. O uso das duas línguas nas narrativas é, portanto, como constata Breunig, uma forma de pedagogia culturalmente sensível (Bortoni-Ricardo e Dettoni, 2001)⁵, pois a língua falada em casa pela maioria das crianças é valorizada na escola.

Considerando que, de acordo com a concepção de Auer (1999), a alternância de código tem sentido comunicativo e social e é um recurso retórico do dia-a-dia e não parte da gramática, busca-se compreender em que partes da narrativa a alternância de código ocorre, em que parte e em que língua as professoras procuram ceder o turno de fala às crianças e designar o próximo falante durante a interação.

2 A narrativa: sua importância e seus constituintes

Não há dúvida de que as narrativas fazem parte do cotidiano de todas as pessoas. Elas estão em diversos âmbitos e contextos. Segundo Bastos (2005, p. 74), narrar é muito importante na vida do indivíduo porque “não apenas transmitimos o sentido de quem somos, mas também construímos relações com os outros e com o mundo que nos cerca”.

Os tópicos de uma estrutura narrativa são culturalmente definidos, ou seja, para cada cultura há tópicos relevantes e não-relevantes dentro de uma narrativa. A respeito disso, Bruner (2001) diz que é através da narrativa que “construímos principalmente uma versão de nós mesmos no mundo, e é por meio de sua narrativa que uma cultura fornece modelos de identidade e agência aos seus membros”. É importante, então, na aquisição de tal discurso, saber e ensinar o que pode/deve e o que não pode/não deve ser narrado.

Labov e Waletzky (1969) definiram a narrativa como um método de recapitular experiências passadas, combinando uma seqüência de eventos passados, de modo a organizar os enunciados temporalmente na ordem em que os eventos realmente aconteceram. Narrar requer, então, a habilidade de organizar os episódios em uma narrativa coerente. É deste modo que o outro, o interlocutor, é capaz de entender a narrativa. Esta organização tem elementos optativos e obrigatórios. Bastos (2005) apresenta um resumo da estrutura da narrativa de acordo com estes autores. Conforme Labov e Waletzky, é muito comum que a narrativa se inicie com um resumo, isto é, com enunciados que a sumarizam. Essa seção da narrativa é similar ao que Sacks (apud Garcez, 2001) denomina de *prefácio*, ou seja, a conquista do espaço privilegiado, mediante o qual o participante sinaliza seu propósito de produzir uma fala extensa, estabelecendo a expectativa de que o que virá será relevante. É um recurso que desperta o interesse do ouvinte. A essa seção inicial segue-se uma *orientação*, que contextualiza o evento a ser relatado, indicando tempo, lugar, pessoas e circunstâncias. Em seguida, vem a história propriamente dita, que consiste numa seqüência de enunciados temporalmente ordenados – *ação complicadora*, sem a qual não há narrativa. A seção que segue, mesmo que não obrigatoriamente, é a *resolução*, respondendo à pergunta “E finalmente, o que aconteceu?”. A *avaliação*, cuja função é informar sobre a sua carga dramática ou o clima emocional da narrativa é outro elemento importante. Por fim, a *coda* marca que a narrativa acabou, pois essa fala traz o narrador e o ouvinte (ou co-narrador) de volta ao presente e à conversa.

Outros fatores importantes sobre a narrativa são os estilos narrativos e os papéis adotados pelos participantes na interação. Melzi e Caspe (2005) analisam narrativas baseadas em um livro de gravuras, produzidas por mães e filhos. A partir dessa análise,

elas afirmam que as mães de sua análise adotam, fundamentalmente, dois estilos narrativos: “contadoras de histórias” e “co-construtora de histórias”. As mães cujo estilo é o de “contadora de histórias” enfatizam, principalmente, a informação e a descrição dos eventos da história, a partir de uma narrativa mais informativa do que interativa. Nesse sentido, essas mães não requisitam tanto a contribuição oral da criança, nem esta contribui espontaneamente para a construção da narrativa. Esse estilo tem tendência a usar poucas perguntas (a maioria das perguntas é do tipo “tag”, nas quais há uma informação a ser fornecida pela criança, correspondente a uma lacuna: “Hoje vai ser uma historinha diferente, tá?”) e mais sentenças declarativas. Outra tendência desse estilo é o fato de se prender tanto aos eventos representados nas gravuras quanto à avaliação, e não a eventos que ocorrem fora do contexto narrativo. O papel da criança, portanto, é mais o de audiência, e as mães realizam turnos mais longos ou apenas dão à criança a oportunidade de sinalizar que está acompanhando.

Quanto às mães que adotam o outro estilo narrativo, as “co-construtoras de histórias”, as autoras sugerem que elas tendem a agir como co-construtoras da narrativa com a criança, fazendo uma grande quantidade de perguntas e estimulando a criança a participar oralmente da narrativa. Por esta razão, a interação com esse estilo é constituída por maior número de trocas conversacionais entre a mãe e a criança do que a interação com o estilo contador de histórias. A criança desempenha, portanto, o papel de co-narradora da história. As mães que adotam esse estilo fornecem mais andaime para as crianças, pois, segundo Donato (1994), “na interação social um participante mais instruído pode criar, através da fala, condições de apoio nas quais o novato pode concretizar e estender o nível das habilidades e conhecimentos já existentes para níveis mais altos de competência”.

Cabe ressaltar, ainda, que ambos os estilos narrativos podem ser observados também em outros contextos, principalmente no contexto escolar, como veremos a seguir.

3 Alternância de código

A alternância de código é, num sentido geral, “a passagem do uso de uma variedade lingüística para outra que os falantes de alguma forma percebem como distintas” (Garcez e Ostermann 2002, p. 258). Especificamente sobre a alternância de código em comunidades bilingües, Breunig traz a contribuição de Appel e Muskey (1992) que dizem: a alternância de código não deve ser julgada como uma decadência lingüística, pois ela “não é um fenômeno isolado, mas parte central do discurso bilingüe”.

Auer (1999) focaliza a alternância de código não apenas como indicativa de um grupo de membros de uma comunidade de fala particular, mas também como uma estratégia de criação de sentido comunicativo e social na interação, sendo necessária a interpretação dos participantes. Ela tem, então, sentido comunicativo e social e é um recurso retórico do dia-a-dia e não parte da gramática.

Blom e Gumperz (2002) enfatizam mais o significado social da alternância de código representa. No seu estudo sobre a alternância de códigos em uma pequena cidade da Noruega, constataram que as alternâncias de código, mesmo sutis (do falar padrão para a forma dialetal), emergem na relação do dia-a-dia, nas múltiplas interações do cotidiano. Para a sua análise, Blom e Gumperz estabeleceram duas formas distintas de alternância de código: alternância de código situacional e metafórica. A alternância situacional tem relação direta entre a língua e a situação social, pois a escolha de variáveis é rigidamente balizada por normas sociais. A alternância de código pode ser, então, uma pista lingüística, em meio a várias outras pistas, como as contextuais, que dentro de um

mesmo cenário sinalizam a mudança de evento social. Já a alternância metafórica está relacionada a determinados tópicos e assuntos, e não a mudanças na situação social. Auer (1998) amplia esta concepção e propõe estudar também a alternância de código como parte de uma ação verbal, isto é, como manutenção da conversa em curso e construção do significado na interação. Breunig apresenta ainda a contribuição de Poullisse (1997), que considera também como função da alternância de código o seu emprego por suposta falta de conhecimento/ entendimento de uma das línguas em jogo. Diante disso, partimos, então para a análise das narrativas.

4 Contexto do estudo

Em 2004, Breunig gravou uma primeira série, primeira etapa da Escola Municipal de Ensino Fundamental Castelo Branco, de Boa Vista do Herval, localidade pertencente ao município de Santa Maria do Herval, RS. A turma era composta por 18 alunos, divididos entre 9 meninos e 9 meninas. Dentre estas crianças, duas não nasceram na região e, por isso, não falam a variedade do alemão falado na comunidade, o *Hunsrückisch*. Das outras 16 crianças, como se pode ver na tabela abaixo, três não sabiam o português (três meninos) ao ingressarem na escola e 13 eram bilíngües. A professora da turma dominava ambas as línguas, era nova na escola e pela primeira vez estava trabalhando com primeira série. No seu estudo, a língua falada em casa pelas crianças era valorizada e vista como aproximação à realidade, o que as ajudava a ter sucesso no letramento escolar. A professora da turma, por conhecer as práticas de letramento das quais as crianças participam em casa, não as subestimava, pois entendia as estratégias que as crianças utilizam. A identificação dos participantes da pesquisa é feita por um nome próprio, pseudônimo, com o objetivo principal de preservar a identidade:

Tabela 1: Línguas dos alunos

alemão			alemão e português													Português	
Luiz	Davi	Marcos	Carlos	Joana	Mílton	Ana	Sandra	André	Vasco	Rita	Jaques	Bruna	Carol	Doris	Jamile	José	Marta
♂	♂	♂	♂	♀	♂	♀	♀	♂	♂	♀	♂	♀	♀	♀	♀	♂	♀

No que tange ao município de Santa Maria do Herval, ele tem, segundo Knorst (2003), uma área de 157 km². A sua sede é um vale cercado por três planaltos, cujas encostas e cimos estão cobertos de reservas da Mata Atlântica ou de variadas espécies da tradicional policultura familiar, desenvolvidas, majoritariamente, pelos descendentes dos imigrantes alemães. Pelos dados do IBGE de 2000, a população é de 5.888 habitantes. A distância de Santa Maria do Herval a Porto Alegre é de 75 km, a Dois Irmãos é de 21 km e a Gramado de 26 km.

Os habitantes da comunidade de Santa Maria do Herval possuem fortes traços de afirmação da identidade étnica, pois preservam os costumes que herdaram dos seus descendentes alemães, entre eles, o uso cotidiano do *Hunsrückisch*. Isso pode ser notado quando habitantes da comunidade falam, por exemplo, “Nós somos alemão mesmo. Tomo acostumado a fala alemão” (Breunig, 2005) e, segundo os diários de campo referentes à pesquisa desenvolvida na comunidade, “É ruim que ela não fala alemão porque quando a

gente pede pra ela cortar um *Stick* (pedaço) de torta ela olha com uma cara de quem não entende. Mas ela tá aprendendo” (cliente de uma padaria de Morro Reuter, cidade vizinha de Santa Maria do Herval e de costumes parecidos, quando se referia à atendente, que não fala alemão). Na comunidade há, também, várias iniciativas de preservação do *Hunsrückisch*. Há projetos realizados por uma lingüista alemã Ursula Wiesemann e pela curadora do museu municipal Solange Johann, que visam à valorização dessa língua na Educação Infantil e séries iniciais do Ensino Fundamental das escolas do município. Outros projetos das mesmas autoras trabalham com a escrita do *Hunsrückisch*, pois elas já publicaram uma coletânea de histórias tradicionais da comunidade, denominada de “Unser keen hunsrik xprooch”⁶. Além disso, as escolas do município têm nas séries finais do Ensino Fundamental duas horas/aula por semana de alemão padrão como disciplina obrigatória do currículo. Através de observações de aulas em duas escolas do município feitas durante a coleta de dados do projeto de pesquisa supracitado e também das gravações de Breunig (2005), pôde-se perceber que, durante essas aulas, a variedade dialetal falada na comunidade é, geralmente, aceita e respeitada. Ela é usada, também, conforme pode-se perceber na pesquisa de campo, em eventos de letramento realizados em casa. As mães e/ou pais contam histórias para seus filhos, baseando-se em livros em português. Devido ao fato de a primeira língua das crianças ser o alemão, alguns pais cujos filhos são bilíngües, lêem os livros em português para seus filhos, mas explicam-no em alemão, utilizando também alternância de código para narrar.

4 Narrativas com alternâncias de código

Neste trabalho, são analisadas duas narrativas. A primeira é produzida na *hora do conto*, na qual a bibliotecária conta a história “O Patinho feio” para as crianças a partir de dois livros de gravuras, usando português e alemão alternadamente. A segunda história se intitula “Pancinha, o porquinho”, igualmente baseada em um livro de gravuras, é narrada pela professora da turma, durante a *hora da rodinha inicial*.

A alternância de código do português para o alemão tem várias funções nas narrativas em análise. O primeiro segmento, que está inserido na narrativa da professora da turma, produzida na hora da rodinha inicial, exemplifica, primeiramente, a alternância de código por falta de conhecimento do português. A professora começa a narrar a história (linha 1) e, logo em seguida, Marcos acusa o colega (linha 3) falando alemão, alternando, assim, o tópico iniciado pela professora – historinha – para o alemão. Essa alternância se justifica pelo fato de Marcos estar aprendendo o português (Poulisse, 1997). Já Ana repreende a colega empregando o alemão (linha 8), funcionando, então, como alternância de código metafórica (Blom e Gumperz, 2002), pois Ana conhece as duas línguas e muda o tópico – historinha – mudando também a língua.

Segmento 1 – “Pancinha, o porquinho” [08.03.2004 – 06:01:06:22]⁷

- | | | |
|---|------------|--|
| 1 | Professora | Então tá: (.) Vou contar uma historinha [que é “Panci::nha] o porquinho.” |
| 2 | (?) | [Fecha a boca] |
| 3 | Marcos | Profe, guck mo dot (.) “(wie)” de hã tut- macha mit- (dem) Finger.
<i>Profe, olha lá, (como) ele está fazendo com os dedos.</i> |
| 4 | Professora | Não precisa cuidar dele. Ele ([]).] |

professora da biblioteca dentro das seções narrativas propostas por Labov e Waletzky, (1967).

A alternância do português para o alemão está presente em todas as partes da narrativa da professora da biblioteca. No prefácio (Sacks) ou resumo (Labov e Waletzky), a alternância ocorre em menor número (há somente três turnos em alemão, o que equivale a 10% do total de turnos), pois há a negociação do turno por parte da bibliotecária que deseja começar a história. Além disso, ocorre a apresentação da Maricota, marionete que desempenha o papel do Patinho Feio e da professora Alice, professora convidada que manipula a marionete.

Na seção da *orientação*, que contextualiza o evento a ser relatado, a utilização da alternância de código é bem mais freqüente, isto é, corresponde a 40% dos turnos, ou seja, a grande maioria dos turnos tem correspondentes em alemão. A bibliotecária começa a narrativa em português e muda para o alemão, quase que traduzindo as partes mais importantes da orientação.

A seção narrativa seguinte, a *ação complicadora* é o corpo propriamente dito da narrativa. É constituída formalmente de orações ordenadas temporalmente e se estende praticamente até o clímax do acontecimento. Ela é o único elemento obrigatório, pois sem ela não há narrativa. A utilização de alternância de código nesta seção é ainda mais freqüente, aproximadamente a metade dos turnos (45%) é em alemão, ou seja, quase todos os turnos têm turnos correspondentes em alemão. Na conversa que tivemos com a bibliotecária, ela nos disse que faz essas freqüentes alternâncias de código porque quer que as crianças entendam, principalmente, as partes principais da história.

Na *resolução*, que apresenta o desenlace dos acontecimentos e é a finalização da série de eventos da ação complicadora, há menor ocorrência de alternância de código, aproximadamente um quarto dos turnos é em alemão.

Após o término da narrativa propriamente dita, a bibliotecária faz uma retomada. Ela mostra para as crianças os dois livros de gravuras nos quais ela se baseou para contar a história, um depois do outro. Ela conta novamente, mas mais resumidamente a história, de acordo com os dois livros. Há, então, pouca ocorrência de alternância de código, somente três turnos são ditos em alemão, ou seja, aproximadamente 8% dos turnos a cada reconto. Isto está ligado à presença predominante do português nos livros de gravuras e também ao fato das figuras garantirem a compreensão de todos, preocupação da bibliotecária. Ela nos disse que utiliza, aqui, mais o português de forma inconsciente. Apesar disso, ela nos disse que, devido ao fato de a língua oficial da escola ser, obviamente, o português, ela visa ao entendimento da história nesta língua. As alternâncias de código empregadas aqui enfatizam partes importantes da narrativa, para que as crianças se lembrem da história com mais facilidade:

Segmento 3 – “O patinho feito” [15.03.2004 –15:14-15:28]

- | | | |
|---|-----------|--|
| 1 | Narradora | Daí lá na fazenda lá na <u>fazenda</u> , no sítio todo mundo debochava e ria dele. |
| 2 | Narradora | Daí ele sempre saía triste. |
| 3 | | (0,1) |
| 4 | Narradora | Die haben all verspott iwa.
<i>Eles todos debochavam dele.</i> |
| 5 | Narradora | Daí ele sempre saía triste, ele chorava. |

Temos, portanto, a seguinte distribuição dos turnos em cada seção da narrativa:

Tabela 2: Relação entre o número de turnos nas duas línguas com as seções da narrativa

	Resumo/ prefácio	Orientação	Ação complicadora	Resolução	Reconto
Turnos em alemão	10% (3/29)	40% (13/32)	45% (44/97)	20% (8/40)	8% (4/56)
Turnos em português	90% (26/29)	60% (19/32)	55% (53/97)	80% (32/40)	92% (52/56)

Quanto à concessão do turno de fala às crianças, esta acontece principalmente no momento em que as professoras (a bibliotecária e a professora convidada, Alice) estão apresentando a marionete, quando pedem que as crianças interajam com ela, que desempenha o papel de patinho feio. Os turnos de fala são sempre cedidos em português, principalmente no início e no fim da contação da história, quando a bibliotecária pergunta: *É parecido?* (a marionete com o patinho da história), ou seja, no prefácio/resumo e no reconto. Com exceção desses momentos, as crianças devem somente escutar e, quando se não o fazem, as professoras sinalizam que devem ficar quietas para ouvir a história, através da pista de contextualização *Pscht*. Essa assimetria das professoras em relação às crianças se deve, segundo a conversa com a bibliotecária, à orientação das professoras que na biblioteca se deve fazer silêncio e se comportar para entender a história. Durante a história propriamente dita, as crianças têm o dever de ouvir com atenção e agir como uma platéia, sem interromper a narradora. Elas têm o direito de rir, de reagir com, mas não de tomar turno. As crianças aprendem a se portar como uma platéia e, indiretamente, a reconhecer recursos narrativos, para utilizá-los nas suas narrativas.

A bibliotecária adota o “estilo contador de histórias”, que é um dos estilos adotados também pelas mães, pois, segundo Melzi e Caspe (2005) ela enfatiza as informações e as descrições dos eventos. A bibliotecária se prende mais aos episódios que acontecem na narrativa e, quando as crianças falam sobre experiências pessoais, a bibliotecária não as explora, pois a sua tarefa é narrar a história para as crianças. A bibliotecária faz poucas perguntas para as crianças, isto é, ao todo nove, das quais quatro são do tipo “tag”. Esse tipo de perguntas é bastante característico desse estilo.

Na história da professora da turma, “Pancinha, o porquinho”, a alternância de códigos envolve diretamente a interação com os alunos e, dentro da narrativa propriamente dita, a alternância de código só acontece do português dito padrão para a variedade dialetal do português falado na comunidade. O livro de gravuras que ela lê para contar a história é inteiramente em português e, por isso, há o uso predominante desta língua. Como ela lê a história para as crianças, não analisaremos aqui essa narrativa de acordo com as seções narrativas, que são utilizadas para analisar narrativas orais. A professora acolhe os turnos das crianças em alemão, sendo os tópicos falados exteriores à narrativa, conforme o segmento 4.

Aqui ocorre, também, outro tipo de uso de alternância de código: do português padrão para o português falado na comunidade, quando a professora explica o que acontece na história de uma forma mais coloquial, explicando o que é subentendido da narrativa do livro de gravuras. Isso, como já foi dito, se aproxima das práticas realizadas em casa, nas quais as mães explicam o texto para as suas crianças em alemão ou em português.

Segmento 4 – “Pancinha, o porquinho” [08.03.2004 –07:03-07:27]

- 1 Professora Olá amigo, [você é um porco de sorte.
- 2 Bruna [Pára:: ((reclamando para Ana pois ela mexe no seu cabelo.))
- 3 Professora “Quem me dera ter um pai dono de confeitaria” (())
((fala coloquial))
- 4 Bruna [Pá::ra:::
((reclamado de Marcos, que mexeu no seu cabelo.))
- 5 Professora Psch:t.
6 (0,4)
- 7 Professora E daí o os amigos do porquinho falaram: “quem me dera ter um pai que tivesse uma confeitaria que eles pudessem também comer as coisas como ele tinha”, né? ((fala coloquial, mostrando as gravuras.))
- 8 Professora Porque os outros não tinham isso pra comer.

Após narrar a história, a professora também a reconta. Aparece, então, a alternância de código do português para o alemão por parte da professora. Ela pergunta em português para Luiz se ele entendeu a história. Durante a contação da história, esse menino se levantou e foi pegar um biscoito na mochila, provavelmente por não estar entendendo muito bem a história (ele é um dos meninos que só fala alemão, mas entende um pouco de português). Com um meneio de cabeça, ele responde negativamente e, então, ela reconta a narrativa resumidamente para ele, incluindo-o no grupo. Ela não menciona em alemão o fato de ele ter saído da rodinha para pegar biscoito, apesar de ter falado sobre isso anteriormente em português, relacionando o comportamento de Luiz com o comportamento da personagem principal da história. A alternância de código que ela utiliza para contar a história para o menino Luiz é empregada, portanto, com a função de envolver o aluno que tem dificuldades com o português.

Segmento 5 – “Pancinha, o porquinho” [08.03.2004 –12:19-12:45]

- 1 Professora Tu entendeu a história, Luiz?
((Luiz meneia negativamente a cabeça.))
- 2 (0,2)
- 3 Professora Não?
- 4 Professora **Es wor en Witche gewes, wo immer allen allen wolle Si:ss essen.**
Era uma vez um porquinho que sempre sempre queria comer doces sozinho.
- 5 Professora Sorvete, Picolé.
- 6 (?) (Amarela) ((conversas laterais))
- 7 Professora **Und do: ai e:: is er krak geb.**
E então ele ficou doente.
- 8 (?) Eu também. ((conversas laterais))
- 9 Professora **Is er krank geb, weil er immer (wollt) [si:ss Dings essen.**
Ele ficou doente, porque ele sempre (queria) comer doces. .
- 10 (?) **Und do ho'ra Panzweh kriet, weil die Coleguinhas dicht komm () wollt si:ss Ding len essen.**
- 11 Professora *E ele ganhou dor de barriga porque os coleguinhas vinham perto*

() *ele queria comer os doces sozinho.*

A professora cede o turno de fala para as crianças principalmente no fim da narrativa, quando pergunta: *O que que tinha nessa história?* Esta pista sinaliza que as crianças devem, a partir deste momento, responder às perguntas da professora.

A atitude da professora de alternar o código é, por vezes, utilizada para fornecer andaimes (Donato, 1994) para as crianças entenderem a história e, conseqüentemente, como constatou Breunig (2005), como uma pedagogia culturalmente sensível. Ao explicar partes da narrativa em português coloquial e, no fim da narrativa em alemão, cria condições de apoio para que os alunos compreendam, efetivamente, o sentido da narrativa. Ao reformular as perguntas porque nenhum aluno às respondeu, a professora também fornece andaime, até que um aluno responde à pergunta:

Segmento 6 – “Pancinha, o porquinho” – [08.03.2004 – 05:59-06:22]

1	Professora	Que que ele aprendeu com isso?
2		(0,1)
3	Professora	Qual [é a li- qual é a lição que ele aprendeu?
4	(?)	([])
5	Professora	Se ele comer sozinho o que que acontece?
6	André	Ganha dor de barriga.
7	Professora	E se ele repartisse com os amigos, e daí?
8		(.)
9	André	Ele não ia ganhar dor de barriga.

A professora titular da turma adota, comparativamente às mães, o estilo de “co-construtora de histórias”, pois utiliza várias perguntas e fornece oportunidades para as crianças participarem da construção da história. Além disso, ela não se prende apenas aos eventos das gravações, mas inclui aspectos do contexto não-narrativo, isto é, episódios que ocorreram dentro da sala de aula com aquelas crianças. As perguntas da professora são, em sua maioria, perguntas abertas (13), nas quais há várias possibilidades de resposta. Há também perguntas do tipo “tag” (9): *Chamar o médico, pra tratar ele, né?*, perguntas fechadas (6), como: *A gente- a gente pode ser egoísta?* e, em menor número, de lacuna e de continuidade, totalizando 39.

Há, contudo, uma diferença entre as mães “co-construtoras de histórias” e a professora. As mães fazem comumente as perguntas no decorrer da história, e professora pergunta no fim da história, por se tratar, justamente, de um contexto mais institucional e haver mais crianças na sala. Esta é a discussão pós-narrativa que acontece tipicamente na sala de aula. Logo, poderíamos dizer que a professora, além de ter características de “co-construtora”, age como uma “(re)construtora” de histórias, pois, devido ao fato de estar em sala de aula, constrói a narrativa e depois (re)constrói o sentido com os alunos. Segundo Bastos (2005, p. 82), a cada recontagem, ou a cada performance narrativa, há, necessariamente, adaptações ao contexto e ao ouvinte. Isto acontece também nesta narrativa, pois a professora relacionou, a narrativa à realidade dos alunos da sua turma.

No evento *hora da rodinha inicial* é rotina que as crianças participem das discussões. Os direitos e deveres dos participantes da interação não são os mesmos da hora do conto. As crianças têm o dever de responder às perguntas da professora e o direito de tomar turnos. A professora busca ter certeza que as crianças entenderam a história e, por isso, utiliza predominantemente a seqüência canônica de sala de aula IRA (Iniciação – Resposta – Avaliação):

Segmento 7 – “Pancinha, o porquinho” – [08.03.2004 – 11:38-11:50]

- | | | |
|---|------------|---|
| 1 | Professora | E daí ele ficou? ((pergunta de lacuna – Iniciação)) |
| 2 | André | Com dor de barriga ((Resposta)) |
| 3 | Professora | Huhum ((Avaliação)) |

A discussão da história é conduzida na variedade do português falado na comunidade, embora a o livro seja escrito, evidentemente, na variedade mais padrão. Assim, a professora utiliza esse tipo de alternância de código com a função de, também, garantir a compreensão da história pelos alunos.

5 Conclusão

Podemos dizer que as alternâncias de código são utilizadas, nas narrativas analisadas, de formas diferentes pelo fato serem empregadas em eventos diferentes e os papéis dos participantes da interação serem distintos entre si. As alternâncias de código verificadas na interação na sala de aula da turma envolvem diretamente a interação da professora com os alunos, por se tratarem de uma estrutura de participação que envolve os alunos como participantes da interação. Já as alternâncias de código verificadas na hora do conto não envolvem a interação com os alunos, pois os turnos de fala a eles cedidos são poucos e acontecem somente em português.

Ambas as professoras se mostram preocupadas com o desenvolvimento das crianças. Os dois estilos – “contador de histórias” e “co-construtor de histórias” e as respectivas alternâncias de código trazem benefícios às crianças. A professora da hora do conto, além de colaborar para a diversão das crianças, contribui, através da contação de sua história, para que elas se comportem como platéia na biblioteca e para que reconheçam os recursos narrativos, que, possivelmente, poderiam ser utilizados por elas. A professora titular da sala de aula colabora mais para desenvolver a capacidade das crianças em participar em uma conversa. Os dois eventos promovem o letramento da criança, pois valorizam as práticas de letramento que ocorrem em casa. Além disso, as duas professoras estão visivelmente preocupadas com a aquisição do português, pois utilizam mais esta língua, mas alternando para o alemão, para que as crianças entendam melhor as narrativas.⁸

6 Referências

- AUER, Peter. From code-switching via language mixing to fused lects: Toward a dynamic typology of bilingual speech. In: *International Journal of Bilingualism*. Vol 3, N. 4, December 1999. p. 309-332.
- BLOM, Jan-Petter; GUMPERZ, John J. O significado social da estrutura lingüística: alternância de códigos na Noruega. Trad. De P.M. Garcez e J.P. de Araújo. In: RIBEIRO,

- Branca T. e GARCEZ, Pedro M. (orgs.) *Sociolingüística interacional*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 45-84.
- BREUNIG, Carmen. *A alternância de código com pedagogia culturalmente sensível nos eventos de letramento em contexto bilíngüe*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- BRUNER, Jerome. *A cultura da educação*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- DONATO, Richard. Collective Scaffolding in Second Language Learning. In: LANTOLF, James & APPEL, Gabriela (eds.) *Vygotskian Approaches to Second Language Research*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1994, p. 33-56.
- GARCEZ, Pedro M. “Deixa eu te contar uma coisa: o trabalho sociológico do narrar na conversa cotidiana”. In: TELLES RIBEIRO, B. et al. (orgs.) *Narrativa, identidade e clínica*. Rio de Janeiro, Edições IPUB/CUCA, 2001. pp. 189-213.
- GARCEZ, Pedro M; OSTERMANN, Ana Cristina. Glossário conciso de Sociolingüística Interacional. In: RIBEIRO, B.T. e GARCEZ, P. (orgs.) *Sociolingüística interacional*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 257-264.
- LABOV, William, & WALETSKY, Joshua. Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In: J. HELM (Ed.). *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle, WA: University of Washington Press, 1967.
- KNORST, B. *A História de Santa Maria do Herval*. 15 anos de município. 12 de maio de 2003. Gráfica São Luís, 2003.
- MELZI, Gigliana; CASPE, Margaret. Variations in maternal narrative styles during book reading interactions. *Narrative Inquiry* 15(1): 101-125, 2005.
- POULISSE, Nanda. Some words in defense of the psycholinguistic approach: A response to Firth and Wagner. In: *Modern Language Journal*, 81(3), 1997, p. 324-328.

Notas

¹ A autora utiliza “estória” para se referir a “segmentos de fala que, nas entrevistas por ele [Labov] estudadas, remetem a uma seqüência de eventos (passados ou possíveis)”.

² Participo como bolsista de iniciação científica do projeto *Diferenças socioculturais e lingüísticas na interação entre mães e filhos em idade pré-escolar: a co-construção de narrativas por falantes monolíngües e bilíngües*, coordenado pela professora Ana M. S. Zilles (Unisinos). Através do projeto, gravamos mães e seus filhos de 3 e de 5 anos enquanto eles compartilham um livro de gravuras e conversam sobre experiências pessoais. Já foram gravadas 32 díades mãe-criança em Porto Alegre e, atualmente, estamos gravando díades em Santa Maria do Herval. Há tanto gravações em português, quanto gravações em português e alemão. Busca-se, através da pesquisa de campo, a aproximação e vínculo com a comunidade, com a intenção de conceituar a sua cultura através do interesse na construção local de significado, de regras e de comportamentos, de modo a compreender qualitativamente as interações entre mães e filhos.

³ Trata-se do *Hunsrückisch*, variedade do alemão falado pelos descendentes de imigrantes e que continua sendo a língua de interação na família e em conversas cotidianas entre os moradores da comunidade. Utilizo, aqui, para denominar essa língua, o termo “alemão” (*Däitsch*), pois é como os seus falantes a denominam na comunidade.

⁴ Utilizo o termo “português” sempre que faço referência à variedade falada na comunidade pesquisada, embora a maioria dos moradores empregue o termo “brasileiro” (e em alemão, *Brasilionisch*) como denominação do “português”. Como destaca Breunig,

as professoras utilizam, para se referir a essa variedade, com mais freqüência o termo “português”. A expressão “português padrão” é empregada para fins de distinção com a variedade do português falado na comunidade.

⁵ Para a definição, Breunig utiliza a seguinte referência: BORTONI-RICARDO, S. M. e DETTONI, R. Diversidades lingüísticas e desigualdades sociais: aplicando a pedagogia culturalmente sensível. In: M.I.P.Cox e A.A.de Assis-Peterson (orgs). *Cenas de Sala de Aula*. Campinas, SP, Mercado das Letras, 2001.

⁶ Elas escrevem o “Hunsrik” (como o denominam) de acordo com critérios baseados numa “escrita abrasileirada, levando em consideração a ortografia do Português”.

⁷ As normas de transcrição seguem, da mesma forma que Breunig, a tabela elaborada pelo Grupo de Pesquisa “Interação Social e Etnografia” (ISE), do Instituto de Letras da UFRGS, coordenado pelo professor Pedro M. Garcez, a partir de Atkinson *et al.* (1984).

.	(ponto final)	entonação descendente
?	(ponto de interrogação)	entonação ascendente
,	(vírgula)	entonação de continuidade
-	(hífen)	marca de corte abrupto
: :	(dois pontos)	prolongamento do som
<u>Nunca</u>	(sublinhado)	sílabas ou palavra enfatizada
PALAVRA	(maiúsculas)	fala em volume alto
“palavra”	(sinais de graus)	fala em voz baixa
>palavra<	(sinais de maior do que e menor do que)	fala acelerada
<palavra>	(sinais de menor do que e maior do que)	fala desacelerada
Hh	(série de h’s)	aspiração ou riso
.hh	(h’s precedidos de ponto)	inspiração audível
[]	(colchetes)	fala simultânea ou sobreposta
=	(sinais de igual)	elocuções contíguas
(2,4)	(números entre parênteses)	medida de silêncio (em segundos e décimos de segundo)*
(.)	(ponto entre parênteses)	micropausa, até 2/10 de segundo*
()	(parênteses vazios)	segmento de fala que não pôde ser transcrito
(palavra)	(segmento de fala entre parênteses)	transcrição duvidosa
((olhando para o teto))	(parênteses duplos)	descrição de atividade não-vocal
(?)	(ponto de interrogação entre parênteses)	aluno não identificado*
coro	(palavra coro escrita)	vários alunos falando simultaneamente

* Critérios estabelecidos ou modificados por Breunig (2005)

⁸ Agradeço à colega Viviane Klein pela tradução do resumo e à colega Hires Héglan pela leitura crítica.

Ensino e avaliação de rendimento em alemão como língua estrangeira para falantes de dialeto

Valesca T. Altenhofen/Margarete Schlatter

This paper discusses the assessment of German language learners in classes for beginners in a context gathering monolingual Portuguese speakers and bilingual speakers of Portuguese and Hunsrückisch, a German dialect derived from the contact of an immigration language and Portuguese. One of the challenges faced by the teachers of these heterogeneous classes is to assess learners' classroom achievement once dialect speakers' needs are considerably different from novice learners'. It is suggested that teachers make a compromise between the course objectives and the learners' different proficiencies and needs to assess their language progress, incorporating and valuing students' multicultural and experiential backgrounds.

Keywords: foreign language assessment; German teaching; Hunsrückisch.

1 O contexto de ensino de alemão para falantes de dialetos

A existência de comunidades bilíngues, oriundas da imigração iniciada na primeira metade do século XIX, é constantemente usada como argumento para implantar o ensino de alemão como língua estrangeira (LE) em regiões do sul do Brasil. Pouco se discute, porém, as especificidades desse contexto de ensino e os aspectos determinantes da didática para falantes com conhecimentos prévios de uma variedade dialetal. Entre esses aspectos inclui-se a questão da avaliação do desempenho nessa LE, que, no caso desses alunos, equivale à variedade padrão de sua língua materna. Ao contrário do que se esperaria, a experiência nos mostra que, na maioria das vezes, os aprendizes falantes de dialeto são avaliados primordialmente pela ótica da correção gramatical e lexical, convertendo o que seria um argumento favorável para a aprendizagem em um problema para os alunos.

A situação de aulas heterogêneas, reunindo alunos iniciantes e alunos falantes de variedades dialetais do alemão, ocorre em diferentes contextos de ensino (ensino básico, universitário e cursos livres) e, em todos eles, o professor enfrenta o desafio para adaptar a didática, avaliar os alunos com diferentes níveis de proficiência e estabelecer critérios que deveriam nortear as metas de ensino e de avaliação. A atuação de uma das autoras deste trabalho como docente de alemão LE em um curso livre em Porto Alegre, portanto fora da área bilíngüe tradicional, mostra que, dentre um grupo de aproximadamente quinze alunos matriculados em cursos para iniciantes, é comum ter entre três e cinco falantes de dialeto (veja-se também UFLACKER 2006). Na experiência acadêmica dessa autora, que aprendeu alemão “do zero”, conforme uma expressão corrente nesses contextos de ensino, não demorou muito para que ela percebesse que os falantes de dialeto compreendiam muito mais o que o professor falava, além de já possuírem uma pronúncia e uma sintaxe internalizada. A questão que se colocava era como avaliar de forma justa os dois grupos de aprendizes e como promover um desenvolvimento de ambos esses grupos, a partir do ponto em que se encontravam. À primeira vista, a

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500 Caixa Postal 15.002, 91540-000 Porto Alegre, RS – Brasil. Telefone: (51) 3308-6790 Fax: (51) 3308-7303. E-mail: valtenhofen@yahoo.com.br - margasch@terra.com.br

impressão que fica dessas aulas mistas é que os aprendizes de dialeto, que com uma didática mais adequada ao seu perfil poderiam desenvolver suas habilidades lingüísticas mais rapidamente, são “freados” e que os aprendizes iniciantes, por serem a maioria da turma, não podem ser “atropelados”. Cabe ao professor gerenciar essas diferenças e decidir como levá-las em conta na avaliação.

Além do contexto onde os falantes de dialeto são minoria, também podemos pensar no ensino de alemão em um contexto de bilingüismo societal, onde se inverte a relação, isto é, onde os falantes de uma variedade dialetal se constituem a maioria dos alunos. Este é o caso, por exemplo, de outra experiência de ensino da mesma autora, que envolveu a troca de e-mails entre falantes de Hunsrückisch, do projeto “Além da Escola”, desenvolvido pela Secretaria de Ensino e Cultura (SEC), de Picada Café, e alunos de uma escola de Heidelberg, na Alemanha.¹ Nessa situação, o desafio é construir as condições necessárias para que os iniciantes possam participar de situações de comunicação com os que têm conhecimentos prévios de variedades dialetais. Em ambos os contextos, torna-se fundamental que adaptemos nossa prática de ensino para que responda às necessidades de todos os alunos e, “como professores, elaboradores, aplicadores e corretores de diferentes tipos de avaliações, estejamos cientes do que pode tornar uma avaliação mais justa e mais adequada ao contexto e finalidade que temos em mente” (SCHLATTER et. al., 2005, p.31).

O contexto de ensino com aprendizes que “trazem a língua de casa” ainda é pouco estudado no que diz respeito à metodologias de ensino e de avaliação, não obstante a sua ocorrência bastante significativa no sul do Brasil. Este trabalho pretende colocar em pauta, principalmente, a discussão da avaliação dos falantes de variedades dialetais em aulas de alemão LE. Motivadas pelas experiências relatadas acima e pelos poucos estudos realizados nesses contextos de ensino, nosso objetivo é fazer uma reflexão sobre os princípios norteadores da avaliação de alunos falantes de uma variedade dialetal do alemão, língua materna desses alunos e língua próxima da língua-alvo ensinada na sala de aula (norma padrão do alemão). Partimos das seguintes perguntas:

Quais são os objetivos de um curso de alemão para iniciantes?

Que conhecimentos prévios os falantes de dialeto trazem para a sala de aula? Como essa variedade dialetal contrasta/se compara à variedade focalizada no curso?

Quais os critérios de avaliação relevantes para analisar o desenvolvimento dos falantes de dialeto? Deve haver uma avaliação diferenciada para esses aprendizes?

Este artigo pretende dar início a uma reflexão sobre essas questões. Entendemos que uma avaliação adequada deveria ser pautada pelos objetivos do curso e pelas necessidades e objetivos dos aprendizes. Vale lembrar que, para muitos falantes de dialeto, como foi possível observar a partir das experiências acima relatadas, o estudo do alemão padrão representa muitas vezes uma forma de “melhorar seu alemão” e aprender o que se julga uma “língua correta” (cf. HILGEMANN 2004, p. 115). Por outro lado, tratando-se de sua primeira língua, as aulas são uma oportunidade de valorizar conhecimentos adquiridos em contexto familiar que, assim, podem ser capitalizados para novos contextos de uso da língua.

2 Objetivos de ensino de cursos de alemão para iniciantes

A questão que norteia esta discussão é a imagem construída historicamente nos diferentes contextos de ensino de alemão de que aprendizes falantes de dialeto apresentariam grande fluência, pronúncia adequada, léxico diversificado e recursos comunicativos mais variados, porém uma incidência quantitativamente maior de “erros gramaticais” derivados de transferências de seu dialeto materno para o alemão-padrão. Nesse sentido, o que comunicativamente seria uma vantagem na aprendizagem parece ser anulado por uma avaliação que tem como principal critério a correção gramatical. Por

outro lado, um aprendiz sem conhecimento prévio que produzisse textos com léxico e recursos comunicativos mais limitados obteria uma avaliação mais favorável do seu desempenho, com maior foco no que consegue comunicar do que na acurácia.

O foco ora na competência comunicativa ora na correção gramatical, dependendo da proficiência prévia do aluno, levanta uma reflexão inicial sobre os objetivos do ensino de alemão LE. Tem-se como meta que um aluno se expresse com fluência e riqueza de vocabulário na LE, mesmo apresentando inadequações (se confrontadas com a norma padrão), por exemplo, na declinação de casos ou na pronúncia de determinados sons? Ou o objetivo de um curso para iniciantes deve ser que o aluno use adequadamente a gramática da língua? O foco deve estar nas habilidades de compreensão e produção oral e escrita? Quais habilidades devem ser priorizadas?

No caso dos cursos livres, os objetivos, de maneira geral, abrangem as quatro habilidades de acordo com os conteúdos definidos pelos livros didáticos utilizados. A progressão e o desenvolvimento das habilidades orienta-se, nos livros recentes, pelo quadro de referência europeu (*europäischer Referenzrahmen*), criado para avaliar de forma equivalente os conhecimentos de LE de aprendizes de diferentes línguas da Comunidade Européia. Transcrevemos abaixo o que é avaliado no nível básico A1, considerando as quatro habilidades de uso da LE:²

Quadro 1: Habilidades desenvolvidas no nível básico A1

		A1
C O M P R E E N D E R	Ouvir	Posso entender palavras usuais e frases bem simples relacionadas a mim, a minha família ou a coisas concretas à minha volta, desde que faladas de forma clara e devagar.
	Ler	Consigo entender determinados nomes, palavras e frases bem simples e usuais, como por exemplo em placas, cartazes e catálogos.
F A L A R	participar de conversas	Consigo me fazer compreender de forma simples, quando meu interlocutor está pronto a repetir algo de forma lenta ou dizê-lo de outra maneira, e me ajuda a formular o que tento dizer. Consigo fazer e responder perguntas simples, que tratam de temas essencialmente necessários e conhecidos.
	falar com nexos	Consigo fazer uso de expressões e frases simples, para descrever pessoas que conheço e o lugar onde moro.
E S C R E V E R	escrever	Consigo escrever um cartão postal simples, por exemplo sobre minhas férias. Consigo também preencher formulários, por exemplo em hotéis, indicando nome, endereço, nacionalidade etc.

Ao analisarmos o livro *Tangraml - Deutsch als Fremdsprache* (livro adotado no contexto de ensino de uma das autoras deste trabalho), por exemplo, sobretudo as tarefas de produção escrita, foi possível constatar, no entanto, que são oferecidas poucas oportunidades para desenvolver as habilidades descritas no quadro de referência. Embora o professor possa complementar essas deficiências por meio de atividades e materiais extras (o que é esperado que faça), a orientação é de que sejam trabalhados no semestre de Alemão 1, portanto em uma turma de iniciantes, as lições 1, 2 e parte da 3, de um total

de seis lições do referido livro. Incluem-se aí conteúdos gramaticais e uso da LE nas seguintes situações comunicativas, como mostra o quadro abaixo:

Lição 1	<p>Hallo! Wie geht's? - cumprimentar e apresentar-se, em situação formal e informal, informando sobre país e língua de origem, nome de família e prenome, profissões, número de telefone; números de zero a 100</p>	<p>conteúdos gramaticais: posição do verbo em frase afirmativa; perguntas com pronome interrogativo (<i>W-Fragen</i>) e de resposta <i>Ja/Nein</i>; artigos <i>der, die, das</i></p> <p>formação de palavras: feminino com uso de sufixo <i>-in</i>, em denominações de profissões</p> <p>fonética: acento e prosódia; vogais /a, e, i, o, u/</p> <p>estratégia de aprendizagem: aprender os substantivos com o respectivo artigo</p>
Lição 2	<p>Begegnungen - encontros/interações; endereço e número do telefone; alfabeto (soletrar); informações sobre as pessoas; fazer convites; pedidos em restaurantes</p> <p>Obs.: o livro de exercícios traz atividade relativa a variações no modo de cumprimentar-se em alemão, levando em conta diferenças dialetais</p>	<p>conteúdos gramaticais: perguntas com pronome interrogativo (<i>W-Fragen</i>); conjugação do <i>Präsens</i>; caso nominativo e acusativo; artigo definido, indefinido e negativo</p> <p>fonética: oposição entre vogal longa e breve</p> <p>estratégia de aprendizagem: aprender acento da palavra com gestos; utilizar listas de palavras</p>
Lição 3	<p>Guten Tag, ich suche... - unidades monetárias; números acima de 100; móveis; modos de procurar por moradia; estatísticas; orientar-se e informar-se em lojas; anúncios breves</p>	<p>conteúdos gramaticais: adjetivos; complementos de acusativo; uso pronominal do artigo</p> <p>formação de palavras: formas de plural</p> <p>fonética: vogais arredondadas (<i>Umlaut</i>) “ä” e “ö”</p> <p>estratégia de aprendizagem: aprender os substantivos com o respectivo plural; utilizar listas de palavras; atividade com fichas de palavras</p>

Analisando o quadro acima, poderíamos questionar a relevância desses conteúdos para os falantes de dialeto. Considerando que essas funções e itens gramaticais já fazem parte do seu repertório, esses objetivos poderiam ser trabalhados de modo mais rápido e integrado, tendo em mente que o objetivo para eles seria a aprendizagem de uma nova variedade (e não de uma língua completamente desconhecida). Os números até 100 (lição 1) e acima de 100 (lição 2), os pronomes interrogativos e artigos, entre outros, não serão conhecimentos novos, embora possa haver, por exemplo, alguma diferença de gênero – o que de qualquer forma será trabalhado em diversos níveis do curso. Talvez nesse nível o foco maior recaia nos ajustes das declinações (nominativo e acusativo), que apresentam maior diferença entre as variedades.³ Na verdade, considerando-se as habilidades

previstas pelo quadro de referência europeu para o nível A1 e o conhecimento prévio dos falantes de dialeto, esses aprendizes poderiam concluir, em um curso específico para eles e em um semestre, os conteúdos de todo o livro, até a lição 6,⁴ selecionando-se as atividades que fossem mais relevantes e que focalizassem na leitura e na produção escrita de uma nova variedade, mais do que na compreensão e na produção oral. Uma outra alternativa seria de que os falantes de dialeto fossem dispensados do semestre de nível 1 e iniciassem diretamente no nível 2, tendo em vista seu conhecimento prévio dos conteúdos do curso. Tal posição merece, no entanto, a ponderação de que muitos dos problemas enfrentados por falantes de dialeto na aprendizagem do alemão padrão parecem estar menos ligados ao fato de falarem o dialeto do que às suas práticas reduzidas de letramento (ler e escrever em alemão). O grau de exposição do aluno às modalidades de uso do alemão padrão (leituras, músicas, pessoas de seu convívio falantes da variedade padrão, publicações locais, programação cultural, acesso à Internet, contatos no exterior), anterior ao ingresso no curso, pode constituir um fator determinante para uma aprendizagem mais rápida e eficaz da variedade padrão.

Além da metodologia de ensino, a avaliação desempenha um papel essencial para instruir o ritmo das aulas e a própria seleção dos conteúdos. Nos cursos livres, direcionados, em geral, a falantes não bilíngües, se a avaliação tem como meta medir o rendimento do aprendiz em relação aos conteúdos trabalhados, os instrumentos e critérios de avaliação devem ser coerentes com esses objetivos. Isso vale em igual medida para o falante de português e para o falante de dialeto, mesmo que este demonstre um conhecimento além dos objetivos fixados. Por um lado, se o que é priorizado no curso são as funções comunicativas e os recursos lingüísticos necessários para o desempenho dessas funções, não cabe usar critérios diferentes (somente acurácia) para os que já trazem conhecimentos prévios quanto à habilidade de compreensão e produção da língua-alvo. Por outro lado, se os objetivos e as necessidades desses alunos são diferentes – aprender a falar a variedade padrão e/ou aprender a ler e a escrever em alemão –, é necessário que sejam construídas e explicitadas metas específicas a serem alcançadas, para que critérios de avaliação difusos e inconsistentes – e/ou discriminatórios – não desvalorizem e estigmatizem o conhecimento prévio trazido pelos falantes de dialeto para a sala de aula.

3 A língua materna do aprendiz diante da língua-alvo do ensino

Como vimos, o fato de o conhecimento prévio do aprendiz equivaler ao de um dialeto da língua-alvo tem fortes implicações para a avaliação e, nesse sentido, a visão do professor em relação aos dialetos e à norma padrão pode definir os critérios priorizados nas práticas avaliativas. Se este julgar que o dialeto é “errado” ou que “não é língua”, sua avaliação certamente será preconceituosa e negativa. Qualquer desvio da norma será identificado como uma dificuldade a mais. O contrário também pode ocorrer. Uflacker (2006, p.162) discute o caso de uma “professora que pouco seleciona ou ratifica os alunos sem conhecimento prévio”, e que escolhe prioritariamente os falantes de dialeto para falarem em aula. A autora questiona, a partir dessa constatação, se essa professora “não estará facilitando a aprendizagem dos alunos com conhecimento prévio e dificultando a aprendizagem dos outros”.

Uma outra questão a ser abordada é a facilidade que pode representar esse dialeto para a aprendizagem da língua-alvo. Argumenta-se que a língua-alvo (alemão padrão) possui muitas semelhanças com a língua materna (dialeto alemão), o que beneficiaria a aquisição e a compreensão da língua a ser aprendida (ALMEIDA FILHO 2001), mas dificultaria a avaliação do professor, que necessitaria de procedimentos de avaliação talvez mais detalhados para caracterizar o desenvolvimento do aluno na variedade em estudo. Costuma-se citar a semelhança entre o espanhol e o português para mostrar, por exemplo, que o ensino de espanhol a brasileiros não deve seguir os esquemas e o mesmo ritmo que se usam para ensinar o inglês e o francês (cf. ALMEIDA FILHO, 2001, p.15).

Do mesmo modo, é de se esperar que o ensino de alemão padrão a falantes de um dialeto dessa língua segue caminhos e ritmos diferentes se comparado ao ensino a falantes de línguas mais distantes.

Trata-se, nesta ótica, de línguas próximas. No caso, o dialeto focalizado aqui é o Hunsrückisch. Por *Hunsrückisch* entende-se, seguindo Altenhofen (1996, p. 27), “uma variedade supra-regional do alemão falado no sul do Brasil que tem por base um contínuo dialetal formado essencialmente pelo francônio-renano e pelo francônio-moselano, originários de áreas situadas na Renânia Central, e que recebem, no novo meio, uma forte influência do português e de outras variedades em contato.”⁵

Conforme essa definição, sua origem da área do *Mitteldeutsch* (alemão das regiões centrais da Alemanha) coloca o Hunsrückisch mais próximo do alemão-padrão (*Hochdeutsch*) do que por exemplo o baixo-alemão (*Plattdeutsch*), que se distingue mais fortemente da norma-padrão. Assim, de fato há uma semelhança que teoricamente poderia facilitar a aprendizagem da língua-alvo. Isso vale sobretudo para exemplos como os que seguem, retirados de Altenhofen (1996) e Pupp Spinassé (2005), bem como de Stephani (2005) e Heylmann (2005), duas monografias de especialização na perspectiva de duas professoras que trabalham em contextos com grande presença de aprendizes falantes da variedade Hunsrückisch:

1) Fonética e fonologia:

(+) favorecendo a aprendizagem está a pronúncia de fonemas já familiares ao falante de dialeto e ausentes no português, como as fricativas /ç/ (*ich* ‘eu’, *Milch* ‘leite’) e /x/ (*auch* ‘também’, *Bach* ‘arroio’), a realização de /a/ diante de nasal (como em Kant ‘conhecido filósofo alemão’, *Hand* ‘mão’), ou ainda a oposição entre vogais longas e breves (por exemplo, *bieten* ‘oferecer’ e *bitten* ‘pedir’);

(-) como fonte de dificuldades de aprendizagem, pode-se citar a pronúncia das vogais arredondadas /ü, ö/, ausentes no dialeto Hunsrückisch, onde são pronunciadas como /i, e/ (por exemplo, *mied* ‘cansado’, e não *müde*).

2) Morfossintaxe:

(+) exemplos que favorecem a aprendizagem são a familiaridade com as regras de posição do verbo (*Position 2* e final), como em frases do tipo *Morgen komme ich* ‘Amanhã eu venho’ (em lugar da ordem do português, **Morgen ich komme*), ou no uso do Perfekt (exemplo *Gestern bin ich müde nach Hause gekommen* ‘Ontem cheguei cansado em casa’). Cite-se ainda a facilidade relativa na identificação do gênero dos substantivos e no uso dos verbos modais.

(-) dificultando a aprendizagem, as formações irregulares do participípio, que no dialeto do aluno seguem muitas vezes um padrão próprio (HEYLMANN, 2005, dita, por exemplo, *Ich habe gedenkt*, ao invés de *gedacht* ‘eu pensei’, ou *Er hat Geld gebb* ‘ele deu dinheiro’, ao invés do padrão *Er hat Geld gegeben*), ou ainda a ausência de dativo (por exemplo *mit mich* ‘comigo’ ao invés de *mit mir*), também identificado por Heylmann (2005, p.33).

3) Léxico:

(+) o vocabulário mais amplo já conhecido facilita a compreensão e ampliação de vocabulário; há também conhecimento das regras de formação de palavras (*Komposita* etc.).

(-) os inúmeros empréstimos do português são normalmente apontados como fonte de dificuldade (PUPP SPINASSÉ 2005, p. 183), assim como também a carência de termos técnicos (*Fachwortschatz*) – cf. Stephani (2005).

Nota-se que os exemplos levantados na literatura focalizam, essencialmente, questões de pronúncia, morfossintaxe e léxico específicas, já que os recursos linguísticos para expressar-se nas mais variadas situações do cotidiano já são usados de forma adequada e

fluente. A análise dessas questões também passa pelas noções de *língua* e *dialeto*. São constantes os comentários negativos em relação ao Hunsrückisch como: “não é alemão”, “é língua errada e quebrada”, “é língua de colono”. Isso é exemplificado por levantamentos feitos por Hilgemann (2004), como no depoimento de um professor a respeito de dificuldades dos alunos falantes de dialeto:

Olha, 75% acho que sim (...) porque assim, quando tu vai corrigi uma prova, e eu tenho questões dissertativas, tu não ia acredita no que a gente lê. O “P, B, T, D, M N”, isso é tudo parecido pra eles, eles trocam essas letras, eles não se dão conta que eles escreveram totalmente errado. Pra eles, eles tão expressando aquilo que eles tão falando, né, só que eles escrevem muito errado. Olha, sinceramente, é horrível. **Então os que são mais do interior eles têm três vezes mais dificuldade do que aqueles que não moram no interior e não falam o dialeto.** (HILGEMANN 2004, p. 109, grifo da autora)

Segundo Coseriu (1972), porém, não há entre *língua* e *dialeto* diferença de ordem sistêmica: ambas têm uma gramática e léxico organizados. A diferença está no *status* histórico e social, isto é, o padrão é o dialeto historicamente estabelecido como tal. Constitui, por isso, segundo Coseriu, uma língua histórica. Daí advém também seu prestígio social como língua oficial escrita e ensinada na escola. Apesar da diferença de prestígio e da relação histórica entre língua e dialeto (subsistema da língua),⁶ tem-se que, sob a ótica estritamente lingüística, quer dizer, do sistema da língua (por exemplo, pronúncia, léxico e regras gramaticais), pode-se falar no ensino de duas línguas, Hunsrückisch e Hochdeutsch, como se fala de português e espanhol (historicamente, dialetos do latim). Essa perspectiva de duas línguas talvez pudesse contribuir para uma reflexão entre os professores e alunos sobre as características, funções e contextos de usos de ambas as variedades, no intuito de minimizar os preconceitos lingüísticos que geralmente recaem sobre o dialeto não padrão, freqüentemente considerado, como vimos, “língua errada”, “sem valor” (veja-se, por exemplo para o português, BAGNO 1999).

Em suma, uma maior compreensão do que seja o dialeto do aluno e do que o distingue e o aproxima da norma padrão poderia auxiliar no estabelecimento de objetivos de ensino e de critérios de avaliação do desempenho dos falantes de dialeto. Uma atitude de desconhecimento e/ou preconceituosa em relação ao dialeto leva a uma avaliação equivocada, que pode ter como conseqüência o bloqueio da aprendizagem e o medo do falante de dialeto em produzir “erros” na língua-alvo.

4 Por um ensino e uma avaliação culturalmente sensível

Como vimos, o ensino de alemão para falantes bilíngües, que nos contextos de cursos livres constituem uma minoria, carece de uma discussão mais aprofundada, especialmente no que diz respeito ao que se busca avaliar no desempenho desses aprendizes. Além de um aprofundamento no que diz respeito às características das duas línguas, compreender melhor os princípios que fundamentam uma avaliação de rendimento pode dar subsídios para a busca por critérios mais coerentes e condizentes com o reconhecimento e a valorização de conhecimentos prévios do aluno.

Refletir sobre a tarefa de avaliar aprendizes com níveis de proficiência diferentes exige aceitar que em aulas de LE “a linguagem, além de ser o meio ou veículo do desempenho, também é a meta da avaliação” (SCHLATTER, GARCEZ & SCARAMUCCI 2004, p. 366). No caso da avaliação dos falantes de dialeto, em geral tem-se uma compreensão e produção lingüística sobretudo oral proficiente (linguagem como meio), que muitas vezes está além do conteúdo do ensino do curso (meta). Neste caso, o que se torna o foco da avaliação? O rendimento do aluno no curso ou sua proficiência, que inclui aspectos que não fazem parte do curso para iniciantes?

Para fazer uma avaliação de rendimento, em primeiro lugar é necessário que se tenham objetivos e critérios bem definidos do que se quer medir e do que se quer alcançar. Conforme dissemos anteriormente, deve haver coerência entre os objetivos do curso e os instrumentos de avaliação.

Enquanto a proficiência refere-se a um uso futuro da língua e, como tal, é geral e não tem vínculos ou compromissos com o passado, rendimento é específico e local, na medida em que descreve a aprendizagem de determinado programa. (SCARAMUCCI 2000, p.15)

No caso da avaliação de alunos falantes de dialeto, é fundamental que se distinga entre uma avaliação de rendimento que discrimina e leva em conta todas as marcas do dialeto – em sua maioria aspectos que não fazem parte dos conteúdos tratados no nível de ensino para iniciantes e que, por isso, mais se assemelharia a uma avaliação de proficiência (comparada à variedade padrão) –, e uma avaliação de rendimento que focaliza os objetivos do nível (entre os quais estarão também determinados recursos lingüísticos), já que esses aprendizes se comunicam, são fluentes e compreendem a LE. Entendemos que, da mesma forma que o ensino, a avaliação deva pautar-se por uma prática de “pedagogia culturalmente sensível”, que não reaja “negativamente ao uso [da variedade dialetal do aluno], mas sistematicamente fornece modelos de língua-padrão” (BORTONI-RICARDO & DETTONI 2001, p. 100). Isso implica em valorizar o conhecimento prévio do aprendiz, derivado de sua língua materna, o dialeto, estimulando-o a usá-lo e a relacioná-lo à nova variedade, dando-lhe oportunidades para também ser um analista das diferenças e semelhanças entre as variedades e suas funções em diferentes contextos de uso na sociedade e evitando, assim, a desvalorização do conhecimento do aluno e a manutenção do julgamento do dialeto como algo negativo e um mal a ser eliminado. Por outro lado, é necessário, como defende Gomes (2006), referindo-se ao ensino de português a falantes de espanhol,

construir atividades de uso da língua mais estruturadas (apresentando os recursos lingüísticos necessários para o seu desenvolvimento) e tarefas de sistematização e de maior monitoração dos recursos lingüísticos utilizados. Além disso, a partir de materiais autênticos, deve-se promover a reflexão sobre as características da língua falada. (GOMES 2006, p. 10)

Evidentemente, como já acontece no ensino de português a falantes de espanhol, ou vice-versa, o ideal seria formar uma turma específica de alemão para falantes de dialeto nos cursos livres, com objetivos específicos para o grupo e material didático adaptado ao nível de proficiência no qual eles se encontram. Não temos subsídios para afirmar, com clareza, se o ensino de alemão em contextos de bilingüismo societal, onde os alunos falantes de uma variedade dialetal constituem a maioria, segue parâmetros distintos do de ensino de alemão a falantes de português. No entanto, em ambos os casos, se não houver condições para um ensino especializado, é fundamental que se reflita sobre as especificidades dos objetivos e necessidades dos diferentes alunos nessas turmas heterogêneas e, desta forma, construir critérios de avaliação coerentes e que possam contribuir para a valorização (e não a estigmatização) da variedade falada pelos alunos bilingües.

5 Considerações finais

No presente artigo, procurou-se iniciar uma reflexão sobre o ensino e a avaliação do desempenho lingüístico de falantes de dialeto, no caso uma variedade do alemão, em aulas heterogêneas de ensino de alemão como LE. Argumentou-se a favor de uma prática de ensino e de uma avaliação que levem em conta os objetivos do curso e que respeitem

as necessidades e os objetivos de aprendizagem dos alunos. A avaliação do falante de dialeto será mais adequada e justa se buscarmos um compromisso entre seu rendimento em relação aos objetivos do curso e sua proficiência na LE potencializada pela sua língua materna. Ao invés de usar critérios de avaliação diferentes para os aprendizes monolíngües e bilíngües, optou-se por sugerir uma avaliação que priorize as habilidades de comunicação (sejam elas orais ou por escrito) de forma culturalmente sensível, isto é, que focalize os conteúdos previstos pelo curso para o respectivo nível de ensino e, ao mesmo tempo, valorize e estimule o uso do conhecimento prévio dos falantes de dialeto e sua experiência multicultural.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes de (org.). *Português para estrangeiros interface com o espanhol*. 2. ed. Campinas (SP) : Pontes, 2001.
- ALTENHOFEN, Cléo Wilson. *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul. Ein Beitrag zur Beschreibung einer deutschbrasilianischen Dialektvarietät im Kontakt mit dem Portugiesischen*. Stuttgart: Steiner, 1996.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo : Loyola, 1999.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris & DETTONI, Rachel do Valle. Diversidades lingüísticas e desigualdades sociais: aplicando a pedagogia culturalmente sensível. In: COX, Maria Inês P. & ASSIS-PETERSON, Ana Antônia de (orgs.). *Cenas de sala de aula*. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2001. p. 81-103.
- COSERIU, Eugenio. *Sentido y tareas de la dialectología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982.
- GOMES, Cristina Pinheiro. *Português para falantes de espanhol: uma proposta de material didático para desenvolver a produção oral*. Monografia de Conclusão de Curso de Letras, UFRGS, 2006.
- HEYLMANN, Célia Weber. *Probleme mit dem Perfekt und Dativ bei Deutschlernenden mit Hunsrückisch als erste Sprache*. Monografia de Conclusão de Curso de Especialização em Ensino e Aprendizagem de Alemão. Porto Alegre: UFRGS/UFBA/Instituto Goethe Salvador, 2005.
- HILGEMANN, Clarice. *Mitos e concepções lingüísticas do professor em contextos multilíngües*. Diss. Mestr. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.
- PUPP SPINASSÉ, Karen. *Deutsch als Fremdsprache in Brasilien. Eine Studie über kontextabhängige unterschiedliche Lernersprachen und muttersprachliche interferenzen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2005.
- SCARAMUCCI, Matilde Virginia Ricardi. Proficiência em LE: considerações terminológicas e conceituais. In: *Trabalhos de Lingüística Aplicada*, Campinas, n. 36, p. 11-22, 2000.
- SCHLATTER, Margarete; GARCEZ, Pedro M. & SCARAMUCCI, Matilde V.R. O papel da interação na pesquisa sobre aquisição e uso de língua estrangeira: implicações para o ensino e para a avaliação. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 345-378, set. 2004.
- SCHLATTER, Margarete; ALMEIDA, Alexandre do N.; FORTES, Melissa S. & SCHOFFEN, Juliana R. Avaliação de desempenho e os conceitos de validade, confiabilidade e efeito retroativo. In: FLORES, Valdir do Nascimento; NAUJORKS, Jane da Costa; REBELLO, Lúcia Sá & SILVA, Deborah Scopel (orgs.). *A redação no contexto do vestibular 2005: a avaliação em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 11-35.
- STEINIG, Wolfgang. Kommunikation im Internet: Perspektiven zwischen Deutsch als Erst- und Fremdsprache. In: *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung*, n. 11 (2), p. 125-156, 2000.
- STEPHANI, Adriana Bühler. *Die Erstsprache als Hilfe und Hindernis*. Monografia de Conclusão de Curso de Especialização em Ensino e Aprendizagem de Alemão. Porto Alegre: UFRGS/UFBA/Instituto Goethe Salvador, 2005.
- TANGRAM *Deutsch als Fremdsprache: Kurs- und Arbeitsbuch 1A*. DALLAPIAZA, Rosa-Maria; JAN, Eduard von; SCHÖNHERR, Til. Ismaning: Hueber, 1998.
- UFLACKER, Cristina Marques. *As identidades negociadas na aula de alemão em ações que envolvem falantes de dialeto*. (Dissertação de Mestrado) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); PPG-Letras, 2006.

Notas

¹ Atividade desenvolvida em conjunto com o professor Cléo Altenhofen (Instituto de Letras/UFRGS) e o professor Wolfgang Steinig (Universidade de Heidelberg – v. STEINIG 2000).

² Tradução livre do original em alemão (www.goethe.de/z/50/commeuro/deindex.htm).

³ A variedade dialetal Hunsrückish apresenta um número de marcadores de declinação mais reduzido em comparação com o *Hochdeutsch*, devido principalmente à queda de /-n/ final.

⁴ As demais lições envolvem conteúdos como fazer compras, informar preços, nomes de alimentos, informar horas e datas, trabalho e tempo livre, e encerra na lição 6 com um jogo, onde se busca revisar os conteúdos do livro inteiro.

⁵ “*Hunsrückisch* ist der Oberbegriff für eine überregionale Varietät des Deutschen in Rio Grande do Sul / Südbrasilien, die ein Dialektkontinuum darstellt, dessen sprachliche Konstitution auf eine rhein-/moselfränkische Basis zurückgeht und eine Vielfalt sprachkontaktbedingter Elemente anderer deutscher Dialekte sowie insbesondere solche des Portugiesischen einschließt.” (ALTENHOFEN 1996, p. 27)

⁶ “[...] hay, entre ‘lengua’ y ‘dialecto’, diferencia de estatus histórico [...]: un ‘dialecto’, sin dejar de ser intrínsecamente una ‘lengua’, se considera como subordinado a otra ‘lengua’.” (COSERIU 1982, p. 12)

Aspekte populärer Musik Brasiliens

Antonio Cezar Ferreira

The Brazilian *Choros* combines rhythmic gesture, ongoing harmonies and sequences of motives in one single melody. This technique derives from baroque music and can be compared to the suites for cello by J.S.Bach. The Portuguese colonists brought their baroque music with them to Brazil where it later merged with the rhythmic music brought in by the West African slaves. In this means the first original Brazilian music was generated. This article will argue that both musical idioms are not as separated as one may believe.

Keywords: Music, History, Sociology

„Der Samba ist nicht in erster Linie die Bezeichnung für einen bestimmten Rhythmus. Der Samba ist die brasilianische Musik, die sich aus der Verbindung der drei Rassen, der Portugiesen, der Indianer und der Afrikaner, die das brasilianische Volk ausmachen, entwickelt hat. Der Samba ist bei uns beinahe eine Sache des Blutes, [...] der Name eines Gefühls geworden.“ (Baden Powell)

Einleitung

„Brasilien ist so reich an musikalischen Ausdrucksformen, dass es sich leisten könnte, über Jahrhunderte hinweg jährlich einen neuen Tanz, eine neue Liedform oder einen neuen Rhythmus der Welt anzubieten, ohne sich je wiederholen zu müssen.“¹

Zwei diese Ausdrucksformen gelten jedoch dank der Verbreitung durch die Massenmedien im „nicht brasilianischen“ Teil dieser Welt als Synonym für die Musik Brasiliens schlechthin: SAMBA und BOSSA NOVA.

„Samba“ existiert als Bezeichnung verschiedenster Tanzformen in den einzelnen Regionen Brasiliens. Spricht man verallgemeinernd von Samba, so meint man damit eigentlich nur die Form des Strabenkarnevals in Rio de Janeiro und die sie begleitende Musik.

„Die Musik des modernen städtischen Samba-Tanzes wurde die charakteristischste Popular-Form in Brasilien und grenzte langsam die vielen regionalen Idiome aus, die ihr vorangegangene waren. Ab den 40er Jahren dominierte der Samba in der populären Musik Brasiliens, und brachte mannigfaltige verwandte Formen hervor.“²

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten der Música Popular Brasileira im allgemeinen und dem Samba im besonderen. Ich hielt es für wichtig, vor einer Untersuchung einzelner Details, eine kulturgeschichtliche „Standortbestimmung“ vorzunehmen. Daher erscheinen am Anfang einige Notizen nicht nur zur Geschichte Brasiliens, sondern auch zur Entwicklung populärer musikalischer Formen. Meine Absicht war es jedoch nicht, einen auch nur annähernd umfassenden

Überblick zu geben; musikfolkloristische Formen sind daher weitgehend ausgeklammert.

Historischer Abriss

In der Geschichte Brasiliens spiegelt sich das Schicksal Lateinamerikas:

- Kolonialzeit
- Missionierung durch katholische Geistliche
- Sklavenarbeit
- Unabhängigkeitsbewegungen
- Nationalismus
- Industrialisierung
- Militärdiktatur
- Soziales Elend
- Abhängigkeit von den Reichen Industrienationen (insbesondere USA)

Eine eigenständige kulturelle, politische und wirtschaftliche Entwicklung der Ureinwohner Lateinamerikas kam durch den Eintritt der Europäer, durch die Entdeckung neuer, vielversprechender Kolonialmärkte, abrupt zum Erliegen.

Im Falle Brasiliens erfolgte die „Entdeckung“ durch den portugiesischen Seefahrer Pedro Alvares Cabral. Am 22. April 1500 wurde das Land offiziell vom portugiesischen König João II in Besitz genommen und zur Kolonie erklärt. Portugal, bereits seit 1436 am internationalen Sklavenhandel beteiligt, verschleppte bis 1851 afrikanische Sklavenarbeiter nach Brasilien. Mit ihrer „Hilfe“ wurde Brasilien bis ins 19. Jahrhundert der grösste Zuckerproduzent der Welt. Diesem *Ciclo do Açúcar* (dem Zuckerzyklus) folgte der als *Ciclo do Ouro*³ in die Geschichte eingehende Goldrush aus dem Hochland von Minas Gerais, wo grosse Gold- und Edelsteinvorkommen ausgebeutet wurden. Dadurch verlagerte sich das wirtschaftliche Zentrum des Landes vom Nordosten (Bahia, Pernambuco) weiter nach Süden und 1763 wurde Rio de Janeiro Hauptstadt der Kolonie. Dorthin verlegte die portugiesische Krone aufgrund der napoleonischen Kriege von 1808 bis 1821 auch den Sitz ihres Hofes. Zahlreiche städte kolonialen Baustils nach dem barocken Vorbild Portugals entstanden, die „...als Stätten zur Pflege von Malerei, Dichtung und Musik grobe Bedeutung erlangten. Wenn dies auch sozusagen europäische Kunst der herrschenden Kolonialherren war, in ihrer Ausführung verriet sie schon eigenständig Brasilianisches.“⁴

1822 gab der portugiesische Kronprinz Brasilien mit der Unabhängigkeitserklärung vom 7. September die Freiheit – um sich als Dom Pedro I zum Kaiser des brasilianischen Reiches krönen zu lassen. Die ca. 800.000 fast ausschließlich afrikanischen Sklaven mussten bis 1888 warten ehe sie in die Freiheit entlassen wurden. In Abwesenheit des Kaisers (Dom Pedro II) schaffte dessen Tochter Isabel endgültig die Sklaverei ab. Die Besitzer der Plantagen, bis dahin auf Seiten der Monarchie, verbündeten sich daraufhin mit dem Militär und dem Republikanischen Lager und reagierten mit einem Putsch – erfolgreich.

Obwohl 1890 sämtliche Dokumente über die Einfuhr von Sklaven vernichtet worden sind, gehen Schätzungen von einer Gesamtzahl von ca. 5 Millionen Menschen aus, die im Laufe von fast vier Jahrhunderten vom Afrikanischen Kontinent auf brasilianische Plantagen verschleppt worden sind. Darcy Ribeiro spricht von einer „mittleren Lebenszeit“ eines Arbeitssklaven von „nicht mehr als fünf bis sieben Jahren“, je nach Region und Arbeitsanfall.⁵ Der Kaiser wurde abgesetzt und Brasilien zur Republik erklärt.

Die Integration der freigewordenen ehemaligen Sklavenarbeiter und die beginnende Industrialisierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts stellte das Land jedoch vor soziale Probleme, die seitdem eher gewachsen als gelöst worden sind. Auch die aufkommende Industrialisierung des Landes, die vor allem in São Paulo und Rio de Janeiro ab den 50er Jahren dieses Jahrhunderts boomartig stattfand, verstärkte eher die Genesätze, als dass sie sie aufhob. Nach zwei längeren Diktaturperioden (1930 – 45 und 1964- 85)

begann seit wenigen Jahren die *abertura democrática* (die Öffnung zur heutigen Demokratie); seit 1985 spricht man von Brasilien als der *Nova República*.⁶

Indio-, Afro- und Euro-Brasilien

Brasilien ist bevölkerungs- und flächenmässig das größte Land Lateinamerikas (34-mal so gross wie die Bundesrepublik Deutschland – ein Land voller Extreme und Gegensätzlichkeiten. Auf der einen Seite krebsartig wuchernde Ballungszentren wie São Paulo und Rio de Janeiro - auf der anderen Indianerstämme wie die Kayabi und Kamayurá, die, geschützt vom Urwald des Xingú-Nationalparks Zentralbrasilien, noch als eine der wenigen überlebenden Eingeborenen Gruppen ihre jahrhundertalte, ‚primitive‘, Kultur scheinbar ins 20. Jahrhundert hinübergerettet haben.⁷

Bei aller Vielschichtigkeit kann die heutige brasilianische Volkskultur als eine Vermischung der kulturellen Eigenwerte dreier ethnisch verschiedener Gruppen angesehen werden, die der

- Europäer

- Afrolatiner, (die Nachfahren der afrikanischen Sklaven in Lateinamerika)

- Amerinder (ein in der Fachliteratur geprägter Begriff für die Ureinwohner Südamerikas).⁸

Warum haben die Indianer an den Entwicklungsprozess der Musikfolklore Brasiliens nicht teilgenommen?

Wie die politischen, so waren auch die kulturellen „Machtverhältnisse“ im Laufe der geschichtlichen Entwicklung Brasiliens jedoch ungleich verteilt: „Im Prozess der Verschmelzung dreier Rassen zu einer einzigen Nation [...] erwiesen sich die Portugiesen und Afrikaner als die Stärkeren: Sie waren gewissermassen ‚koalitionsfähig‘ und assimilierten in ihre überafrikanische Mischkultur die schwächere der Amerinder.“⁹ Denn mit den europäischen Kolonialherren kamen sofort auch katholische Geistliche ins Land der „Wilden“, allen voran Missionare vom Orden der Jesuiten. Diese bauten sogenannte „Reduktionen“, in denen sie den Indios Schutz vor den Kolonialisten boten und gleichzeitig, vor allem über das Medium der Musik, Bekehrungsversuche zum christlichen Glauben unternahmen. Der missionarische Eifer der Jesuiten hat sicherlich einige Stämme vor der Abschachtung, Versklavung und Ausrottung bewahrt. Gleichzeitig aber wurde von ihnen die authentische Musik dieser Stämme nahezu total unterdrückt und wurde damit eine kulturelle Ausrottung betrieben. Die Jesuiten haben ihre europäische Kultur kategorisch über die der Amerinder gestülpt und damit eine Vermischung beider Kulturen weitgehend verhindert.¹⁰

Nach der Vertreibung der Jesuiten im Jahre 1759 waren die Indios den Abenteurern und Siedlern schutzlos ausgeliefert; viele Stämme wurden vernichtet. Die überlebenden, „befriedeten“ Indios bildeten ein willkommenes Arbeitskräftereservoir, so dass auf die Einfuhr von Sklaven verzichtet werden konnte.

Heute liegt die geschätzte Zahl der indianischen Einwohner Brasiliens zwischen 180.000 und 220.000 Menschen bei einer Gesamtbevölkerungszahl von 190 Millionen. Der brasilianische Musikwissenschaftler und Ethnologe Mário de Andrade zieht ein bitteres Resümé: „Der Mensch der brasilianischen Nation ist heute dem Indianer entfernter als dem Japaner oder Ungarn. Das indianische Element ist im Volkstum psychologisch assimiliert und praktisch bereits gleich Null.“¹¹ Das afrikanische Element brasilianischer Kulturgeschichte ist jedoch von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die hauptsächlich aus Westafrika stammenden Sklaven erwiesen sich als so stark in ihren mythologischen Überlieferungen und rituellen Praktiken verwurzelt, dass sie sich der Kultur der herrschenden Kolonialherren anpassen konnten, ohne ihre eigene Tradition vollkommen aufgeben zu müssen. In der Musikfolklore Brasiliens äussert sich dies besonders in folgenden Punkten, die sich eindeutig auf afrikanischen Ursprung zurückführen lassen:

- Die enorme Vielfalt der unterschiedlichsten Perkussionsinstrumente und Trommels
- Die Überlagerung eines durchgehenden beats durch polyrhythmische Bildungen
- Bestimmte choreographische Merkmale und Gesten verschiedener Tanzformen – z.B. der Capoeira-Tanz aus Bahia, ursprünglich ein zur Selbstverteidigung dienendes Kampfspiel entlaufener Sklaven.

Die musikalische Betätigung der schwarzen Sklaven äusserte sich auf mehreren Ebenen: Einmal bei der Arbeit auf dem Feld, wo sie sich in ihren „Worksongs“ Gedanken und Empfindungen mitteilen konnten. Dann an den offiziellen Feiertagen, wo ihnen die Plantagenbesitzer Musik und Tanz erlaubten. Ein wesentlicher Aspekt auch ihrer musikalischen Praxis fand jedoch mehr oder weniger im Verborgenen statt – die Ausübung ihrer stammesunterschiedlichen Riten und spirituellen Kulthandlungen mit ihren typischen Rhythmen und Tänzen war für die Afrikaner von lebenswichtiger Bedeutung.

Die Scharzen brachten nach Brasilien ihre religiösen Kulte mit ihren Göttern, ihrer Musik und ihren Instrumenten mit und sie haben sie bis heute weitgehend beibehalten. Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts schliesslich kamen die Schwarzen dem Christianisierungsbedürfnis der Katholischen Kirche soweit entgegen, dass sie offiziell sich als gläubige Christen zeigten, insgeheim aber ihre traditionellen Götter und Geister beibehielten. Um in Wirrwarr afrikanischer und Katholischer Götter und Heiliger ein gewisses Ordnungsprinzip zu etablieren und vielleicht auch aus der Einsicht heraus, dass es wohl nichts schaden könne, die afrikanische Göttin Iemanjá und die Jungfrau Maria parallel wegen der Erfüllung einer Bitte anzurufen, belegten sie jede ihrer afrikanischen Gottheiten gleichzeitig mit einem Katholischen Heiligen. Diese Form der Synkretisierung ermöglichte es ihnen, unter den Augen der Priester gleichzeitig ihre traditionellen Götter anzurufen.¹²

Noch heute ist Brasilien „nur auf der Oberfläche ein Katholisches Land“.¹³ Kulte wie der *Xango* in Pernambuco, der *Candomblé* in Bahia oder der *Macumba* in Rio de Janeiro sind für viele Brasilianer ein „wichtiger Faktor im Leben.“¹⁴

Es blieb nicht aus, dass sich auch in der folkloristischen und populären Musik Brasiliens, wo sich ein Trennungsstrich zwischen diesen beiden Gattungen ohnehin kaum ziehen läßt, Einflüsse dieser magischen Musik zeigten. So sagt Baden Powell:

Ich habe mit Vinicius (Vinicius de Moraes - brasilianischer Komponist) eine Platte gemacht, die den Titel „Afro Samba ” trägt, wo es um diese mythologischen Gottheiten geht. Es gibt eine Hierarchie unter diesen Gestalten. Verschiedene Bräuche und Speisen sind ihnen jeweils zugeordnet. Auch Tanz und Musik ist den jeweiligen Charaktertypen angepasst. Ich kenne die Rhythmen. Jeder mythologischen Gestalt ist ein eigener Rhythmus zugeordnet.¹⁵

Zahlreiche Gutsbesitzer unterrichteten einige ihrer Sklaven im Gebrauch europäischer Instrumente wie Geige oder Gitarre, und hielten sie an, auf Festen zum Tanze aufzuspielen –europäische Modetänze jener Zeit, versteht sich. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es sogar ganze „Sklaven-Sinfonieorchester“ – mit Streichern, Holz- und Blechbläsern. Die Folge davon war, dass die schwarzen Musiker auf die neuen Instrumente und Spielweisen ihre traditionellen Melodien und Rhythmen übertrugen. Auch wurde die im Herrenhaus gespielte europäische Musik den anderen Sklaven vorgeführt und das für die Afrikaner fremdartig wirkende Tanzgebaren der Europäer parodiert und modifiziert. Auch im musikalischen Bereich kam es also zu einem gewissen „Synkretismus“.

Musikalische Mischformen entstanden, in denen sich afrikanische Rhythmusauffassung mit europäischer Melodik und Harmonik verband.

Música Popular Brasileira

Wie bereits angedeutet, sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Musikparten besonders in Brasilien sehr fließend. So sind neue Stilphasen der *Música Popular* häufig durch die Verbindung mit folkloristischem Ur-Material eingeläutet worden. Und Komponisten der *Música erudita*, also der sogenannten „ernsten“ Musik, werden manchmal dem „populären“ Lager zugerechnet; gerade Komponisten wie Heitor Villa-Lobos, Carlos Nobre oder Radamés Gnattali, der 1962 in seinem 2. Violin-Konzert sogar Bossa Nova-Rhythmen einsetzte, haben mit ihrer Musik dazu beigetragen, dass man von einer „nationalen Schule“ brasilianischer Komponisten sprechen kann, die in ihren Werken folkloristisches oder populäres Material verwenden oder im „folkloristischen Geiste“ komponieren.¹⁶

Alles, was nicht der Folklore oder der populären Musik zuzurechnen ist, nennt man in Brasilien *Música Erudita* also „gelehrte“ Musik. Diese wird nochmal unterteilt in *Música Clássica* (Klassik) und *Música Culta* (Kirchenmusik).¹⁷

So sind Kompositionen von João Teixeira Guimarães, genannt João Pernambuco oder Heitor Villa Lobos, die dem Stil der *Choro*-Musik zuzurechnen sind, genauso unter der Sparte „E-Musik“ veröffentlicht worden wie Klavierstücke von Ernesto Nazareth, dem Komponisten zahlreicher *Tangos Brasileiros*. Während andererseits ein „klassisches“ Gitarrenduo wie die beiden brasilianischen Brüder Sérgio & Odair Assad auf ihren Schallplatten auch Werke von Jazzern wie Egberto Gismonti oder Hermeto Pascoal einspielen.¹⁸

Geschichtlich gesehen meint man mit der *Música Popular Brasileira*, also der populären Musik Brasiliens, erst jene Musik, die um die Jahrhundertwende entstand und in den folgenden Jahren durch die nun aufkommenden Massenmedien Rundfunk und Schallplatte schnell Verbreitung finden konnte. Im Gegensatz zur eher in ländlichen Gegenden beheimateten folkloristischen Musik Brasiliens sind die Produktionsstätten der *Música Popular* hauptsächlich in den grossen städtischen Ballungsgebieten mit ihrem regen, auch internationalen, Kulturleben anzusiedeln. „Gerade in den Grossstädten (allen vorweg Rio de Janeiro und São Paulo) entstand in dieser Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch die Zuwanderungsströme der ehemaligen schwarzen Sklaven ein Klima der verhärteten sozialen Gegensätze, das dennoch oder gerade deswegen beste Voraussetzungen für die Entstehung der städtischen populären Musik schuf.“¹⁹ Zu den neuen Angehörigen des Proletariats zählten nun natürlich auch die vielen Musiksklaven, die von den Küstenregionen in die Städte wanderten. „Etwa zur gleichen Zeit vollzogen sich an verschiedenen anderen Stellen des amerikanischen Kontinents parallele Entwicklungen: So etwa die Geburt des Tango in Buenos Aires, die Anfänge des Jazz in Nordamerika (Blues, Ragtime), die Entstehung der Calypso-Musik in Trinidad.“

Was ist folkloristische Musik?

Mit Samba, Baião und Bossa Nova ist nicht einmal ein Prozent aller Formen und Variationen innerhalb der *Música Popular Brasileira* über die Grenzen dieses an Bevölkerung und Fläche grössten südamerikanischen Landes hinaus bekannt geworden. Die Ignoranz der westlichen Musikindustrie hat es obendrein fertiggebracht, selbst diese drei populären Formen lediglich als exotische Rhythmen darzustellen und damit ihren eigentlichen Wert zu verstümmeln. Die ethnischen Voraussetzungen für das Entstehen dieser reichen Folklore wurden Anfang des 16. Jahrhunderts infolge der Begegnung europäischer, afrikanischer und indianischer Kulturen geschaffen. Brasilien nimmt unter allen Ländern der Erde in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Begegnung und Vermischung dreier Rassen verschiedener kontinentaler Herkunft, klimatische und landschaftliche Gegensätze in den verschiedenen Landesteilen, politische, wirtschaftliche und soziale Geschichte – all diese Faktoren waren Voraussetzungen, Nährboden und Katalysator für die noch heute vorhandene folkloristische Vielfalt.

Trotz augenblicklicher politischer Repression und trotz wirtschaftlichen, aber krisenanfälligen, Aufschwungs mit all den sozialen und ökonomischen

Ungerechtigkeiten, bekennen sich die brasilianer vollenherzens zu ihren Vaterland. Der brasilianische soziologe Gilberto Freyre bezeichnet Brasilien als „... ein Land des Lusotropicalismus, als kulturelle Synthese aus europäischem Denken mit einheimischen, unter tropischen Lebensbedingungen entstandenen Wesenselementen. Überall und immer ist musik Teil des brasilianischen Lebensgefühls –spontan, unorganisiert, echten Bedürfnissen entspringend.“²⁰

Für einen Aussenstehenden ist der Einstieg in die brasilianische Mentalität schwer, obwohl ihn die Herzlichkeit der Brasilianer dazu ermuntert. Er muss seine angelernte Zurückhaltung ablegen und Vorurteile und Klischees von exotischer Lebensweise vergessen. Eine Begriffsbestimmung ist jedoch notwendig: Was ist folkloristische Musik? 1954 wurde auf dem Internationalen Kongress für Musikfolklore in São Paulo folgendes definiert: „Die folkloristische Musik ist das Produkt einer musikalischen Tradition, die sich per mündlicher Überlieferung weiterentwickelt.“²¹

Der Leiter des Kongresses, Renato Almeida, sieht als folkloristische Musik (Volksmusik) „...eine Musik, die anonym und kollektiv von den ungebildeten Klassen einer zivilisierten Nation benutzt wird.“²²

Die Definition von folkloristischer Musik, popular Musik oder gar Popmusik erweist sich für Brasilien als äussert schwierig, denn einerseits basiert die brasilianische Pop(ular)musik, wie sie fast ausschließlich in Europa bekannt ist, zum überwiegenden Teil auf folkloristischem Ausgangsmaterial, andererseits zeigt sie sich seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts angereichert mit europäischen Modetänzen (Polka, Mazurka, Walzer) und angloamerikanischen (Jazz, Rock) und karibischen (Habanera, Bolero) Rhythmen.

Mário de Andrade, der vor rund 50 Jahren als erster die brasilianische Musik mit Analysen und Essays stärker beleuchtete, meint: „Wenn nur das national wäre, was von den Indios kommt, dann dürfen die Italiener auch keine Orgel benutzen, die ja von den Ägyptern stammt, oder die Geige, die arabisch ist, den Kirchengesang, der griechisch-hebräisch ist, die Polyphonie, die nordisch ist, anglosaxonisch, flämisch und der Teufel.“ Andrade folgert: „Brasilianische Musik ist jede nationale musikalische Schöpfung, ob mit oder ohne ethnischen Charakter.“²³ Also: *Música Popular Brasileira* als Oberbegriff über alle folkloristischen und populären Spielarten.

Der Choro

Ausser den Modetänzen, die in den Salons der vornehmen Bürger gespielt wurden, wie Walzer, Polka, Mazurka oder Ecossaise, sorgten besonders zwei musikalische Gattungen für das melodische und rhythmische Ausgangsmaterial, das etwa um 1870 zur Entstehung der Choro-Musik führte: nämlich die Modinha und der Lundu.

Die Modinha gilt als das früheste Beispiel einer eigenständigen brasilianischen Musikentwicklung. Als Variation der portugiesischen Moda-Lieder entstanden, war sie eine Liedform lyrischen Charakters in gemächlichem Tempo mit einfacher Melodik und schlichten Harmonien.

Der Lundu war eine damals sehr populäre Lied- und Tanzform afrikanischer Herkunft, die sich aus der Tradition Kollektiver Rundtänze entwickelt hat und „vor allem in den Städten die Entwicklung von Liedern und Tänzen entscheidend beeinflusst hat.“²⁴

Anfangs bezeichnete *Choro* noch kein neues Musikgenre, sondern bezog sich nur auf die Zusammensetzung der Instrumentalensembles, die die gängigen Modetänze, vor allem Polkas, spielten. Hatte die übliche Begleitung der Troubadoure und Serenadensänger aus zwei Gitarren und einen Cavaquinho (der Ukelele vergleichbare 4-saitige Miniaturgitarre mit der Stimmung D-G-H-D) bestanden, so kam jetzt noch die Flöte hinzu. Diese Besetzung wurde als *Quarteto Ideal* bezeichnet.²⁵ Der Flötist spielte jedoch nicht nur die melodie ab, sondern er variierte und umspielte sie, fing an zu improvisieren. Das Cavaquinho übernahm den Part der harmonischen Begleitung, während die Gitarren kontrapunktische Linien und Bassläufe erfanden. Dies ging

besonders gut auf der *Violão de 7 Cordas*, einer etwas grösser gebauten, 7-saitigen Gitarre, die im Laufe der Zeit Verwendung in den Choro-Ensembles fand. Später wurden weitere Bläser und – unter dem Einfluss des Samba – Perkussionsinstrumente wie *Pandeiro* und *Reco-Reco* hinzugefügt. Die Musiker dieser Instrumentalensembles hießen *Chorão* bzw. *Chorões*.

C. Schreiner sieht die Herleitung des Namens vom portugiesischen Verb *chorar* (klagen, weinen) und bezieht sich auf das „Klangbild der *Choro*-Gruppe, jene leicht melancholische Stimmung.“²⁶ Einer der ersten, der die neue Spielweise populär machte, war der Flötist und Komponist Joaquim Antonio da Silva Calladi (1848-1880). Doch zunächst blieb der *Choro* eine Musik der Strasse. Erst Ernesto Nazareth (1863-1934) gelang es, mit seinen für das Klavier komponierten *Choros*, die er *Tangos Brasileiros* taufte, in den Salons des gehobenen Bürgertums Einzug zu halten.

Die musikalische Formaufteilung des *Choro* ist normalerweise rondoartig: A B A C A. Das melodieinstrument kann auch durch eine Gesangsstimme ersetzt werden. Charakteristisch für die Form des *Choro* ist auch die Verwendung von *Breaks*, d.h. am Ende einer Phrase hören plötzlich alle Instrumente des Ensembles auf zu spielen bis auf eines, das dann die so entstandene „Lücke“ meist improvisatorisch ausfüllt.

Der *Choro* ist noch heute populär und in grosser Besetzung gespielt, kommt er mit seiner dichten improvisierten Polyphonie dem New Orleans Jazz nahe. Aber *choros* sind nicht nur in hohem Mass Kontrapunktisch, sie modulieren auch ständig, einer typischen Bewegungslinie des Basses folgend.²⁷

Man sieht: Zwischen Jazz und *Choro* lassen sich einige Verbindungslinien ziehen:

- das Improvisationsvermögen der Musiker
- eine „Kollektive“ Musizierhaltung
- die Aufgabenverteilung der einzelnen Ensembleinstrumente
- im harmonischen Bereich häufige Modulationen
- das Einbringen der „Persönlichkeit“ eines jeden Musikers (Personalstil)
- synkopierende Rhythmik

Samba

Nichts entspricht so sehr den gängigen Klischeevorstellungen von Brasilien wie der Karneval in Rio mit seinen „heißen“ Samba- Rhythmen. „Für die Europäer ist Samba in erster Linie Karneval. Aber es gibt Hunderte von Arten des Samba: das ‚Samba-Chanson‘ (*Samba-Canção*), den langsamen Samba, den Samba der ‚großen Liebe‘, den Samba des ‚großen Karnevals.“²⁸

Grob vereinfacht, kann man diese aufs ganze Land verteilten „Hunderte von Arten“ auf drei Unterteilungen reduzieren: während sich der *Samba de Morro* und der *Samba de Salão* tanzen lassen, ist *Samba-canção*²⁹ eine lyrische Liedform, *usually performed in the international pop-style*.³⁰

Mit dem *Samba de Morro* (auch *Samba Carioca*) ist der städtische Samba gemeint, wie er beim Karneval gespielt wird. Der *Samba de Salão* ist der Samba des Ballsaals, wo farbenprächtige Orchester die Sänger(-innen) begleitet. Der Perkussionsapparat ist hier etwas kleiner. Bei dem *Samba-Canção* handelt es sich um das Samba-chanson, eigentlich eine Fortführung der *Modinha*, mit sparsamen Samba-Rhythmen und melancholischen Texten.

Den geographischen Ursprung des *Samba de Morro* lokalisieren die Musikforscher übereinstimmend in Rio de Janeiro, der ehemaligen Hauptstadt. Genauer gesagt in den *Morros*, den Hügeln von Rio, wo in ihren *Favelas* die Armen und Ärmsten der Stadt (noch heute) ums Überleben kämpfen. Im Laufe der Zeit hatten sich die Bewohner der „Hügel“ ihren Platz im jährlich stattfindenden Strassen-carnaval gesichert – trotz anfänglicher Verbote, denn der aus Portugal importierte *Entrudo*-Karneval war anfänglich ein Privileg der weissen Cariocas (der wohlhabenderen Bewohner Rios) und ihrer Paraden und Konfettischlachten).³¹

Wie schon der im vorigen Abschnitt behandelte Choro aus vielen verschiedenen Quellen getrunken hatte, so flossen im Samba die meisten zur damaligen Zeit vorherrschenden Lied – und Tanzformen, die natürlich während des *Carnaval* überall gleichzeitig zu hören waren, zusammen: Polcas, Lundus (die zusammen schon den *Maxixe*, einen sehr lebhaften synkopenreichen Tanz hervorgebracht hatten), die verschiedenen Formen des *Marcha*, afrikanische Rundtänze (*batuques*) und natürlich die Musik der Feiern des *Candomblé* und des *Macumba*. Denn die Kultstätten der Schwarzen waren auch Treffpunkte vieler Musiker eines Stadtviertels: Musiker, die häufig professionell in den damaligen *Choro-Conjuntos* arbeiteten.

Die Tanzlieder, die während der Karnevalsanzüge, den *Enredos* gesungen wurden, wurden von den verschiedensten Perkussionsinstrumenten begleitet. Ungefähr um 1930 tauchte der Begriff *Batucada* auf, mit dem man noch heute das Zusammenspiel der Samba-Perkussionsinstrumente bezeichnet (Auch ist *Batucada* die Bezeichnung für die Kompositionsform). Etwa gleichzeitig gründeten sich die ersten Samba-Schulen, die *Escolas de Samba*. Ihre Aufgabe war es, die jährlich stattfindenden Karnevalsanzüge zu organisieren und ihre Mitglieder in Tanz und Musik zu unterrichten. Im Laufe der Zeit gewannen sie für die jeweiligen Stadtviertel immer größere Bedeutung, in dem sich ihr Aufgabengebiet auch auf soziale Aspekte erweiterte. Da die *Carnaval*-Parade in Form eines Wettbewerbes zwischen den einnehmenden Gruppen angelegt ist, steht für die Mitglieder der konkurrierenden *Escolas* jeweils die Ehre ihres heimatlichen Viertels auf dem Spiel. Heute sind die Sambahschulen, zumindest die größeren in Rio de Janeiro, perfekt strukturierte Wirtschaftsunternehmen mit vielen verschiedenen *Alas* (Flügels). So gibt es neben Kindergruppen und Kostümschneidereien auch einen Flügel der für die jeweilige *Escola* arbeitenden Komponisten, die die Hits der Saison abzuliefern haben. „Der Samba nahm den Weg herab vom Hügel in die Sambahschulen und mit diesen in das Stadtzentrum zum *Carnaval* und in die Geschäftsetagen von Tourismus und Musikindustrie.“³²

Den Hit der Saison 1917 landete ein gewisser Ernesto dos Santos, genannt Donga. Sein *Pelo Telephone* war jedenfalls der erste *Samba Carnavalesco*, der auf Schallplatte aufgenommen wurde. Die Rhythmen des Karnevalssamba wurden nun von den Komponisten des „populären Lagers“ stilisiert und dank rRadio und Schallplatteindustrie folgte jetzt die „goldene phase“ des Samba. Die alten Choro-Ensembles mussten nun die neuen Samba-Interpreten begleiten. Einer der wichtigsten Choro und Samba-Komponisten war der Flötist und Saxofonist Alfredo da Rocha Vianna, genannt: Pixinguinha (1898-1973). Er schrieb Stücke „mit komplizierten harmonischen Strukturen und raffinierten Abläufen.“³³

Außer Komponisten wie José Barbosa da Silva (Sinho, 1888-1930) und Noel Rosa (1910-1937) sei noch Ary Barroso (1907-1964) erwähnt, dem mit seinem „Aquarela do Brasil“ eines der im Ausland meistgespielten brasilianischen Stücke überhaupt gelang. Großen Anteil hatte daran nicht zuletzt die Sängerin Carmen Miranda (1909-1955), die mit dem Stück in den USA einen riesen Erfolg hatte und auch in zahlreichen Hollywood-Filmen der 40er Jahre mitwirkte.

Informações para quem busca saber mais sobre a Música Popular Brasileira:/Informationen für denjenigen, der mehr über brasilianische Populär-Musik wissen möchte:

ALMEIDA, Laurindo: Brazilian Percussion Instruments. Verlag Unbekannt.

BEHAGUE, Gerhard: Music in Latin America – an Introduction. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

LABER, Gerhard: Perkussion – Instrumente und Rhythmen. Wien: Universal Edition, 1987.

MOREIRA, Airto: The Spirit of Percussion. New Jersey: 21st. Century Music Production, 1985.

- PÄFFGEN, Peter: Gitarre & Laute. Köln: 1988.
- PIETSCH, Reinhard: Komposition und Improvisation sind Zwillingsschwestern. Köln: 1983.
- PINTO, Tiago de Oliveira: Weltmusik Brasiliens – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens. Mainz: Schott's Söhne, 1986.
- ROBERTS, John Storm: The Latin Tinge – Impact of Latin American Music in United States. Oxford: University Press, 1979.
- SCHNEIDER, Claus: Música Latina – Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira – Handbuch der folkloristischen und populären Musik Brasiliens. Darmstadt: Tropical Musik, 1985.
- SCHRÖDER, Rainer: Brasilien auf eigene Faust – Abenteuer zwischen Amazonas und Mato-Grosso. München: Droemer, 1985.
- SUBIRA, José/CHERBULIEZ, Antonie E.: Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika. Zürich: Pan-Verlag, o.J.
- VILLAS-BOAS, Orlando/VILLAS-BOAS, Cláudio/BISILLIAT, Maureen: Xingú – Bei den Indianern im Herzen Brasiliens. München: List Verlag, 1979.
- The New Groove Jazz Dictionary. London: 1988.

Notas

- ¹ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 3.
- ² ROBERTS, John Storm: The Latin Tinge. 1979, S. 13f (Übers. d. Verf.)
- ³ PINTO, Tiago de Oliveira: Weltmusik Brasiliens. 1986, S. 9.
- ⁴ Idem. S. 9.
- ⁵ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 37.
- ⁶ PINTO, Tiago de Oliveira: Weltmusik Brasiliens. 1986, S. 10.
- ⁷ Idem. S. 19.
- ⁸ SCHNEIDER, Claus: Música Latina. 1982, S. 16.
- ⁹ Idem. S. 19.
- ¹⁰ Idem. S. 21.
- ¹¹ Idem. S. 22.
- ¹² Idem. S. 107.
- ¹³ BERENDT, J. E.: Ein Fenster aus Jazz. S. 341.
- ¹⁴ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 106.
- ¹⁵ PIETSCH, Reinhard: Komposition und Improvisation sind Zwillingsschwestern. 1983, S. 242.
- ¹⁶ BEHAGUE, Gerhard: Music in Latin America. 1979.
- ¹⁷ Handbuch der Kirchenmusik – Advanced Music. 1985.
- ¹⁸ PÄFFGEN, Peter: Interview mit Sérgio. 1985, S. 119.
- ¹⁹ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 329.
- ²⁰ Idem. S. 9.
- ²¹ Idem. S. 10.
- ²² Idem. S. 10.
- ²³ Idem. S. 11.
- ²⁴ Idem. S. 67.
- ²⁵ PINTO, Tiago de Oliveira: Interview mit Ary Vasconcelos in: Weltmusik Brasiliens. 1986
- ²⁶ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 333.
- ²⁷ PÄFFGEN, Peter: Interview mit B. Hodel in: Gitarre & Laute. 1988, S. 52.
- ²⁸ Idem. S. 241.
- ²⁹ ALMEIDA, Laurindo: Brazilian Percussion Instruments. S.4.
- ³⁰ ROBERTS, John Storm: The Latin Tinge. 1979, S. 14
- ³¹ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 118.
- ³² Idem. S. 260.
- ³³ Idem. S. 127.

Resenha: Langenscheidt Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin: Langenscheidt, 2004.

Félix Bugueño Miranda

A análise de um dicionário de aprendizes („lerner´s dictionary“, segundo a terminologia da metalexigrafia inglesa) deve ser feita prestando especial atenção a dois fatos. Em primeiro lugar, deve-se avaliar a correlação entre as instruções que a obra fornece e a capacidade do consulente de calcular soluções para a sua atividade linguística na L₂. Em segundo lugar, deve-se avaliar também a qualidade das informações fornecidas nos níveis macro-, micro- e medioestruturais.

A partir dessas premissas básicas é que se pode avaliar de forma mais integral o *Langenscheidt Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache* (2004) (doravante LaTDaF (2004)). O „Vorwort“ informa que o dicionário está baseado macroestruturalmente (pelo menos em parte) no escopo léxico exigido para o „Zertifikat Deutsch“, de modo que acreditamos que o público-alvo corresponde ao iniciante. Para a nossa surpresa, o leitor é informado também de que o léxico incluído não somente considera a língua standard („Standardsprache“), mas também o registro coloquial („Umgangssprache“). Em termos microestruturais, LaTDaF (2004) apresenta um programa relativamente ambicioso. Em primeiro lugar, almeja ser um dicionário com paráfrases definidoras rigidamente a partir de um vocabulário de definidores, o que não deixa de ser arriscado, considerando que o dicionário é para „Anfänger“. Outros segmentos no programa constante de informações são as colocações, os compostos, a valência, a sinonímia, a antonímia e as expressões idiomáticas. Em termos macroestruturais, novamente, há pelo menos três pontos inreresantes para comentar. Em primeiro lugar, LaTDaF (2004) escolheu uma solução homonímica de lematização, como, por exemplo, *als*¹, *als*², *als*³, *laden*¹, *laden*² e *tippen*¹, *tippen*², não importando se há uma base etimológica real (como em *als*) ou se se trata de uma verdadeira solução homonímica (como em *tippen*¹ e *tippen*²). Considerando o público-alvo, essa solução parece mais acertada, já que, sem lugar a dúvidas, simplifica o „Übersicht“ tanto como problema de „Zugriffstruktur“ como em relação à informação procurada. Um segundo aspecto que merece comentário é a acertada consideração de „tokens“ como critério de definição macroestrutural. Para o „Anfänger“ os „unregelmäßige Verben“ do alemão constituem um problema real. Exemplos desse tipo de „token“ são *lag*, *las*, *los*, *traf* e *trat*. A essa listagem devem-se acrescentar os casos de *lieber*, como comparativo de *liebe* e *liebst*-, como superlativo da mesma base. Há também casos de contração como *am* e de variantes morfológicas como *Altenheim* / *Altersheim*. Curiosamente, s.v. *Altersheim*, embora a paráfrase sinonímica oferecida seja *Altenheim*, não há nenhuma indicação explícita em favor dessa última forma. Portanto, estamos provavelmente no limite impreciso entre considerar essas formas como „type“ e „token“ ou como sinonímia (embora se essa fosse a solução, estaria-se perante um erro metodológico considerável, já que se incorreria na circularidade viciosa). A definição macroestrutural qualitativa aparece também norteadada por uma concepção diassistêmica da linguagem. Nos „Hinweise für die Benutzer“ é possível perceber quatro eixos: diastratia, diafasia, diacronia e diatopia, agrupados todos sob a rúbrica „Stilistische Hinweise“. No nível

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500,
91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6695; e-mail:
felixv@uol.com.br

estilístico propriamente dito („Stilebene“), LaTDaF (2004) distingue além do registro oral e o escrito, outros dois níveis de difícil precisão. Na página 12 o leitor é informado de que há expressões que não se devem empregar. Para essas expressões, emprega-se a rubrica „gespr.!“ , assim como para outras emprega-se a marca „vulg.“. Uma distinção clara entre esses dois tipos de registro é algo que o dicionário deve ao usuário. A outra distinção interessante de comentar é a diacrônica. Considerando que a língua que o estudante de alemão como L₂ aprende é a língua de „hoje“, é um tanto curioso que a definição macroestrutural qualitativa do LaTDaF (2004) considere unidades léxicas antiquadas e as chamadas de „históricas“. Supomos que este último grupo corresponde a usos da língua medieval. A decisão surpreende também, já que na moderna metodologia de ensino de línguas estrangeiras existem as chamadas „leituras graduadas“, nas quais se controla o vocabulário do aluno segundo seu nível de aprendizado. É para se perguntar se um „Anfänger“ vai ter real contato com Walther von der Vogelweide. Mais acertado nos parece a inclusão da rubrica „veraltend“ [em desuso], já que há, de fato, palavras que „estão saindo de uso“, mas com as quais o estudante pode-se deparar. Por último, em relação à diatopia, LaTDaF (2004) considera também realizações do alemão austriaco (*Topfen* „quark“, *Trafic* „banca de jornais“) e do suíço (*Achtel* com gênero masculino, *Ammann* „prefeito“, *Trattoir* „calçada“).

É no plano microestrutural, no entanto, onde LaTDaF (2004) merece maior atenção. Em primeiro lugar, gostaríamos de comentar o sistema de marcação da valência. Sobre a necessidade de oferecer informações detalhadas sobre esse fato sintático-semântico não é preciso voltar aqui. Nos „Hinweise für die Benutzer“ há um parágrafo completo dedicado a explicar o sistema de marcação empregada (páginas 15-16). A proposta de LaTDaF (2004) poderia ser resumida da seguinte forma: 1) explicita-se, sobretudo depois da preposição, o caso que a preposição exige (*Dat.*, *Akk.* etc.), 2) emprega-se, como segunda opção, o pronome *jemand* com as terminações dos diferentes casos (*j-d* = nominativo; *j-n* = acusativo, etc.) 3) o objeto direto nos verbos transitivos aparece marcado por *etwas*. No entanto, e como os próprios „Hinweise“ reconhecem, *etwas* possui um duplo valor, já que também pode representar o objeto indireto (Dativ) („Steht nach der Form von „jemand“ auch „etwas“, dann bezieht sich der Kasus von „jemand“ auch auf „etwas“: *j-n / etwas* (=Akkusativ), *j-m / etwas* (=Dativ)“ (p. 16)). Embora essa distinção seja fundamental e absolutamente estratégica, é para se perguntar se um „Anfänger“ tem condições de compreender esse sistema de marcações e, ainda mais, se os sistemas de marcações numerados de 1 a 3 se justificam ou se não seria mais prático simplificá-los e substituí-los exclusivamente pelas marcas *Dat.*, *Akk.* etc. No final de contas, o que se espera do dicionário é que forneça ao usuário um sistema simples de marcas para fazer cálculos efetivos sobre as particularidades sintático-semânticas dos verbos do alemão, assim como das particularidades morfo-sintáticas dos nomes que acompanham tais verbos (as desinências). À complexidade (um tanto desnecessária) do sistema de casos, soma-se também a marcação propriamente dita feita para cada verbo. Em termos gerais, a marcação do objeto direto e do objeto indireto é consequente. No entanto, encontramos o caso do verbo *abblenden*, que possui um objeto direto optativo, mas não aparece marcado, embora em outros casos, como s.v. *abheben* isso aconteça. No entanto, o maior empecilho que vemos no complexo sistema empregado por LaTDaF (2004) é a dificuldade de atrelar o marcador formal *etwas* a um determinado valor de valência. S.v. *abbrechen*, as acs. 1 a 4 apresentam o marcador *etwas* cumprindo claramente a função de indicador de objeto direto. Para isso, o dicionário escreve a forma „*etwas* + infinitivo“ (como, por exemplo, *etwas abbrechen*). Porém, as acs. 5 e 6 apresentam um pattern redacional completamente diferente, já que nesses casos aparece na forma de uma oração completa (*etwas bricht ab*). Uma leitura atenta permite compreender que, nesse caso, *etwas* não marca já o objeto direto e sim o sujeito. Situação análoga acontece s.v. *abfahren*, ac. 3, s.v. *locken*, ac. 2, s.v. *abbiegen* e s.v. *lösen*, ac. 1. Em primeiro lugar, nos „Hinweise“ não existe nenhuma menção a esse valor de *etwas* (a função de nominativo só aparece representada por *j-d*). Em segundo

lugar, a mudança no estilo de redação no segmento não necessariamente será compreendida pelo consulente, sobretudo por se tratar de „Anfänger“. Já Existe consenso na metalexicografia sobre a necessidade de um estilo homogêneo na redação e apresentação de cada item do programa constante de informações, já que dessa forma se eleva a possibilidade de que um item determinado aumente o seu poder informativo e discriminante. Naturalmente, poder-se-ia objetar que justamente a mudança no padrão de redação de marcação da valência é um indicador altamente discriminante, mas gostaríamos de lembrar que um „Anfänger“ tem a difícil tarefa de lidar com o alemão como língua objeto (entender o que as palavras significam) e como metalinguagem de primeiro nível (que tarefa estratégica de recepção/produção deseja executar o consulente com as informações lingüísticas que recebe). Acreditamos que procedimento empregado pelo LaTDaF (2004) para marcar a valência é complexo e um tanto confuso para o „Anfänger“ do alemão.

Um outro aspecto importante para comentar é a qualidade das definições. Nesse ponto é fundamental ponderar dois fatores: em primeiro lugar, o dicionário deve tentar oferecer paráfrases definidoras para um consulente com pouco conhecimento de língua alemã (o que justifica a preocupação do LaTDaF (2004) por empregar um vocabulário de definidores); em segundo lugar, é necessário reconhecer que nem todas as palavras deixam-se definir bem. Isto posto, parece-nos, no entanto, que há uma qualidade desigual na redação das paráfrases definidoras. A paráfrase s.v. *Landstraße* („eine Straße zwischen zwei Orten“), por exemplo, embora clara na sua formulação, não é completamente elucidativa, sobretudo se comparada com a definição de *Autobahn* („eine sehr breite Straße, die aus zwei getrennten (Fahr)Bahnen besteht, keine Kreuzung hat und nur von schnellen Fahrzeugen benutzt werden darf“). No final de contas, no alemão existe uma clara diferença semântica entre *Landstraße* e *Autobahn*. A mesma coisa acontece com *Lachs* „I ein großer Fisch der in den nördlichen Meeren lebt“; *Afrika* „ein großer Kontinent“, *Amerika* „ein großer Kontinent“, *Asien* „das größte Kontinent der Erde“. É evidente que as paráfrases só têm um valor referencial (prototipicamente extensional, suspeitamos), mas ainda nesses casos, deveria haver mais informação para o consulente. Por outro lado, reconhecemos que há também definições muito boas, sobretudo quando o dicionário emprega analogias nas paráfrases, como s.v. *Aal* „ein Fisch, der wie eine Schlange aussieht“; *link-* „I auf der Seite, auf der das Herz ist“, ou quando há uma boa contextualização das mesmas, como s.v. *lispeln* „beim Sprechen eines „s“ auf der Zunge die Zähne berühren, so dass man eine Art englisches „th“ spricht“.

Em relação aos textos externos, cabe dizer que eles aparecem de três formas: há lâminas temáticas, tais como „Am Schreibtisch“, „Das Fahrrad“, „Die Farben“, etc., todas com desenhos muito bem feitos, sem que aconteça „poluição visual“, o que é bastante comum nesses casos. Comentário aparte merecem duas lâminas. A dedicada aos „Verben der Bewegung“ tenta reproduzir a ação denotada pelos mesmos. Em termos gerais, atinge-se esse objetivo. Só há três casos em que o reconhecimento é mais complexo: *schieben*, *springen* e (*etawas*) *aufheben*. Nesses casos, a ação denotada pelo verbo é muito difícil de ser representada pictoricamente. Outro tanto acontece com o quadro dedicado às preposições. Em geral, a associação entre o valor da preposição e a representação plástica é boa, mas, inevitavelmente, há casos onde é difícil discriminar um valor individual, como o emprego de *an* (1).

Uma gravura muito boa é a que representa as relações familiares. Nesse caso específico, além do desenho propriamente dito, há uma série de orações que explicam o grau de parentesco das figuras representadas na imagem. Temos apenas uma crítica a fazer em relação às gravuras. Não conseguimos entender porque elas aparecem distribuídas de maneira aleatória no dicionário. Assim, por exemplo, *das Fahrrad*, fica no meio da letra „h“. *Obst und Gemüse*, no interior da letra „r“. Isso diminui a rapidez de acesso à informação. Nesse contexto, as pequenas gravuras (temáticas, por campos léxicos, etc.) que estão espalhadas ao longo das páginas apresentariam uma maior

organicidade. O dicionário possui também apêndices com os gentílicos, tabelas de morfologia e uma listagem com os verbos irregulares.

Em resumo, o dicionário é recomendável para um iniciante que disponha de uma clara ajuda do professor para aprender a tirar proveito das informações nele contidas. Isso, por outro lado, é a sua falha, já que as obras de referência devem ser autoexplicativas.