

“O gosto pelas coisas intelectuais tedescas” O pensamento alemão na *História da Literatura Brasileira* de Sívio Romero

Ana Helena Krause

The Recife's School was a Brazilian movement during the last quarter of the 19th century, whose main goals were to inform the Empire Court of provincial problems and introduce Brazil to ideas and theories of German philosophers. The first history of Brazilian literature was written in 1888 by Sívio Romero and is considered part of this movement. According to this work, Brazil should be connected to German thought. Romero's reception of the German authors is not passive; he engages in dialogue through his text by connecting, criticizing and elaborating upon his references. The autonomy of thought he proves in this process is the same autonomy he demands from Brazilian intellectualists. In order to develop the talents inherent to Brazil, he believes they should widen their cultural horizons, instead of only being dependent on French culture. Only then Brazil would be able to occupy a position equal amongst developed nations. Romero's conception of race and his idea, that it is possible to include the totality of Brazilian literature in his work are both out of date. However, in the *História da Literatura Brasileira* there are methodological aspects in common with the modern theories on writing histories of literature, such as the choice of texts not only according to aesthetics criterions and the interdisciplinarity, because the author relates biology, sociology, economy, and politics with literature.

Keywords: Sívio Romero; History of Literature; Germanism in Brazil.

No último quartel do século XIX, auge da influência de Auguste Comte sobre a *intelligentsia* brasileira, um grupo de intelectuais resiste à exclusividade francesa e reivindica ampliação dos horizontes de influência cultural através do “germanismo”. O movimento, conhecido como Escola do Recife, propunha sobretudo a busca de soluções para os problemas brasileiros a partir da análise da índole nacional. A primeira obra de fôlego dedicada à história da literatura brasileira foi publicada por Sívio Romero em 1888 e é parte deste projeto. O presente trabalho pretende apresentar as linhas mestras do texto, bem como assinalar a presença e comentar a influência do pensamento germânico, analisando em que medida o historiador se relaciona com as idéias de autores alemães.

Sívio Romero nasceu no interior do Sergipe, em 1851, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1914. A origem familiar modesta deste membro da elite rural arruinada pela crise do açúcar e seu conseqüente desconforto diante das elites urbanas, das quais nunca se sentiu membro de direito, ajudam a compreender melhor suas idéias. No Rio de Janeiro, o

Doutoranda em Teoria da Literatura na PUC-RS, bolsista CNPq, atualmente fazendo Doutorado Sanduíche na Universidade de Bonn.

Endereço: Lotharstraße 24, D-53115, Bonn, Alemanha. Tel: +4917626925472;

E-mail: anahelenakrause@yahoo.com.br

polêmico defensor de valores culturais da província procurou ascender socialmente e destacar-se intelectualmente, divulgando as idéias da Escola do Recife. O expoente mais representativo deste grupo era o também sergipano filósofo, poeta, crítico e jurista Tobias Barreto, que não hesitava em atribuir a responsabilidade pelos problemas nacionais à Corte Imperial.¹ Durante toda a vida, Romero divulgou e reivindicou reconhecimento à obra do conterrâneo no ambiente cultural carioca. Ricardo Luiz de Souza afirma, em “Método, raça e identidade nacional em Sílvio Romero”, que o autor da *História da literatura brasileira* (doravante citada como HLB) era contra a adoção de modismos estrangeiros que caracterizava a Corte na época e, como provinciano independente, buscava transferir o eixo de interesse, que se concentrava na mercadoria intelectual externa, para o debate a respeito dos problemas nacionais.

De acordo com Marisol Santos Moreira, o objetivo da Escola do Recife era “deslocar o centro irradiador de cultura para o Brasil da França para a Alemanha”.² Tobias Barreto conseguira, inclusive, aprender alemão, apesar das limitações da pequena cidade de Escada, onde residia, e costumava citar escritores germânicos, como, por exemplo, o poeta Heinrich Heine. Santos Moreira observa que foi muito importante, nesse processo de assimilação cultural, o contexto político de vitória na Guerra Franco-Prussiana, em 1871, que possibilitou à Alemanha despontar como novo centro industrial e intelectual da Europa. Tobias Barreto veria tais acontecimentos como a abertura de novos horizontes à história mundial, fazendo com que o germanismo começasse a chamar a atenção do mundo inteiro.³ A corrente francófila, por sua vez, seria responsável pelo atraso intelectual do Brasil e os trabalhos científicos franceses teriam, para Barreto, tanto caráter científico como um romance de Zola.

Na introdução à coletânea *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*, Antonio Candido aponta novidade na concepção de literatura do crítico, que a entende como produto de fatores naturais e sociais, tanto sujeitos à influência da raça, como desenvolvidos de acordo com o princípio de seleção natural. De acordo com Candido, Romero defende que a sociedade brasileira é produto da mestiçagem e destaca o papel do negro, não atribuindo tanta importância ao índio, como se costumava fazer até então. Na *História da literatura brasileira*, ele daria mais atenção à dimensão biológica através de fatores sociais e psíquicos, pretendendo elucidar as obras a partir da personalidade dos autores. O professor da USP destaca que o critério de valor de Romero não é estético; ele procuraria, antes, avaliar “como e em que grau o autor e a obra tinham contribuído para a diferenciação, aproximando-se progressivamente de um teor brasileiro, que se manifestava, sobretudo, na fidelidade com que eram reproduzidos a sociedade e os sentimentos”.⁴ Embora admita que o interesse pela questão da raça “permitiu uma reflexão ampla e valiosa sobre a literatura do Brasil e sobre o Brasil enquanto produtor de literatura”,⁵ Candido conclui que a indagação de Sílvio Romero estava errada na base, pois a raça – fator a que confere peso máximo – não explica nem determina nada.

Ricardo Luiz de Souza também reconhece o caráter datado da *História da literatura brasileira* de Romero, mas ressalta que, na época, ela foi novidade em termos de abordagem, por causa do instrumental científico, que focalizava fatores extraliterários. Ao autor, cientista e crítico literário a um tempo, importaria “o processo histórico, social e econômico que criou a literatura brasileira”⁶ e interessaria “não o valor especificamente literário da obra, mas o quanto ela incorpora, em si própria, de nacionalidade [...] e o quanto ela é útil como instrumento para desvendar este caráter [...]”.⁷

Também é preciso destacar o caráter pioneiro e politicamente engajado da obra. De acordo com Regina Zilberman, “a Sílvio Romero se atribui a primogenitura da história da literatura brasileira”.⁸ No artigo “Entre duas histórias: de Sílvio Romero a José

Veríssimo”, ela destaca que Romero escreve munido de princípios políticos que conferem ao texto caráter polêmico, intensificados pelo fato de a publicação ser contemporânea à abolição da escravatura no Brasil; o autor, republicano e partidário de um Brasil autônomo e independente tanto na política como na literatura.

A *História da Literatura Brasileira* do paraense José Veríssimo, por sua vez, só é publicada em 1916, quase trinta anos após a obra do sergipano e vale como o segundo texto mais importante dedicado ao assunto, no Brasil. Na introdução, de 1912, Veríssimo elenca Romero entre seus predecessores, ao lado do historiador Franz Adolf von Varnhagen. Embora ressalte que seu conceito de literatura difere daquele do colega, reconhece a importância de seu trabalho como “testemunho da nossa cultura literária no último quartel do século passado”,⁹ e assim o justifica:

A História da literatura brasileira do sr. Sílvio Romero é sobretudo valiosa por ser o primeiro quadro completo não só da nossa literatura mas de quase todo o nosso trabalho intelectual e cultura geral, pelas idéias gerais e vistas filosóficas que na história da nossa literatura introduziu, e também pela influência excitante e estimulante que exerceu em a nossa atividade literária de 1880 para cá.¹⁰

Entretanto, no longo capítulo dezoito, “Publicistas, oradores, críticos”, Romero é citado apenas uma vez, no fim do penúltimo parágrafo:

Mas o primeiro dos escritores brasileiros que, de parte um breve e malgrado excuro pela poesia, fez obra copiosa de crítica geral e particular, é o Sr. Sílvio Romero, simultaneamente discípulo, por Tobias Barreto, dos alemães e, muito mais diretamente, dos franceses por Taine e Scherer, pelo que é da literatura propriamente dita, e de Spencer, Haeckel, Noiré e Lehning, pelo que é da filosofia e pensamento geral.¹¹

Se comparadas às longas alusões a muitos autores hoje praticamente esquecidos, as referências a Romero, a despeito de sua importância – atestada pelo número crescente de trabalhos dedicados a sua obra por sociólogos, economistas, historiadores, críticos literários –, são poucas. Por quê, se também para a carreira de José Veríssimo como crítico o sergipano foi um modelo? Acredito que as divergências, constantes discussões e a extrema rivalidade que surgiu entre ambos, culminando no texto “Zeverissimações ineptas da crítica” (1910) sejam a resposta. Aqui, nos interessa que Romero é apresentado como discípulo dos alemães e dos franceses; dos primeiros, de forma “indireta”, via Tobias Barreto, e dos últimos “diretamente”. Refere-se Veríssimo, aqui, ao contato de Romero com os autores, que se daria pela leitura no original, no caso dos franceses, e através de traduções e comentários de Barreto, sendo eles alemães? Ou ele insinua que, sem a influência de Tobias, Romero não teria se interessado pelo pensamento alemão? De qualquer maneira, o professor da Escola de Direito do Recife é apontado como canal entre Sílvio Romero e o assim chamado germanismo.

Por ocasião do centenário do nascimento de Sílvio Romero, em 1951, é publicado, na Revista das Academias de Letras do Rio de Janeiro, um artigo com o título “Sílvio Romero e o germanismo”, por Othon Costa.¹² Seis anos após a derrota da Alemanha e o fim da Segunda Guerra Mundial, germanismo e alemanismo eram relacionados pela memória coletiva imediatamente ao nazismo; teorias que supostamente comprovam a superioridade da raça ariana, vistas como uma das causas do genocídio nos campos de

concentração. Tendo em vista esse contexto, as linhas-mestras do artigo são as seguintes: primeiro o autor remete ao embate intelectual entre teuto-sergipanos – representados principalmente por Barreto e Romero e Romero, da Escola do Recife – e galo-fluminenses – a maioria dos intelectuais na Corte, “adversários” dos primeiros. A seguir, Costa desmente a idéia geral de que a intuição germânica de Romero se deve exclusivamente à influência do amigo Tobias Barreto: o autor da HLB teria tido um professor amante da literatura alemã nos tempos de liceu, que nele despertara esse interesse. Othon Costa, então, ressalta que Sílvio Romero, diferente de Barreto, que pretendia adotar tudo o que vinha da Alemanha, apenas assimilou o modelo crítico alemão, do contrário, não teria alertado tão severamente para o perigo da colonização alemã concentrada no sul do Brasil.¹³ O membro da Academia Carioca de Letras cita trechos de discursos de Romero na Câmara dos Deputados, segundo os quais a conseqüência de não se promover uma colonização equilibrada entre as regiões seria o futuro perigo de separatismo no sul. O objetivo do texto, segundo o qual os alemães pretendiam de fato criar uma colônia ultramarina no Brasil para satisfazer sua sede de conquista imperialista, parece ser a defesa de Romero contra a acusação de ser um dos promotores da propaganda alemã. Othon Costa encerra o artigo condenando não só o nazismo como também nação e povo alemães.¹⁴

Porém, Costa observa apropriadamente que Sílvio Romero não está simplesmente atrelado a um “pensamento alemão”. A orientação filosófica do sergipano consiste em duas correntes de pensamento bastante amplas, disseminadas na Europa a partir do início do século XIX e que influenciaram maciçamente a intelectualidade brasileira na segunda metade do mesmo século: o Positivismo, que nasce, na esteira do Iluminismo, como reação ao pensamento metafísico que embasa a Teologia, e o Evolucionismo, que tem origem nas descobertas de Charles Darwin sobre a evolução das espécies. Embora o primeiro pertença ao âmbito da filosofia e o segundo, da biologia, ambos pregam a utilização do método científico para análise e investigação de fenômenos. O pensamento evolucionista de Darwin e de Spencer conquistara muitos naturalistas germânicos, entre eles Ernst Haeckel, propagador das teorias evolucionistas, especialmente de Darwin, na Alemanha, e um dos autores continuamente citados por Romero, a propósito de teorias sobre raça. A matriz positivista e evolucionista está presente ao longo de toda a obra e seu “germanismo” não pode ser entendido fora desse contexto.

O prólogo da primeira edição da HLB data de dezenove de maio de 1888, poucos dias após a abolição da escravatura. Segundo Romero, a Abolição era iminente e há muito já se discutia qual seria a melhor maneira de colocá-la em prática sem desestabilizar por completo a economia nacional. Por isso, ele teria defendido que os fazendeiros alforriassem seus escravos aos poucos, como já viria acontecendo em todo o país. O autor expõe também seu credo político de republicano contrário à federação, justificando que nosso povo, naquele momento, seria incapaz de administrar um país descentralizado: “é a um povo assim psicologicamente organizado que se vai impor o regime dissolvente da federação?”.¹⁵ A esse propósito, ele utiliza um argumento emblemático de toda a obra: em todas as questões, é preciso levar em conta a “índole nacional”. Também no prólogo, ao enumerar problemas sociais, Romero traz à pauta a questão da imigração alemã no sul. Para ele, a unidade étnica que teria garantido a existência do Brasil até aquele momento estaria ameaçada por causa da “ingestão sistemática de elementos estrangeiros em privilegiada zona do país [...]”.¹⁶ “Quanto aos estrangeiros, deve-se fazer com eles o que intitulei a colonização integral, isto é, que se vão espalhando por todo o país, especialmente o Norte e o grande Oeste. Nada de aglomerá-los às dezenas e centenas de milhares de uma só raça nas quatro províncias do Sul”.¹⁷ Sobre o trabalho na lavoura, ele defende que se privilegie o colono brasileiro, propondo uma integração que possibilite a

este assimilar os conhecimentos do estrangeiro, bem como “branquear” as futuras gerações.

A educação também estaria entre nossos problemas sociais. Nesse tocante, ele cita a Alemanha como modelo educacional a ser seguido pelo Brasil, pregando a adoção do método de ensino idealista, “que estimula em subida escala as faculdades elevadas e inventivas”,¹⁸ não prejudicando a prática e a técnica, ao “contrário do ensino rasteiro, materializado e pretendidamente prático, o qual atrofia a inventiva, a imaginação, e abaixa muito o nível intelectual”.¹⁹

No primeiro capítulo da HLB, intitulado “Trabalhos estrangeiros e nacionais sobre a literatura brasileira”, o historiador faz um inventário das publicações anteriores na área: *Le Brésil Littéraire*, do austríaco Ferdinand Wolf (Berlin, 1863), alguns textos a respeito da literatura portuguesa, “da qual a nossa era considerada um apêndice”²⁰ – lacunosos no que diz respeito à literatura no Brasil –, e vários ensaios e artigos esparsos de brasileiros sobre épocas ou autores específicos. Também o trabalho de Wolf, em sua avaliação, foi “feito às pressas, não tem vistas teóricas; é um produto artificial e diplomático”.²¹

Ao expor as bases epistemológicas de sua empresa, Romero se apóia em autores como o crítico francês Edmond Scherer,²² que prescreve maneiras de escrever uma história literária. A primeira delas é considerar de forma geral, distinguindo, classificando, destacando o encadeamento dos fatos; a segunda, focalizando os poetas e escritores em seu dia-a-dia, dando ênfase ao anedótico. O autor da HLB declara optar pelo primeiro método, uma vez que “não existem documentos para se fazer a história íntima, pinturesca, viva e anedótica dos escritores do Brasil”.²³

Como já afirmamos acima, a convicção evolucionista de Sílvio Romero, bem como sua proposta de relacionar a questão racial, a formação étnica do povo brasileiro com a literatura produzida no país é a razão de ser da obra e o eixo de seu pensamento. Afirma o autor:

Pretendo escrever um trabalho *naturalista* sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral. (grifo do autor)²⁴

Sílvio pretende escrever uma história natural das letras, estudar “as condições de nosso determinismo literário, as aplicações da geologia e da biologia às criações do espírito”.²⁵ O uso dos métodos das ciências naturais nas ciências humanas acenaria com a possibilidade de explicar aquilo que ainda não havia sido explicado e encontrar a verdade. Assim, a euforia cientificista carrega, para essa geração de intelectuais brasileiros, a esperança de colocar o país na esteira do desenvolvimento, para que um dia possa se igualar às nações desenvolvidas: “[...] um povo que se forma não deve só pedir lições aos outros; deve procurar ser-lhes também um exemplo. Ver-se-á em que consiste nossa pequenez e o que deveramos fazer para ser grandes”.²⁶

A empresa tem caráter abrangente: Romero inclui na HLB tudo aquilo que caracteriza a cultura brasileira, de canções folclóricas a discursos políticos, pois defenderia a concepção de literatura dos críticos e historiadores alemães, que se valem não apenas de textos de suposto valor estético, mas de todas as manifestações da inteligência de um povo, entre elas a política, a economia, a arte, as ciências: “[...] para mim a expressão literatura tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo”.²⁷

Segundo o sergipano, a atual fase da literatura brasileira é de reação crítica e naturalista ao romantismo, caracterizado pela imitação dos franceses. Nela “buscamos de novo nossas tradições à luz das idéias realistas, procurando harmonizar umas com outras”.²⁸ A base para isso são as novas correntes de pensamento europeias:

O positivismo filosófico francês, o naturalismo literário da mesma procedência, a crítica realista alemã, o transformismo darwiniano e o evolucionismo de Spencer começaram a espalhar-se em alguns círculos acadêmicos, e uma certa mutação foi-se operando na intuição corrente. Todos os anos crescia o número dos combatentes; foram eles os primeiros que no Brasil promoveram a reação seguida e forte contra o velho romantismo transcendental e metafísico.²⁹

No segundo capítulo, “Teorias da história do Brasil”, o autor justifica a importância de estar a par das teorias em voga na Europa, afirmando que os problemas históricos e literários têm uma face voltada para o mundo e outra para o país. Ele reconhece a importância da teoria da história do Brasil do naturalista alemão Karl Friedrich von Martius, autor de *Como se deve escrever a história do Brasil*, de 1843, que abarcaria a perspectiva das nacionalidades e da questão etnográfica, indicando traços do povo brasileiro, embora também lhe faça várias críticas. A principal delas é a ausência da perspectiva do mestiço. Na segunda parte do quinto volume da obra, no segmento “Diversas manifestações na prosa – história”, ele analisa detalhadamente o ensaio do alemão. Romero cita e comenta longos trechos, afirmando que não há motivo para crer que foi von Martius quem primeiro diagnosticou e expressou questões como a divisão histórica do país em regiões ou a importância de se considerar a contribuição das três raças, índia, negra e branca, na formação do povo brasileiro. Segundo o sergipano, ele não chega a mostrar o papel de cada uma das raças, nem se aprofunda em sua psicologia. O autor também acusa von Martius de conhecer “as cousas brasileiras muito pela rama”,³⁰ apontando vários erros em sua teoria sobre o Brasil: considerar os índios como povo homogêneo, ignorando a diversidade de tribos; afirmar que havia poucos indígenas no Brasil quando da chegada dos portugueses; atribuir importância exagerada ao sistema das milícias instituído pelos últimos para a unificação do país. Enfim, ele protesta contra a supervalorização da obra e conclui que as principais idéias ali apresentadas ou são nada originais, já havendo sido proferidas por outros pensadores nacionais, ou são obviedades. Romero atalha que von Martius era um bom botânico, mas não linguísta, historiador, filósofo nem sociólogo, e que não basta conhecer a botânica de uma país para também saber-lhe a história.

No terceiro capítulo, o autor comenta a filosofia da história de Buckle e apresenta a hipótese do inglês para explicar o atraso do povo brasileiro. Aplicando métodos das ciências naturais na história e criticando a metafísica, Buckle afirma que o atraso do Brasil se deve ao fato de que a natureza é tão exuberante, forte e perfeita, que não há lugar para o homem. Os aborígenes nunca teriam se oposto às dificuldades, mesmo que a cultura europeia tenha introduzido recursos. Embora concorde que “nossa civilização é impregnada de barbarismo”, Romero discorda que a causa sejam apenas fatores climáticos, apontando os equívocos de Buckle na descrição exagerada da natureza do Brasil, que trairia excessiva credulidade nas “narrações fantásticas dos viajantes, sedentos de maravilhas e despropósitos”.³¹ Para o autor da HLB, o atraso é consequência de uma combinação de fatores, em primeiro lugar, de razões naturais: calor, chuvas, seca, febres; em segundo, étnicas: incapacidade relativa das três raças que constituíram a

população; e, por último, “fatores históricos chamados política, legislação, usos, costumes, que são efeitos que depois atuam também como causas”.³²

Nos demais capítulos da primeira parte da HLB, Romero se aprofunda nas questões meio, raça e história, sem deixar de relacionar cada um desses aspectos com a literatura brasileira. No quarto, “O meio – fisiologia do brasileiro”, o autor cita estudos de cientistas sobre o clima e sobre como isso influencia a constituição física dos habitantes. Assim, os problemas climáticos, já citados acima, são responsáveis por termos “uma população mórbida, de vida curta, achacada e pesada em sua mor parte”,³³ o que na literatura se refletiria em talentos precoces que se esgotam rapidamente, facilidade em aprender, mas superficialidade: “O trabalho intelectual é no Brasil um martírio: por isso pouco produzimos; cedo nos cansamos, envelhecemos e morremos depressa”.³⁴ Entretanto, em relação à ex-metrópole, teríamos todas as condições de firmar “definitivamente nossa completa independência intelectual”,³⁵ pois o clima modificaria os imigrantes, contribuindo para a integração nacional, também no campo da literatura.

Nos dois próximos capítulos, Romero se concentra na questão racial. No quinto, ele prevê que, no futuro, prevalecerá no Brasil o mestiço, a quem dedica o sexto. Ele traz à pauta a questão do surgimento do homem, e se declara contra a hipótese monogenista. As raças indígenas do Brasil teriam surgido aqui, e não emigrado de outra parte. Alguns estudiosos alegam que foram encontradas no Brasil pedras nativas da Ásia, prova de que os habitantes da América vieram daquele continente. O autor baseia seu posicionamento em duas fontes: nos argumentos de mineralogistas alemães que descobriram ser essa uma rocha semelhante às asiáticas, mas brasileira, e em um artigo de um jornal gaúcho, de acordo com o qual foi encontrada em território nacional uma espécie de crânio que comprova ter havido idade da pedra lascada no Brasil, e, portanto, desmentindo que naquela época ainda não havia pessoas na América. O texto teria lhe sido enviado pelo “seu amigo” Carlos von Koseritz, nobre alemão que se estabeleceu no Rio Grande do Sul na metade do século XIX, fundando um jornal e se tornando uma importante figura política.

As conclusões de Romero sobre a questão étnica no Brasil são que o povo brasileiro não é formado só de uma raça, mas mestiçado entre índio, negro e branco, fusão que será sempre responsável pela população brasileira. Ao português caberia o lugar de honra, “porque ele, sem ser o único, é o principal agente de nossa cultura”,³⁶ embora o branco atualmente também esteja representado por outras nacionalidades, como a italiana e a alemã. Uma vez que o índio havia sido exterminado e a escravidão abolida, enquanto a imigração européia continuava, este elemento predominaria e, com o tempo, todos os brasileiros seriam mestiços de cor branca. Entretanto, como a imigração estaria se concentrando na região sul, o norte sofreria desvantagem. A colonização deveria ser equilibrada, do contrário, em breve as províncias do sul tomariam a frente, tornando-se independentes. Neste capítulo, o autor ainda cita a contribuição de outros naturalistas não francófonos para a compreensão da formação étnica brasileira, entre eles, o zoólogo e mineralogista alemão Leopold Heinrich Fischer e o arqueólogo e paleontólogo dinamarquês Peter Lund, que chegou a se estabelecer definitivamente em Minas Gerais.

Romero procede, então, ao exame da contribuição do índio, do negro e do europeu para nossas tradições populares, no capítulo VII. Segundo o historiador, o português foi quem mais teve nelas influência, depois o negro, e, por último, o índio. Além disso, para ele, “a influência européia tende a crescer com a imigração e pela natural propensão para permanecer o mais forte e o mais hábil. O mestiço é a condição desta vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores de nosso clima”.³⁷

No oitavo capítulo, Sívlio Romero analisa a influência da economia nas letras e nas instituições políticas e sociais, postulando que riqueza ou pobreza influem na formação de uma literatura. Segundo o autor, o Brasil, embora aparente ser rico, é pobre; as terras e o dinheiro estão mal distribuídos e a grande massa da população não tem onde trabalhar, pois, como o país importa produtos manufaturados, não há indústria. Sívlio, então, traça um paralelo entre a economia do país e as escolas literárias de destaque desde a época da colonização. De acordo com ele, a Escola Baiana de Gregório de Matos reflete a riqueza gerada pelo açúcar, no século XVII; a Escola Mineira de Tomás Antônio Gonzaga e Santa Rita Durão está relacionada à extração do ouro, no século XVIII; e a Escola Fluminense de Gonçalves de Magalhães e Joaquim Manuel de Macedo, no início do século XIX, resulta do bom nível de vida atingido com o café.

Romero entende que as atuais perspectivas da literatura no Brasil não são boas, pois a economia é baseada no latifúndio, os poucos pequenos agricultores estão endividados, o comércio é dominado por estrangeiros e a maioria da população é pobre. Sendo assim, ele indaga: quem vai ler ou escrever? Além disso, o autor se queixa das classes acadêmicas e dominantes, que não se interessariam pelo pensamento nacional, consumindo apenas literatura européia. Para ele, “a grande pobreza das classes populares, a falta de instrução e todos os abusos de uma organização civil e social defeituosa, devem ser contados entre os empecilhos ao desenvolvimento de nossa literatura”.³⁸ A falta de autores seria também causada pela situação das instituições de ensino superior no Brasil na época, raras e recentes, oferecendo poucos cursos e espalhadas pelo território nacional, longe da maior parte dos estados, e pelo fato de os livros serem caros e de não haver editores nem leitores para obras nacionais.

Absolutismo, centralização, exploração e submissão caracterizariam a situação do Brasil, tanto no passado quando naquele momento: “Desde o princípio, toda a população dividiu-se em duas grandes classes: – senhores e escravos. Aqueles eram os portugueses, ou seus descendentes; os outros – os negros e os índios!”.³⁹ Assim, a submissão seria inerente ao povo brasileiro porque sempre teria havido um poder absoluto: “povo flagelado por todas as extorções, – nunca fomos, nem somos ainda uma nação culta, livre e original”.⁴⁰ O autor encerra este capítulo conclamando a uma reação: ele pede que o povo (e se inclui em seus imperativos da primeira pessoa do plural) se envergonhe, reaja, lute, conquiste seu lugar entre as nações trabalhando, ousando, contribuindo para a humanidade com aspectos morais, e não apenas com café, a fim de superar as relações econômicas e sociais da Colônia e do Império. Dessa forma, seria possível abrir nova fase à vida e ao pensamento nacional, incrementando as classes produtoras, a fim de resistir aos “parasitas”.

No capítulo IX, o último da primeira parte, cujo título é “Psicologia nacional, problemas da educação e imitação do estrangeiro”, o autor argumenta que os brasileiros, assim como os portugueses, não são criativos nem têm capacidade de produzir algo por si. Por isso, ele recomenda:

Tanto quanto se deve aos povos fracos aconselhar que busquem exemplo nas grandes nações criadoras, eu avisara os brasileiros das vantagens que lhes podem advir da lição das gentes anglo-germânicas, corrigindo as debilidades latinas. [...] às robustas gentes do Norte [...] está reservado o papel histórico [...] de tonificar de sangue e idéias os povos latinos [...].⁴¹

A contribuição das raças germânicas também poderia ser verificada no fato de terem preparado a Idade Média, criado as nações e iniciado a Era Moderna, na qual a Reforma viria “abalar de novo as consciências à busca de idéias mais sãs”.⁴²

Romero se declara filiado ao evolucionismo inglês de Darwin e Spencer e ao evolucionismo alemão de Haeckel. Embora reconheçamos que a base de seu pensamento seja o positivismo, ele o define como sistema atrasado e critica veementemente seu dogmatismo, preocupando-se em definir sua “intuição” anglo-germânica – cuja importância ele justifica citando vários cientistas, de Kepler a Haeckel – em relação ao Brasil. Esta consiste em alertar os conterrâneos para o perigo de restringir-se a ciência humana no Brasil ao espiritualismo, ecletismo ou positivismo franceses, deixando de beber em outras fontes, como a germânica, na qual ele vê “a guerra à centralização do pensamento nacional, a oposição à imitação do parisismo”.⁴³ Sílvio aponta a tendência à diferenciação e ao individualismo, em detrimento da centralização, como característica dos povos anglo-germânicos, exemplo que os brasileiros precisariam seguir, reconhecendo e se orgulhando de sua variedade, afinal, na literatura das províncias do norte e do sul existem tendências diversas, que não podem ser ignoradas. Nesse sentido, compara:

O Brasil é o Rio de Janeiro!... dizemos, macaqueando inconsideradamente a frase – a França é Paris!... [...] Nunca houve quem dissesse: a Alemanha é Berlim... os Estados Unidos são Washington... a Inglaterra é Londres... (grifos do autor)⁴⁴

A segunda parte do primeiro volume consiste na apresentação do folclore brasileiro, com respectiva análise da contribuição do negro, do branco e do índio. A terceira, na descrição do método sociológico da Escola de Le Play, a partir do qual Romero se propõe estudar o Brasil e o povo brasileiro. Na quarta parte, ele parte para as conclusões gerais, enquanto dedica a quinta e última à crítica, procedendo a uma retrospectiva na qual destaca a contribuição dos gregos, que teriam introduzido a matéria, embora com caráter eminentemente normativo, enquanto o autor conclui que ela necessita de base científica.

Na parte IV, Sílvio Romero afirma que nossa literatura, como todas as outras, resulta de meio, raça e correntes estrangeiras, sendo a natureza e a raça os fatores primordiais e permanentes; a influência e imitação estrangeira, os fatores móveis, variáveis e externos. De acordo com o autor, a presença e a predominância da influência estrangeira nas literaturas jovens como a nossa é natural. A literatura brasileira teria imitado sempre a portuguesa – que também se caracterizaria pela imitação – e, desde 1830, a francesa. Além disso, ele reconhece que, geralmente, aquilo que absorvemos dos ingleses, alemães, russos e escandinavos é lido em francês.

Portanto, uma literatura não seria obra do acaso ou de um poder estranho, manifestação da metafísica do absoluto. Antigamente, a crítica brasileira, segundo Romero, tinha essa consciência nem era capaz de estabelecer relações entre meio, literatura e raça, enquanto a crítica moderna mostra que a literatura é apenas um ramo da arte, que, por sua vez, assim como a religião e a política, é um capítulo da sociologia. A Escola do Recife teria contribuído para se preencher essa lacuna no campo da crítica.

O inventário das influências estrangeiras nas letras nacionais leva o autor a destacar o movimento em prol do germanismo, encabeçado por Tobias Barreto, autor dos Estudos Alemães, que teve as seguintes conseqüências:

Já diretamente por livros alemães, pois que muitos moços estudaram então a língua germânica, por traduções francesas, inglesas, italianas, espanholas, espalhou-se nos círculos pensantes o gosto pelas coisas intelectuais tedesca. E hoje é preciso ser muito refratário a certa forma superior da cultura para não ter lido Kant, Hegel, Schopenhauer, Hartmann, Nietzsche, Lange, Zeller, Bluntschli, Holtzendorf, Savigny, Ihering, Mommsen, Curtius, Sybel, Droysen, Gneist, Fr. Diez, Ottfried e Max Müller, Strauss, Haeckel, Vogt e cinquenta outros.⁴⁵

A ostentação de tanto conhecimento a respeito das “coisas intelectuais tedesca” é uma provocação e uma crítica ao monopólio cultural brasileiro da Corte, que voltaria sua atenção quase exclusivamente para a cultura francesa.⁴⁶ Embora tenha como base de sua formação o positivismo comtiano, o polemista Romero reivindica espaço, nas letras brasileiras, para o pensamento alemão, paralelamente à tentativa de abrir caminho para as idéias da província.

Segundo o autor, houve duas espécies de alemanismo no Brasil, o “literário” e o da “imigração”, sendo aquele o de Barreto e este o de Escagnolle Taunay, além do seu próprio, que consistiria em “ensinar e demonstrar o valor, a importância, a influência política, social, histórica do elemento teutônico na civilização mundial”.⁴⁷ Enquanto Tobias veria na assimilação da cultura e do pensamento alemão uma chance de fortalecer o elemento nacional, para que pudesse concorrer com o germânico em pé de igualdade, Taunay desejaria a colonização teutônica apenas para nos ver prosperar, embora “detestasse” as “gentes alemãs”. Sílvio ressalta que seu conterrâneo também era contrário ao modo desequilibrado como se estaria fazendo a colonização germânica no Sul do Brasil.

Para o autor da HLB, ambas as propostas têm seu lado positivo e negativo. Assim, a propaganda do autor dos Estudos Alemães contribuiria para ampliar o conhecimento dos brasileiros sobre a “vida espiritual” da Alemanha, o que seria de grande vantagem, embora se precisasse tomar cuidado para não negligenciar os impulsos nacionais nem restringir nosso campo de influência cultural. Sílvio elogia o zelo de Taunay em fortalecer nosso povo através da imigração alemã, a fim de “ir apagando progressivamente os maus lados do mestiçamento atual”.⁴⁸ Entretanto, critica-o por não atentar para o perigo de aglomerar tantos “homens de *uma gente estranha à nossa*” em apenas uma zona do país: “Dividi-los, espalhá-los, difundi-los para serem assimilados e não perturbarem a nação brasileira, que é uma formação luso-americana, é o que convém”.⁴⁹

Sua avaliação das posturas de Barreto e Taunay revela que ele próprio tem uma relação ambígua com a Alemanha, condicionada por suas crenças deterministas: por um lado, pretende usar os colonos importados para clarear o mestiço brasileiro e introduzir novas técnicas agrícolas; por outro, insiste na necessidade dos brasileiros não se restringirem apenas à influência cultural francesa, mas tomarem conhecimento da herança cultural germânica, cujos expoentes admira e cita continuamente, além de ver na organização política e cultural alemã um exemplo de não-centralização, de valorização de peculiaridades regionais, em oposição à França.

Embora tome a pátria de Haeckel e sua “raça superior” como exemplo, o historiógrafo prega a necessidade de autonomia, tanto no campo das idéias como na questão da imigração. Ele acredita que o elemento alemão melhorará o povo brasileiro através do branqueamento, mas teme as “gentes robustas do norte”, por isso, alerta que a imigração precisa se espalhar por todas as regiões, a fim de obter-se a homogeneidade necessária

para que a nação prospere e sem guerras ou divisões. Para o autor, os imigrantes alemães são bem-vindos para se integrar e trabalhar pelo ideal de crescimento brasileiro, não para criar uma colônia fechada e separatista.

No que concerne à autonomia intelectual, Romero não acata passivamente as idéias dos pensadores anglo-germânicos que cita no volume, mas com eles dialoga, acrescentando sua análise, sempre crítica, como quando aponta lacunas no texto de Ferdinand Wolf sobre a literatura brasileira ou na teoria histórica de von Martius. A relação de Romero com o pensamento alemão é, portanto, marcada pela necessidade de auto-afirmação: os alemães são exemplo em termos teórico-analíticos e por ter um pensamento independente (que Romero sonha fomentar entre os brasileiros), mas quando analisa o que o historiador inglês Buckle, bem como Wolf e von Martius escrevem sobre o Brasil, Romero protesta contra o entusiasmo local a respeito de constatações que autores brasileiros já haviam apresentado antes ou contra o fato de que estrangeiros queiram saber mais do que aqueles. Ele se depara com generalizações, corrige-as, citando exceções e insiste que os europeus não estão autorizados a nos dar lições sobre nosso país. Entretanto, o historiógrafo é um entusiasta de modelos críticos e analíticos providos da Alemanha, como as teorias evolucionistas de Haeckel.

A admiração pela Alemanha está relacionada também com o nacionalismo de Sílvio Romero, característico não apenas da Escola do Recife na jovem nação. Para ele, assim como fazem os alemães, a classe instruída brasileira deve valorizar a mercadoria intelectual que o próprio país oferece, ao invés de ler e admirar apenas o que vem de Portugal ou Paris. Também em termos econômicos, precisaríamos desenvolver aquilo que temos, ao invés de importar os produtos fabricados no exterior com nossas matérias-primas. A consciência de que os problemas nacionais têm uma face voltada para o mundo e outra para o país revela que o nacionalismo do autor difere totalmente daquele ufanista, que se fecha sobre a própria nação, iludindo-se com a aparente auto-suficiência fornecida pelo vasto território e por uma natureza exuberante.

Enfim, Sílvio Romero crê que a sociedade brasileira deve se servir da contribuição – tanto étnica quanto cultural – dos povos germânicos, mas não com o intuito de se sujeitar a eles. Apoiando-se teoricamente, pretende adotar o modelo de uma nação que, no contexto europeu, em parte pela descentralização política que lhe era característica, foi ofuscada pela França das Luzes, mas que sempre tentou afirmar sua identidade, conquistar seu espaço. Assim, as vozes periféricas do nordeste brasileiro reivindicaram o direito de propor uma leitura da pátria além daquela imposta pelo centro, seja ele o Rio de Janeiro, seja Paris. Com sua leitura nacional através do evolucionismo literário, com a ostentação de tantas leituras e com a exibição do domínio da aplicação do método científico à história da literatura, o sergipano pretende contribuir para o entendimento da literatura brasileira e sua evolução e, finalmente, nada menos que para a evolução, o crescimento, a prosperidade do país.

Embora documente uma época importante de nossa trajetória intelectual, o projeto literário e nacional de cunho evolucionista de Sílvio Romero, assentado na questão da raça, não faz mais sentido atualmente. A crença na existência de superioridade e inferioridade racial (que, como atesta não somente a leitura da HLB, não pode ser debitada apenas na conta dos alemães) não contribuiu para fomentar a civilização, mas conduziu a humanidade à barbárie e ao genocídio. O recorte ambicioso proposto por Sílvio também não cabe mais dentro da atual consciência de que qualquer tentativa de dar conta historicamente de uma totalidade é inútil. O subtítulo “Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira” estampa na primeira página da obra a crença de que é possível abarcar completamente e dar a última palavra sobre um

objeto – nesse caso, a literatura nacional –, a partir do ponto de vista de apenas um sujeito. Contudo, hoje já admitimos que tais esforços são inúteis, pois cada página do pequeno volume, quando segurada entre os dedos, se multiplica ao infinito, como nos ensina Jorge Luis Borges com seu livro de areia...

Atualmente, discute-se muito no meio acadêmico literário alemão a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. Entretanto, como assinala Michael Korfmann, sua recepção, no Brasil, se restringe basicamente à área da sociologia, com exceção de um artigo sobre crítica, traduzido por Hans Ulrich Gumbrecht, e outro sobre arte, por Heidrun Krieger Olinto.⁵⁰ Segundo Olinto, as idéias de Luhmann “abandonam hipóteses de identidade e favorecem suposições de diferença”,⁵¹ propondo uma visão não-linear, não-teleológica e não-dialética, mas simultânea da relação entre tempo e história. Por isso, a teoria dos sistemas é uma lente adequada para se focar os atuais problemas das histórias da literatura nacionais.

Jürgen Fohrmann, um dos representantes da teoria dos sistemas no campo da literatura, afirma que uma literatura nacional é o resultado de uma construção variada, desde que, mais ou menos a partir do último terço do século XVIII, abandonou-se a idéia de que as obras surgidas em um país simplesmente dela faziam parte, mas se começou a orientar o processo de definição a partir de seleções, como a restrição da literatura à ficção ou a limitação da literatura nacional aos textos escritos na língua pátria. A nação passaria a ser vista como contexto de constituição diferenciador natural e surgiriam considerações sobre a “natureza” de um povo, pressupondo que, no caráter nacional, se revela sua essência inconfundível. Fohrmann esclarece como nação ou literatura nacional se constituem a partir dessa idéia: à medida que se afasta todo o diferente e se concentra todo o “próprio” em um contexto de sentido, o que contribui para a construção de uma identidade nacional.⁵² Esse processo, como exposto por Fohrmann, reforça a convicção de Niklas Luhmann de que todas as formas de sentido são contingentes, de que o sentido não é uma qualidade universal originada por uma fonte absoluta, existindo apenas como sentido das operações que o utilizam.

Curiosamente, embora se oriente por pressupostos teóricos e metodológicos aparentemente opostos, a concepção de nossa primeira história da literatura também revela algumas semelhanças em relação à teoria dos sistemas. Em primeiro lugar, destaca-se a interdisciplinaridade. Sílvio Romero, como Luhmann, é um sociólogo, que entende a literatura no Brasil como parte da sociedade brasileira e, como tal, refratária a ela. Assim, tenta explicá-la e analisá-la através dos mesmos pressupostos que utiliza para suas análises sociais, como por exemplo, o processo de mestiçagem. Também é interessante traçar um paralelo entre a influência da biologia nas idéias de Romero, via Evolucionismo, e a importância das formulações de Humberto Maturana e Francisco Varela sobre sistemas autopoieticos no campo da biologia para a proposição dos sistemas sociais autopoieticos por Niklas Luhmann.

O questionamento dos critérios de seleção dos textos a serem contemplados em uma história da literatura também aproxima Sílvio Romero de teóricos alemães que vêm se destacando na atual cena historiográfica, como Siegfried Schmidt e Hans Ulrich Gumbrecht. O sergipano não se limita ao abstrato critério de valor estético, utilizado pelo contemporâneo José Veríssimo e por toda a tradição posterior, mas amplia o conceito de literatura, abarcando textos que vão da política ao folclore. Nesse sentido, afina-se com as atuais reivindicações dos Estudos Culturais.

Notas

¹ Cf. SOUZA, Ricardo Luiz de. Método, raça e identidade nacional em Sílvio Romero. *Revista de História Regional* 9(1): 9-30, Verão 2004.

In: <http://www.uepg.br/rhr/v9n1/911RicardoSouza.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2006. p. 9.

² MOREIRA, Marisol Santos. A recepção de Heinrich Heine em Tobias Barreto. In: <http://www.apario.com.br/index/boletim36/Junggermanisten-Jovens%20germanistas.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2006.

³ Cf. MOREIRA, 2006.

⁴ CANDIDO, Antonio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EdUsp, 1978. p. XXIII.

⁵ CANDIDO, 1978, p. XXIX.

⁶ SOUZA, 2004, p. 15.

⁷ SOUZA, 2004, p. 15-6.

⁸ ZILBERMAN, Regina. Entre duas histórias: de Sílvio Romero a José Veríssimo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UERJ/ Topbooks/ UniverCidade, 2003. p. 871-881. p. 873.

⁹ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4a ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963. p. 19.

¹⁰ VERÍSSIMO, 1963, p. 19.

¹¹ VERÍSSIMO, 1063, p. 302-3.

¹² Ver COSTA, Othon. Sílvio Romero e o germanismo. *Revista da Academia de Letras*, Rio de Janeiro, Ano XV, N. 67, p. 7-14, 1951.

¹³ De acordo com Boris Fausto, a imigração no sul do país tinha como objetivo a colonização baseada na pequena propriedade, enquanto em São Paulo fornecia trabalhadores para a grande lavoura. Já antes da Independência, José Bonifácio e Dom Pedro teriam começado a atrair colonos alemães principalmente para Santa Catarina e para o Rio Grande do Sul, visando formar uma classe média rural. Fausto afirma que os alemães estiveram em segundo lugar entre os estrangeiros que entraram no Brasil entre 1846 e 1875 e, entre 1824 e 1870, representaram cerca de 93% dos imigrantes que entraram no Rio Grande do Sul. O fluxo teria diminuído a partir de 1860 por causa das más condições de tratamento dos colonos, até que, em 1871, o império alemão teria suspenso o apoio à imigração (Cf. FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EdUsp, Imprensa Oficial do Estado, 2002).

¹⁴ Houve na época um grande mal-estar em relação aos imigrantes ou descendentes de imigrantes alemães no sul do Brasil, que tinham sido simpatizantes do nazismo. O governo de Getúlio Vargas cortara relações com o Reich, e, sob a justificativa do processo de nacionalização, a língua alemã fora proibida: livros, jornais, revistas, rádio e a comunicação na vida pública (igreja, escola, associações) passaram a ser controlados.

¹⁵ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo primeiro. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943a. p. 31.

¹⁶ ROMERO, 1943a, p. 30.

¹⁷ ROMERO, 1943a, p. 31.

¹⁸ ROMERO, 1943a, p. 31-2.

¹⁹ ROMERO, 1943a, p. 32.

²⁰ ROMERO, 1943a, p. 37.

²¹ ROMERO, 1943a, p. 37.

²² Edmond Schérer (1815-1889) foi teólogo protestante, político republicano e crítico literário, que, embora nascido em Paris, tinha livre trânsito no mundo anglo-germânico: estudou teologia evangélica e foi ordenado ministro da igreja em Estrasburgo, Alsácia (naquela época ainda pertencente à Alemanha). Abandonou, contudo, a vida religiosa, ingressando na carreira literária como crítico e atuando na vida pública como deputado e senador pelo Partido Republicano. Contribuiu para revistas e publicações representativas, interessando-se, especialmente, pela literatura e política da Inglaterra, país que visitou muitas vezes.

In: [http://en.wikipedia.org/wiki/Edmond Henri Adolphe Sch%C3%A9rer](http://en.wikipedia.org/wiki/Edmond_Henri_Adolphe_Sch%C3%A9rer).

Acesso em 26 de março de 2008.

²³ ROMERO, 1943a, p. 40.

²⁴ ROMERO, 1943a, p. 42-3.

²⁵ ROMERO, 1943a, p. 43.

²⁶ ROMERO, 1943a, p. 42.

²⁷ ROMERO, 1943a, p. 44.

²⁸ ROMERO, 1943a, p. 43.

²⁹ ROMERO, 1943a, p. 44.

³⁰ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo quinto. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943b. p. 148.

³¹ ROMERO, 1943a, p. 71.

³² ROMERO, 1943a, p. 73.

³³ ROMERO, 1943a, p. 78.

³⁴ ROMERO, 1943a, p. 78.

³⁵ ROMERO, 1943a, p. 78.

³⁶ ROMERO, 1943a, p. 88.

³⁷ ROMERO, 1943a, p. 119.

³⁸ ROMERO, 1943a, p. 125.

³⁹ ROMERO, 1943a, p. 124.

⁴⁰ ROMERO, 1943a, p. 126.

⁴¹ ROMERO, 1943a, p. 130.

⁴² ROMERO, 1943a, p. 130.

⁴³ ROMERO, 1943a, p. 133.

⁴⁴ ROMERO, 1943a, p. 133.

⁴⁵ ROMERO, 1943a, p. 297.

⁴⁶ A língua francesa passou a ser ensinada nos colégios brasileiros em 1837 (Cf. PIETRARÓIA, Cristina Casadei. A importância da língua francesa no Brasil: marcas e marcos dos primeiros períodos de ensino. In: http://www.gel.org.br/novo/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N2_01.pdf. Acesso em: 07 set. 2008). Além disso, a literatura do período registra que o francês era meio de comunicação nos saraus da elite carioca e instrumento de acesso à literatura universal. No romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, a personagem Maria Benedita, oriunda do interior da Província do Rio de Janeiro, aprende francês para melhorar suas chances de ascensão social na

Corte. A prima Sofia explica-lhe que o francês é necessário para conversar e ler romances e, conseqüentemente, contratar um casamento vantajoso.

⁴⁷ ROMERO, 1943a, p. 297.

⁴⁸ ROMERO, 1943a, p. 298.

⁴⁹ ROMERO, 1943a, p. 298.

⁵⁰ Cf. KORFMANN, Michael. A literatura moderna como observação de segunda ordem. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 6, p. 47-66, 2003.

⁵¹ OLINTO, Heidrun Krieger. Voracidade e velocidade: historiografia literária sob o signo da contingência. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.23-34. p. 23.

⁵² Cf. FOHRMANN, Jürgen. Grenzpolitik. Über den Ort des Nationalen in der Literatur, den Ort der Literatur im Nationalen. In: CADUFF, Corina; SORG, Reto. *Nationale Literaturen heute – ein Fantom?* Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem. München: Wilhelm Fink, 2004. Versão do artigo em língua portuguesa, por Ana Helena Krause: FOHRMANN, Jürgen. Política de fronteira. Sobre o lugar do nacional na literatura e o lugar da literatura no nacional. *Contingentia*, Porto Alegre, v. 3, No 1, 2008. Acessível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/4161/2202>

„Und natürlich darf geschossen werden!“ Politische Lyrik und Linksterrorismus in Deutschland

Christoph Schamm

In the late 1960s, West Germany was swept over by a wave of student protest. The movement of 1968 hit the country especially hard because the young generation aimed to overcome the Nazi past of their parents once and for all. As their peaceful demonstrations did not have any success, some of the leftist activists decided to take violent measures. Among other terrorist groups, the *Red Army Fraction* was born. This article tries to bring to light, if and how far the political poetry of the German postwar period predicted and legitimized this process.

Keywords: political poetry; terrorism; generation of 68; Baader/Meinhof .

Rudi Dutschke auf Burg Waldeck

Die meisten Liedermacher wurden gnadenlos ausgepöfcht, 1968 auf der Waldeck. Zu Tausenden waren die Mitglieder der studentischen Protestbewegung auf die Burg im Hunsrück gekommen, um das legendäre Festival der deutschsprachigen Chansons und Folksongs in eine politische Veranstaltung umzuwandeln. Aber Walter Mossmann durfte singen und erhielt sogar frenetischen Beifall.¹ Das war kein Wunder, sang er doch das Lied *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke*, das ihm Wolf Biermann zuvor am Telefon vorgesungen hatte. Text und Melodie stammten nämlich aus der Feder des ostdeutschen Lyrikers und Liedermachers, dem die Ausreise in den Westen von den DDR-Behörden verweigert worden war. Als Außenstehender solidarisierter sich Biermann demonstrativ mit den Vertretern der Studentenrevolte. Mit seinem Lied nämlich unterstützte er deren Auffassung, dass die eigentliche Schuld an dem Attentat auf ihren Wortführer Rudi Dutschke nicht etwa der 24jährige Hilfsarbeiter Josef Bachmann trage, der Dutschke am 11. April 1968 mit drei Pistolen-schüssen aus nächster Nähe niedergestreckt hatte. Stattdessen belastete er die amtierenden Regierungschefs der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlins sowie den Zeitungsverlag Axel Springer. Alle drei hätten so lange konzertierte Hetze gegen die Studentenbewegung betrieben, bis irgendeine verlorene Seele zur Waffe gegriffen habe. Hier die Verse, die Mossmann auf der Waldecker Freilichtbühne vortrug:

Drei Kugeln auf Rudi Dutschke
Ein blutiges Attentat
Wir haben genau gesehen
Wer da geschossen hat

Christoph Schamm, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: chschamm@hotmail.com

Refrain:

Ach Deutschland, deine Mörder!
Es ist das alte Lied
Schon wieder Blut und Tränen
Was gehst Du denn mit denen
Du weißt doch was dir blüht!

Die Kugel Nummer eins kam
Aus Springers Zeitungswald
Ihr habt dem Mann die Groschen
Auch noch dafür bezahlt

Refrain

Des zweiten Schusses Schütze
Im Schöneberger Haus
Sein Mund war ja die Mündung
Da kam die Kugel raus

Refrain

Der Edel-Nazi-Kanzler
Schoß Kugel Nummer drei
Er legte gleich der Witwe
Den Beileidsbrief mit bei

Refrain

Drei Kugeln auf Rudi Dutschke
Ihm galten sie nicht allein
Wenn wir uns jetzt nicht wehren
Wirst du der Nächste sein

Refrain

Es haben die paar Herren
So viel schon umgebracht
Statt daß sie euch zerbrechen
Zerbrecht jetzt ihre Macht!

Refrain²

Dutschke kam bei dem Mordanschlag nicht ums Leben. Obwohl Bachmann dreimal abdrückte, konnte er von den Ärzten gerettet werden. Erst Jahre später, 1979, würde er an den Spätfolgen der Verletzungen sterben. Biermann machte sich in den Strophen 2 bis 4 die Dreizahl der Schüsse zunutze, indem er jeder Patrone aus der Waffe des Attentäters einen wahren Schuldigen zuordnete. Mit „des zweiten Schusses Schütze / Im Schöneberger Haus“ ist der Regierende Bürgermeister von Berlin gemeint – ein Politiker, der ausgerechnet Klaus *Schütz* hieß –; die Bezeichnung „Edel-Nazi-Kanzler“ spielt auf die NS-Vergangenheit des Bundeskanzlers Kurt Georg Kiesinger an.³ Der eigentliche Schütze Bachmann, von damaligen Journalisten sofort zur deutschen Variante des angeblichen Kennedy-Mörders Oswald stilisiert, erfüllt in diesem Denkschema nur die Funktion einer Marionette der Mächtigen.

All dies reproduziert nur den Tenor dessen, was in den linken Studentenkreisen ohnehin vorherrschende Meinung war. Nicht unbedingt dasselbe gilt für die letzten beiden Strophen, die den Anschlag auf Dutschke als Auftakt zu allgemeinem Staatsterror darstellen und, zumindest implizit, zur Gegengewalt aufrufen. Insbesondere das Verspaar „Es haben die paar Herren / So viel schon umgebracht“ wird erst ver-



Zwei Symbolfiguren der deutschen Linken in den späten 60er Jahren: der Liedermacher Wolf Biermann (links) und Studentenfürher Rudi Dutschke.

ständlich, wenn man den zeitgeschichtlichen Kontext kennt. Es lässt sich einerseits auf die nationalsozialistischen Verbrechen beziehen, die die Achtundsechziger großenteils ihrer Elterngeneration anlasteten. Andererseits verweist es jedoch auf ein anderes, ganz bestimmtes Ereignis: Am 2. Juni 1967, also gute zehn Monate vor dem Dutschke-Attentat, fand in Berlin eine große Demonstration gegen den Staatsbesuch des Schahs von Persien statt. Diesen Potentaten nahm die Protestbewegung als Oberhaupt eines Unrechtsregimes wahr, das von der imperialistischen Außenpolitik der USA gestützt wurde. Als die Sicherheitskräfte die Demonstrierenden auseinander trieb, wurde der Student Benno Ohnesorg erschossen. Der Täter, ein Polizeibeamter namens Karl-Heinz Kurras, wurde wegen fahrlässiger Tötung angeklagt, aber bereits im November 1967 freigesprochen. Das Gericht begründete sein Urteil mit Notwehr. Den Vorwurf, die wirklichen Umstände des Todes von Benno Ohnesorg verschleiert zu haben, konnte die Berliner Justiz nie vollständig ausräumen; in jedem Fall bewertet das linke Milieu die Tat und ihre rechtlichen Folgen bis heute als Akte staatlicher Willkür.

Zu diesem Zeitpunkt, so scheint es, wird innerhalb der studentischen Protestbewegung erstmals der Ruf laut, gewaltsam zurück zu schlagen. So heißt es, dass die spätere Terroristin Gudrun Ensslin noch in der Nacht von Ohnesorgs Tod im Hauptquartier des Sozialistischen Studentenbundes (SDS) in Berlin zum militanten Widerstand aufgerufen habe. Dies sei der einzige Weg, sozialrevolutionäre Interessen gegen einen inhumanen, hinter der scheindemokratischen Fassade faschistischen Polizeistaat durchzusetzen. Vorerst allerdings beteiligte sie sich an einer friedlichen Protestaktion, um den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Heinrich Albertz (SPD), zum Rücktritt aufzufordern. Albertz trug mit seinen Stellungnahmen zu den Vorkommnissen rings um den Schah-Besuch sicher nicht dazu bei, die aufgeheizte Stimmung zu entspannen.⁴ In einem ersten Statement rechtfertigte er das harte Durchgreifen der Polizei und wies die Schuld am Tod Ohnesorgs den Demonstranten zu; ein Standpunkt, auf dem er auch später beharren würde:

Einige Dutzend Demonstranten, darunter auch Studenten, haben sich das traurige Verdienst erworben, nicht nur einen Gast der Bundesrepublik Deutschland in der deutschen Hauptstadt beschimpft zu haben, sondern auf ihr Konto gehen auch ein Toter und zahlreiche Verletzte [...]. Ich sage ausdrücklich und mit Nachdruck, dass ich das Verhalten der Polizei billige [...].⁵

Ein Foto, das die Zeitschrift *Der Spiegel* anlässlich der Festnahme Gudrun Ensslins im Juni 1972 veröffentlichte, zeigt die Germanistik-Doktorandin am äußersten rechten Ende einer Reihe von acht Menschen, auf deren T-Shirts jeweils ein Buchstabe des Namens ALBERTZ! geschrieben steht, wobei auf Ensslin natürlich das Rufzeichen entfällt.⁶ Drehen sich die Teilnehmer der Protestaktion auf dem Mittelstreifen einer vierspurigen Straße um, konnten die Autofahrer auf ihren Rücken das Wort ABTRETEN lesen.⁷ Tatsächlich würde der Regierende Bürgermeister sein Amt wenige Wochen später zur Verfügung stellen; dies jedoch nur, weil sich die politische Krise nach Ohnesorgs Tod so sehr verschärft hatte, dass ihm seine eigene Partei die Mehrheit entzog. Sein Nachfolger war der von Biermann attackierte Klaus Schütz.⁸



Noch protestiert sie friedlich: Gudrun Ensslin (rechts außen) bei einer Demonstration gegen Berlins Regierenden Bürgermeister Heinrich Albertz am Tag nach Ohnesorgs Tod.

Von der Kunst zur Gewalt bzw. vom Pudding zum Dynamit

Nach den Demonstrationen anlässlich des Schah-Besuches und dem Tod von Benno Ohnesorg begannen sich militante Gruppen aus der Studentenbewegung heraus zu lösen. Wolf Biermanns Aufruf, Widerstand gegen Staatsgewalt und Springer-Presse zu leisten und deren Macht zu zerschlagen, kamen sie somit um einige Monate zuvor. Hier soll nicht noch einmal gezeigt werden, wie sich die sogenannten *Stadtguerillas* von der friedlichen Studentenrevolte abgespalten haben;⁹ das Augenmerk

soll vielmehr auf den Zusammenhang von künstlerischer und terroristischer Aktion gerichtet werden. Setzt man sich nämlich genauer mit der Entstehung der Roten Armee Fraktion, der Bewegung 2. Juni und anderen anarchistischen Vereinigungen dieses Milieus auseinander, so tritt der fließende Übergang vom symbolischen Happening zum blutigen Attentat klar zutage.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre engagierte sich ein nennenswerter Anteil der bundesdeutschen Universitätsstudenten in Gruppierungen am linken Rand des politischen Spektrums. Diese Entwicklung beruht zweifellos auf komplexen gesellschaftlichen Prozessen, die sich mit wenigen Sätzen nicht erklären lassen. Als mutmaßliche Hauptgründe sind jedoch zum einen ein Unbehagen an den christlichen Parteien zu nennen, deren restaurative Regierungspolitik von weiten Teilen der jungen Generation als unzureichende Ablösung vom Nationalsozialismus bewertet wurde. Zu viele Köpfe in den Spitzen von CDU und CSU, zu viele führende Staatsbeamte waren mit dem Makel einer braunen Vergangenheit behaftet.¹⁰ Hinzu kam, dass die Sozialdemokratie nach den Wahlen von 1966 ein Regierungsbündnis mit den Unionsparteien einging, das ausgerechnet von Kurt Georg Kiesinger geführt wurde. Enttäuscht wandten sich viele Jungwähler von der SPD ab, der Partei, von der sie die fällige politische Erneuerung Deutschlands ursprünglich erwartet hatten. Dass sich ihr Hoffnungsträger Willy Brandt nicht zu schade war, Außenminister des „Edel-Nazi-Kanzlers“ zu werden, konnten sie nicht nachvollziehen.

Neben der kontroversen Debatte über die NS-Vergangenheit und der Großen Koalition mag es weitere Gründe geben, weshalb sich die deutschen Studenten in den späten Sechzigern links der SPD konzentrierten. Offensichtlich bestand eine weltweite Tendenz, aus repressiv empfundenen Gesellschaftssystemen auszubrechen, da die 1968 gipfelnde Revolte auch in anderen Ländern, etwa in Frankreich, in Italien oder in mehreren lateinamerikanischen Staaten, massiv um sich griff. Zeitgleich erreichten die schwarze Bürgerrechtsbewegung und der Protest gegen den Vietnamkrieg in den USA ihren Höhepunkt. Die Auflehnung gegen die bestehenden Autoritäten war also global, ihr individuelles Profil schärfte sich jedoch abhängig von der jeweiligen Autorität. In Deutschland bestimmten sich die sozialistischen und subversiven Strömungen als *Außerparlamentarische Opposition* (APO), weil sie ein Gegengewicht zur Koalition der beiden großen Volksparteien im Bundestag schaffen wollten. Ihre Sehnsüchte nach einer sozial gerechteren Gesellschaft projizierten sie in Länder wie Maos China oder Castros Cuba, deren kommunistische Machthaber noch unverbraucht und heroisch erschienen. Die USA jedenfalls hatten spätestens seit dem Beginn ihrer Intervention in Vietnam im Frühjahr 1965 ihren Status als bevorzugtes Modell für Freiheit und Selbstverwirklichung verloren.

Dieter Kunzelmann kommt um die Jahreswende 1966/67 nach Berlin und gründet die legendäre Kommune I. Vorher hat er in München gelebt und, in Zusammenarbeit mit der Künstlergruppe SPUR, Manifeste und andere Programmschriften erarbeitet. Die SPUR-Gründer, Maler wie Heimrad Prem und Helmut Sturm, hatten sich in den fünfziger Jahren erfolgreich an die zeitgenössischen Strömungen der internationalen Avantgarde angeschlossen. Ungeachtet ihrer Sympathien zu Asger Jorn und anderen Vertretern der *Situationistischen Internationalen* waren sie jedoch im wesentlichen dem abstrakten Expressionismus verhaftet geblieben, wie ihn Kandinsky oder Klee bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts herausgebildet hatten. Kunzelmann hatte diese zweckfreie Ästhetik nicht genügt. Ähnlich wie die Situationisten ging er von der Prämisse aus, dass alle Kunst das Ziel verfolgen müsse, direkt in die Realität hinein zu wirken.¹¹ Jetzt, als Kommunarde in Berlin, wendete er sich ganz der subver-

siven Aktion zu. Seine spätere Prominenz unter den Protagonisten der 68er-Generation verdankt er insbesondere dem „Pudding-Attentat“ auf US-Vizepräsident Hubert H. Humphrey. Zwar gelang es ihm und seinen Mitstreitern gar nicht, den amerikanischen Staatsgast mit Wurfgeschossen aus Milch und Backpulver zu schockieren, weil die Berliner Polizei den Streich rechtzeitig vereiteln konnte. Peinlich nur, dass man die Presse voreilig informierte, Humphrey sei um Haaresbreite einem gefährlichen Sprengstoffattentat zum Opfer gefallen, was *Bildzeitung* und *New York Times* prompt druckten. So wurden Kunzelmann & Co. auf einen Schlag als notorische Krawallmacher berühmt – ein Ruf, dem gerecht zu werden sie sich in den darauffolgenden Monaten alle Mühe geben würden.

Das missglückte Pseudo-Attentat geschah am 5. April 1967, also noch vor den Schüssen auf Benno Ohnesorg und Rudi Dutschke, deretwegen sich die Stimmung innerhalb der Studentenbewegung verändern würde. Nach dem Anschlag auf Dutschke bildeten sich vermehrt Splittergruppen mit der Zielsetzung heraus, die staatliche Autorität mit anarchistischen, eher individuellen als kollektiven Handlungen zu untergraben. Der SDS verlor seine Stellung als Zentralorgan der außerparlamentarischen Linken und brach auseinander. Offenbar betrachteten viele Achtundsechziger ihre politische Revolte als gescheitert und zogen sich in eine psychedelische Scheinwelt zurück, eine Tendenz, die sich in der Entwicklung der populären Musik und im steigenden Konsum halluzinogener Rauschmittel symptomatisch niederschlug.

Auch Kunzelmann glaubt an die bewusstseinserweiternde Wirkung von Haschisch und LSD, will die Kommune I jedoch nicht auf ihrem Weg in die „neue Innerlichkeit“ begleiten. Inspiriert durch die Schriften von Che Guevara und dessen französischen Kampfgenossen Régis Debray beteiligt er sich an der Gründung der ersten Stadtguerilla von Berlin, einer bizarren Vereinigung, die sich *Zentralrat der umherschweifenden Haschrebellen* nennt. Eine der wichtigsten Figuren dieses losen Haufens ziellos durch West-Berlin vagabundierender Anarchos ist Michael „Bommi“ Baumann, der im Februar 1969 ein Signal gegen Vietnamkrieg und amerikanischen Imperialismus zu setzen versucht, indem er während des Besuchs des neugewählten US-Präsidenten Nixon eine Brandbombe legt. Auch wenn sein Sprengsatz gar nicht explodiert, markiert die Tat doch wie keine zweite den Übergang vom politkünstlerischen Happening zum Terroranschlag.

Die Morgenröte des RAF-Terrorismus

Zwischen den Schüssen auf Ohnesorg und Dutschke, noch vor dem versuchten Bomben-Attentat des Haschrebellen Baumann, liegt eine ganz andere, sehr folgenreiche Aktion. Ausnahmsweise ist der Tatort nicht Berlin, ausnahmsweise ist kein hochrangiger Staatsgast betroffen: Die bereits erwähnte Gudrun Ensslin legt am 2. April 1968 mit ihrem Freund Andreas Baader und zwei weiteren Komplizen, Horst Söhnlein und Thorwald Proll, Feuer in zwei Kaufhäusern in Frankfurt am Main. Einer der Mittäter, nämlich Söhnlein, entspricht erneut dem Profil des Avantgarde-Künstlers, der in den terroristischen Untergrund geht, weil er die Grenzen des Ästhetischen sprengen möchte. Söhnlein hatte das Münchner Ensemble *Action-Theater* ins Leben gerufen, das Rainer Werner Fassbinder in sein *antitheater* umwandeln würde.¹² Man könnte in diesem Kontext ergänzen, dass Gudrun Ensslin an zwei Kurzfilmprojekten



Der Rote Terror geht aus der Kunstszene hervor: In einem Kurzfilm propagiert Gudrun Ensslin 1967 freie Liebe und alternative Lebensformen.

mitwirkte, bevor sie ihre Gewaltbereitschaft entdeckte; dass ein weiteres Mitglied der ersten RAF-Generation, Holger Meins, ein bereits etablierter Filmemacher war.

Das Brandstifter-Quartett war schnell gefasst, alle vier wurden zu dreijähriger Gefängnishaft verurteilt, ohne dass das Gericht ihren politischen Motiven Gewicht beigemessen hätte. Als ihre Anwälte Revision beantragten, wurden sie vorübergehend auf freien Fuß gesetzt; als die Revision abgelehnt wurde, entzogen sich Baader und Ensslin der Strafe durch Flucht.

Warum ausgerechnet Kaufhäuser? Die Brandstiftungen waren kein Protest gegen die Konsumverfallenheit der Nachkriegsdeutschen zur Zeit des Wirtschaftswunders, in der die 68er-Generation aufgewachsen war. Vielmehr sollten die brennenden Geschäfte den Bundesbürgern das Leid der Napalm-Opfer im Vietnamkrieg vor Augen führen und sie aus ihrer Gleichgültigkeit herausreißen. Fritz Teufel und Rainer Langhans, Mitglieder der Kommune I wie Kunzelmann, hatten bereits im Mai 1967 Flugblätter veröffentlicht, die eine Feuerkatastrophe in einem Brüsseler Kaufhaus kommentierten. Da habe die westliche Gesellschaft einmal erlebt, heißt es darin sinngemäß, was die vietnamesische Bevölkerung tagtäglich erleben müsse.¹³ Offenbar fühlte sich der 24jährige Andreas Baader durch diese Flugschriften zur Tat animiert. Vermutlich sah der Schulabbrecher und wegen Verkehrsdelikten vorbestrafte Outlaw darin die Chance, in den Berliner APO-Kreisen Aufmerksamkeit und Anerkennung zu erlangen.¹⁴ Diese Rechnung ging auf: Da die linksradikale Szene am Frankfurter Prozess regen Anteil nahm, konnten er und seine Mittäter die An-



Die vier Brandstifter provozieren das Gericht: Proll, Söhnlein, Baader und Ensslin (von links).

klagebank zur Happening-Bühne umfunktionieren. Sie verhöhnzten das Gericht und rauchten Zigarren, die, so ulkte Baader, von Fidel Castro zum Zeichen der Solidarität geschickt worden seien. Das Wochenblatt *Die Zeit* tat die Brandstiftungen als „politisch so verzweifelte wie blinde Aktion“¹⁵ ab; Baaders und Ensslins spätere Kampfgenossin Ulrike Meinhof indes, die den Prozess in der Zeitschrift *konkret* kommentierte, einem Sprachrohr der APO, konnte dem Terroranschlag ein „progressives Moment“ abgewinnen: „Das progressive Moment einer Warenhausbrandstiftung liegt nicht in der Vernichtung der Waren, es liegt in der Kriminalität der Tat, im Gesetzesbruch.“¹⁶

Die Kaufhausbrände und Baumanns Blindgänger zu Nixons Begrüßung sollten die letzten Aktionen sein, denen man möglicherweise den Charme des Heiteren und Verspielten zugestehen kann. Anfang April 1970 wird der flüchtige Baader in Berlin erneut festgenommen, woraufhin Gudrun Ensslin gemeinsam mit Ulrike Meinhof eine spektakuläre „Raushole“ organisiert. Die geschickt eingefädelte Befreiung aus dem Deutschen Zentralinstitut für Soziale Fragen wird gemeinhin als Geburtsstunde der Baader/Meinhof-Gruppe bzw. der späteren RAF bezeichnet. Selbst diesem Coup haften noch ästhetische Züge an, indem etwa als Fluchtwagen ein schnittiger Alfa Romeo Giulia Sprint verwendet wurde – wie in einem Gangsterfilm.¹⁷ Hinzu kommt, dass Baaders Entlassung auf Bewährung bereits zwei Monate nach der Tat möglich gewesen wäre;¹⁸ man hätte das Ende der Haft also abwarten können. Somit ist offensichtlich, dass auch diese Aktion nicht zuletzt wegen ihrer Signalwirkung durchgeführt wurde. Signal wofür? In dem Untergrundblatt *agit 883* erscheint kurz darauf ein Aufruf an die Gesinnungsgenossen, allen Ausgebeuteten und Unterdrückten zu erklären, was die Befreiung zu bedeuten habe. Dies sei Folgendes: die „Rote Armee“ befinde sich im Aufbau, das Ende der „Bullenherrschaft“ sei abzusehen, die Revolution stehe vor der Tür!¹⁹

Doch verlieren die Stadtguerilleros bei dieser Aktion endgültig ihre Unschuld, weil einem Angestellten des Forschungsinstituts versehentlich eine schwere Schussverletzung zugefügt wird. Auch Todesopfer lassen nicht auf sich warten. Nachdem

Andreas Baader und sein innerer Zirkel nach Jordanien gereist sind, um sich in einem palästinensischen Trainingscamp militärisch ausbilden zu lassen, begehen sie zunächst Bankraube und Autodiebstähle. Der Guerillakampf will schließlich finanziert und logistisch bewältigt werden. Im Juli 1971 werden die RAF-Mitglieder Werner Hoppe und Petra Schelm mit einem gestohlenen BMW an einer Straßensperre angehalten. Als sie sich der Festnahme mit Waffengewalt zu entziehen versuchen, wird die 20jährige Schelm erschossen. Eine ähnliche Situation führt etwa drei Monate später zum Tod des Polizeibeamten Norbert Schmid – getötet nach der Losung, die Ulrike Meinhof in

Keine leere Drohung: Schusswaffen wie die Maschinenpistole auf dem RAF-Stern kamen zum Einsatz.

einer ominösen Tonbandaufnahme ausgegeben hatte: „Wir sagen natürlich, die Bullen sind Schweine, wir sagen, der Typ in Uniform ist ein Schwein, das ist kein



Mensch. Er ist ein Soldat im Krieg zwischen den Imperialisten und uns. Und natürlich darf geschossen werden.“²⁰

„Schon wieder Blut und Tränen“ – der Refrain von Biermanns Lied auf Rudi Dutschke bewahrheitet sich also einmal mehr. Paradoxerweise ist gerade dies die Konsequenz aus dem Appell in den beiden Schlußstrophen, den die Mitglieder der Baader/Meinhof-Gruppe wörtlich nehmen, indem sie die staatliche Macht zerbrechen wollen, ehe sie von dieser zerbrochen werden. Das fragliche Verspaar aus Biermanns Text – im übrigen erinnert es stark an den Songtitel *Macht kaputt, was euch kaputt macht* der Politrockers Ton Steine Scherben – gewinnt in seiner Doppeldeutigkeit Konturen: Die zwei Zeilen rufen nicht nur zum Widerstand gegen Gewalt auf, sie sind selbst Aufruf zur Gewalt.

„das viertel wechseln, den pass, das gesicht“

Andere Waffen als seine Gedichte habe er nicht, soll Pablo Neruda zu den Schergen Pinochets gesagt haben, als sie sein Haus nach Waffen durchsuchen wollten. Dieser Ausspruch verdankt seine Originalität dem Gedanken, dass lyrische Texte zwar nicht unmittelbar in politisches Geschehen eingreifen können, aber menschliches Handeln vielleicht langfristig beeinflussen. In der deutschsprachigen Literatur nach 1945 hat die politische Lyrik ihren festen Platz. Sie tritt in klare Opposition zur hermetischen Sprachmagie eines Gottfried Benn, Paul Celan oder Ernst Meister, deren Selbstbezogenheit und Unzugänglichkeit sie ablehnt. Zugleich ist sie jedoch von starken inneren Spannungen gekennzeichnet. Es ist nämlich sehr unterschiedlich, wie und inwieweit sich politisch motivierte Lyriker auf das tagesaktuelle Geschehen einlassen wollen. So argumentiert Hans Magnus Enzensberger in einem Essay von 1962, dass Gedichte ihre soziale Bedeutung gerade deswegen hätten, weil sie sich jedem politischen Auftrag konsequent verweigerten. Indem sie von den bestehenden Machtverhältnissen nicht korrumpiert werden könnten, bildeten sie gleichsam unantastbare Horte der Wahrheit: „Das Gedicht ist [...] durch sein bloßes Dasein subversiv. Es überführt, solange es nur anwesend ist, Regierungserklärung und Reklamegeschrei, Manifest und Transparent der Lüge.“²¹

Stellungnahmen zu aktuellen politischen Ereignissen und Abläufen nach Art von Biermanns Lied auf das Dutschke-Attentat werden von dieser Auffassung freilich ausgeschlossen. Doch versteigt sich der Lyriker Enzensberger nicht etwa zu dem paradoxen Schluss, gerade die Innerlichkeit der Naturmystiker und Hermetiker habe besonders subversives Potenzial. Seine Gedichte aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre verbinden das Ästhetische mit dem Sozialen; sie sind nicht auf Tagespolitik bezogen, aber durchaus auf Tagespolitik beziehbar. An dieser Stelle soll nicht erörtert werden, inwiefern zur 68er-Zeit persönliche Verbindungen zwischen Enzensberger und den Protagonisten der APO-Szene und Stadtguerilla bestanden. Es ist hier nicht von Bedeutung, dass sein Bruder zu den Gründungsmitgliedern der Kommune I zählte oder dass er die Zeitschrift *Kursbuch* im Berliner Wagenbach-Verlag herausgab, dem Verlag, mit dem auch Ulrike Meinhof zusammenarbeitete. Interessant ist hingegen die Frage, ob Enzensbergers Lyrik in irgendeiner Form dazu beiträgt, spätere Terrorakte zu legitimieren. Sein Gedicht mit dem Titel *ins lesebuch für die oberstufe* aus dem Jahr 1957 legt den Schluss nahe, dass dies so abwegig nicht ist:

lies keine oden, mein sohn, lies die fahrpläne:
 sie sind genauer. roll die seekarten auf,
 eh es zu spät ist. sei wachsam, sing nicht.
 der tag kommt, wo sie wieder listen ans tor
 schlagen und malen den neinsagern auf die brust
 zinken. lern unerkannt gehn, lern mehr als ich:
 das viertel wechseln, den pass, das gesicht.
 versteh dich auf den kleinen verrat,
 die tägliche schmutzige rettung. nützlich
 sind die enzykliken zum feueranzünden,
 die manifeste: butter einzuwickeln und salz
 für die wehrlösen. wut und geduld sind nötig,
 in die lungen der macht zu blasen
 den feinen tödlichen staub, gemahlen
 von denen, die viel gelernt haben,
 die genau sind, von dir.²²

Sieht man davon ab, dass die RAF-Mitglieder vermutlich niemals Butter oder Salz für Wehrlose in päpstliche Enzykliken oder welches Papier auch immer einwickelten, taten sie doch alles andere in dem Text Erwähnte. Als der Tag gekommen war, an dem das Bundeskriminalamt „Listen ans Tor schlug“ – in Gestalt von Fahndungsplakaten mit den Fotos der gesuchten Terroristen –, entwickelten sie meisterhafte Fähigkeiten, „das Viertel, den Pass und das Gesicht zu wechseln“. So gelingt es der Baader/Meinhof-Gruppe, sich der Festnahme über zwei Jahre lang erfolgreich zu entziehen, indem sie geschickt von einem Bundesland in das nächste



links: Das erste Plakat, mit dem die Staatsanwaltschaft bundesweit nach den Mitgliedern der Baader/Meinhof-Gruppe fahnden lässt.

oben: Ulrike Meinhof vor und nach der Befreiung Andreas Baaders im Mai 1970.

zieht. Die Exekutive der einzelnen Länder ist dadurch in ihrem Handeln eingeschränkt und kommt erst durch eine genau abgestimmte Offensive im Sommer 1972 zum Zug: Unabhängig voneinander können Baader, Ensslin und Meinhof innerhalb von fünfzehn Tagen verhaftet werden. Fotografien der Terroristen belegen darüber hinaus, dass sie ihr Äußeres stark veränderten, um die Ähnlichkeit mit den

Abbildungen auf den Fahndungsplakaten zu vertuschen. Falsche Papiere legten sich Andreas Baader und Gudrun Ensslin bereits im Frühjahr 1970 zu, nachdem sie als verurteilte Kaufhaus-Brandstifter in den Untergrund abgetaucht waren. Sie nannten sich Peter Chenovitz und Dr. Gretel Weitermeier.

Die Schlussverse rechtfertigen den politischen Mordanschlag explizit als Tat, der die „Wehrlosen“ vor der willkürlichen „Macht“ schützen kann. Vermutlich mag sich der heutige Leser durch den „feingemahlten Staub“ eher an die amerikanischen Anthrax-Attentate nach dem 11. September 2001 erinnern. „Tödlich“ waren allerdings auch die Schüsse und Bomben der RAF, zumal der zweiten Generation Mitte der siebziger Jahre, als die Terroristen eher Personen als polizeiliche und militärische Einrichtungen ins Visier nahmen. Natürlich könnte man einwenden, dass Enzensberger bei der Niederschrift des Gedichts Mitte der fünfziger Jahre an den Widerstand gegen eine menschenverachtende Diktatur nach dem Modell des SS-Staates gedacht haben mag. Schon – aber der Text besagt dies nun einmal nicht. So, wie er faktisch geschrieben wurde, ließ und lässt er sich problemlos zugunsten der Guerilleros auslegen, die ihre Aktionen gegen den bundesdeutschen Verfassungsstaat richteten.

Wie später Biermann scheint Enzensberger die Ansicht zu verfechten, dass der Zweck die Mittel heilige, denn die staatliche Gewalt darf auch in seinem Gedicht durch revolutionäre Gewalt beseitigt werden. Sicher: Keiner der beiden Texte enthält den expliziten Aufruf, gezielt hochrangige Repräsentanten der Wirtschaft und Justiz zu töten, wie es nicht nur 1977 geschehen würde. Streng genommen ist bei Biermann gar nicht davon die Rede, dass man nach dem Mordversuch an Dutschke mit gleichen Mitteln zurückschlagen solle. Doch wie sonst stellte er sich die Entmachtung eines Bundeskanzlers vor, den er als Nazi bezeichnete? Nazis, ob nun edle oder gewöhnliche, dürften das Feld schwerlich kampfflos räumen. Dass Biermann und Enzensberger als führende politische Lyriker in Deutschland nicht bereit sind, jedwedes Morden von vornherein ausdrücklich zu verwerfen, ist schon als solches bemerkenswert. Darüber hinaus erklärt diese ambivalente Haltung zur Gewalt, insofern sie repräsentativ für viele Vertreter der 68er-Generation ist, wie aus der friedlichen Protestbewegung der blutige Terrorismus entstehen konnte.

Sehr besonnen erscheint daneben Erich Frieds Gedicht *Die Anfrage*, das im aufgeheizten politischen Klima der siebziger Jahre dennoch erhebliche Kontroversen hervorrief. Dabei beurteilte der Autor durchaus nüchtern, wie der Zusammenprall von restaurativer Bundespolitik und studentischem Protest zu einer Spirale der Gewalt eskalierte. Scharf kritisierte er die deutsche Justiz, weil sie APO-Aktivisten per Radikalenerlass aus dem Staatsdienst ausschloss, Tausende ehemalige Nationalsozialisten aber als Beamte akzeptierte. Überdies spielte er auf den Tod Ohnesorgs an, indem er ironisch von „Todesschüssen in Notwehr / auf unbewaffnete Linke“ sprach. Zugleich jedoch distanzierte er sich von den RAF-Terroristen als „eine[r] „handvoll empörte[r] Empörer“, denen der Sinn für die Realität abhanden gekommen sei. Die erste Strophe ist hier zitiert:

Mit Verleumdung und Unterdrückung
und Kommunistenverbot
und Todesschüssen in Notwehr
auf unbewaffnete Linke
gelang es den Herrschenden
eine handvoll empörte Empörer
Ulrike Meinhof

Horst Mahler
 und einige mehr
 so weit zu treiben
 dass sie den Sinn verloren
 für das was in dieser Gesellschaft
 verwirklicht ist²³

Die Situation der Terroristen gleicht derjenigen des Dutschke-Attentäters in Biermanns Text: Auch sie tragen nicht die eigentliche Schuld an ihren Verbrechen, sondern sind von „den Herrschenden“ dazu getrieben worden, in diesem Fall durch ein Übermaß an repressiver Politik. Diese Hypothese scheint fragwürdig, da sie die Journalistin Ulrike Meinhof und den Rechtsanwalt Horst Mahler, zwei mündige Bürger *par excellence*, von der Verantwortung für ihre Taten entlastet. Zugleich zeigt sie jedoch, zu welcher Konsequenz das restaurative Klima im Deutschland der sechziger Jahre, das Totschweigen der nationalsozialistischen Vergangenheit zwangsläufig führen mussten: zur Radikalisierung der politischen Linken, die weit über die Grenzen der Staatsverfassung hinausschossen – und dies im wahrsten Sinne des Wortes.

Anmerkungen

¹ Das Quellenmaterial zu diesem Aufsatz stammt zum großen Teil aus online-Ressourcen. Der Live-Mitschnitt von Mossmanns Vortrag von *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke* auf dem Waldeck-Festival von 1968 ist auf der Internet-Plattform youtube.com abrufbar:

<http://www.youtube.com/watch?v=PKbGkvGzYCU> (abgerufen am 2.10.2008). Rechtmäßig kann die Aufnahme auf einer zehnteiligen CD-Veröffentlichung des Labels Bear Family Records mit der Katalognummer BCD 16017 JC erworben werden.

² zitiert nach CHAUSSY, Ulrich. Das Attentat auf Rudi Dutschke. In: *Heiß und Kalt. Die Jahre 1945–69*. Hrsg. von Eckhard Siepmann. Berlin: Elefant Press, 1986, S. 586-590, S. 589.

³ Der Jurist Kiesinger trat in den dreißiger Jahren keine Stellung im Staatsdienst an, offenbar, weil er dem NS-Regime ablehnend gegenüberstand. 1940 allerdings bemühte er sich erfolgreich um eine Position in einer Abteilung des Reichsaußenministeriums, die den ausländischen Rundfunk überwachen und beeinflussen sollte.

Vgl. <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/KiesingerKurtGeorg/index.html> (abgerufen am 4.10.2008).

⁴ Der Schriftsteller Uwe Timm befasst sich in dem Band *Der Freund und der Fremde* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005) mit seiner Freundschaft zu Benno Ohnesorg Anfang der 60er Jahre. In einem kurzen Absatz charakterisiert er die Stimmung in der Protestbewegung nach den Vorfällen des 2. Juni 1967: „Empörung, Wut, Ratlosigkeit, dann eine gerichtete Wut, eine Wut auf die Staatsorgane, auf die Polizei, auf den Regierenden Bürgermeister Albers, auf die SPD, auf die Presse-sprecher der Behörden, die zunächst alles herunterredeten, dem Toten unterstellten, er habe den Zivilfahnder angegriffen. Eine gezielte Desinformation wurde verbreitet: Ein Polizist sei von einem Demonstranten mit einem Messer angegriffen und erstochen worden. Taxifahrer, die sich an der Verfolgung von Demonstranten beteiligten: Rube runter. Radaubröder. Rotes Gesindel.“ (S. 116/117).

⁵ zitiert nach folgender Quelle:
http://www.morgenpost.de/printarchiv/berlin/article202464/Berlin_2_Juni_1967_Um_20_30_Uhr

[_faellt_der_Schuss_der_Deutschland_veraendert.html](#) (abgerufen am 28.9.2008).

⁶ Das Bild und der dazugehörige Artikel können auf den Internet-Seiten des *Spiegel* als PDF heruntergeladen werden: <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=42928464&top=SPIEGEL> (abgerufen am 28.9.2008).

⁷ Diese letztere Information geht nicht aus dem *Spiegel*-Artikel hervor; ich entnehme sie vielmehr der Internet-Seite des amerikanischen Historikers Richard Huffman, baader-meinhof.com. Dort ist ein Kommentar zu der Aufnahme vom 3. Juni nachzulesen: <http://www.baader-meinhof.com/timeline/1967.html> (abgerufen am 16.9.2008).

⁸ Vgl. BEIER, Brigitte u.a. (Hrsg.) *Chronik der Deutschen*. 5. Auflage, Gütersloh / München: Bertelsmann, 1995, S. 1032.

⁹ Denn dieses zeitgeschichtliche Phänomen ist hinreichend aufgearbeitet worden. Neben der bekanntesten Buchveröffentlichung zum Thema, *Der Baader Meinhof Komplex* von Stefan Aust (Hamburg: Hoffmann & Campe, 2005 [zuerst 1985]), sind weitere nennenswerte Monographien erschienen: KOENEN, Gerd. *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001; KRAUSHAAR, Wolfgang (Hrsg.). *Die RAF und der linke Terrorismus*. 2 Bände, Hamburg: Edition Hamburg, 2006; WINKLER, Willi. *Die Geschichte der RAF*. Berlin: Rowohlt, 2005; u.a.

¹⁰ Uwe Timm schildert in *Der Freund und der Fremde* das politische Klima im Deutschland der sechziger Jahre, in dem die jüngere Nazi-Generation in führende Stellungen aufrückte. Die Eltern der Achtundsechziger hatten die Hitler-Diktatur und den Zweiten Weltkrieg als junge Erwachsene erlebt. Häufig bekannten sie sich offener zu ihrer braunen Vergangenheit als die „geschlagenen“ Älteren, die den SS-Staat eigentlich aufgebaut hatten. Timm erörtert am Beispiel der Ernennung eines ehemaligen NS-Juristen zum Generalbundesanwalt: „Dieser Wolfgang Fränkel erschien geradezu beispielhaft für die Situation der Bundesrepublik, in der – ein Geburtsfehler bei der Gründung – belastete Beamte übernommen worden waren. Entweder wurde die Täterschaft verschwiegen oder aber, wie bei dem Staatssekretär Globke, der die Kommentare zu den Nürnberger Rassegesetzen geschrieben hatte, billigend in Kauf genommen.“ (TIMM 2005, S. 88).

¹¹ Peter Bürger definierte Avantgarde als Auflösung der Kunst in der Lebenspraxis. Nicht umsonst entstand sein Werk *Theorie der Avantgarde* zu Beginn der siebziger Jahre und wurde nach seinem Erscheinen viel beachtet. Vgl. BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

¹² Die Verbindung von linkem Terror und alternativem Theater reflektiert die folgende Textpassage aus der Fassbinder-Biografie von Kurt Raab. Es handelt sich um einen Auszug aus dem Protokoll eines Gesprächs, das Raab, ein langjähriger Weggefährte Fassbinders, mit dem Musiker Peter „Willi“ Rabenbauer führte.

„Willi: Mai '68 war's.

Kurt: In der Zeit waren schon immer abends der Andreas Baader und der Pröll im Theater. Es wurde eigentlich gar nicht geflüstert, die saßen da ganz offen und verkündeten ihre Parolen.

Willi: Thorwald Pröll hieß der.

Kurt: Heute würde man wegen Unterstützung einer terroristischen Vereinigung belangt werden, aber '68 war das gang und gäbe. Es hat ja auch damals niemand geglaubt, daß die wirklich was tun würden. „Zündet Kaufhäuser an!“, das war ein Slogan damals. Aber man hat sie nicht ernst genommen. Und eines Morgens war unser *Action-Theater* total zerstört. Es war eine ganz bewußte, absichtliche und symbolische Tat von dem Horst Söhnlein. [...] Er wollte mit dem Theater

Schluß machen. Er ist dann am nächsten Morgen mit seinem VW losgefahren, mit Baader, dem Proll und der Ensslin, nach Frankfurt, und da haben sie die Kaufhäuser angezündet.“

(RAAB, Kurt / PETERS, Karsten. *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder*. München: Bertelsmann, 1982, S. 108).

¹³ Das groteske Pamphlet mit dem Titel *Warum brennst du, Konsument?* trieft geradezu von Ironie: „Ein brennendes Kaufhaus mit brennenden Menschen vermittelte zum erstenmal in einer euro-päischen Grossstadt jenes knisternde Vietnamgefühl (dabeizusein und mitzubrennen), das wir in Berlin bislang noch missen müssen. Skeptiker mögen davor warnen, »König Kunde«, den Konsumenten, den in unserer Gesellschaft so eindeutig Bevorzugten und Umworbene[n], einfach zu ver-brennen.“

Der Text ist nachzulesen unter

<http://www.historicum.net/typo3temp/pics/4682d61f15.jpg> (abgerufen am 15.9.2008).

¹⁴ Man könnte zynisch behaupten, dass Baader alle Voraussetzungen erfüllte, um in Berlin zur Füh-rgestalt zu avancieren: Im öffentlichen Bildungssystem war er gescheitert, in seinem angeblichen Beruf als Journalist hatte er keine Erfolge, er kam aus München ... In jedem Fall gelang es dem cha-rismatischen Beau, der bereits 1962 bei den legendären Schwabinger Krawallen mitgeschlägert hatte, die drei Jahre ältere Ensslin und andere enttäuschte 68er-Revolutionäre in seinen Bann zu zie-hen.

¹⁵ Auf *Zeit online* ist Uwe Nettelbecks Artikel vom 8. November 1968 publiziert:

http://nurttext.zeit.de/2006/09/II__1968_45_nettelbeck_prozess?page=1

(abgerufen am 16.9.2008).

¹⁶ <http://www.extremismus.com/terror/rafdox-b.html> (abgerufen am 22.9.2008).

¹⁷ „Quite a stupid car“, äußert Astrid Proll, Beteiligte an der Befreiungsaktion und späteres RAF-Mitglied, in einem englischsprachigen Interview, das in die BBC-Dokumentation *In Love with Ter-ror* aufgenommen wurde. Es habe viel zu lang gedauert, bis sich alle Flüchtigen in den engen Wa-gen gequetscht hätten.

Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=c29JCB1MLA4> (abgerufen am 4.10.2008).

¹⁸ Vgl. BEIER, Brigitte u.a. (Hrsg.). *Chronik der Deutschen*. Hrsg. 5. Auflage, Gütersloh / München: Bertelsmann, 1995, S. 1050.

¹⁹ Vgl. HOFFMANN, Martin (Hrsg.). *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*. Berlin: ID-Verlag, 1997, S. 24. „Die Baader-Befreiungs-Akton haben wir nicht den intel-lektuellen Schwätzern, den Hosenscheißern, den Alles-besser-Wissern zu erklären, sondern den potentiell revolutionären Teilen des Volkes. Das heißt, denen, die die Tat sofort begreifen können, weil sie selbst Gefangene sind. [...] Die es satt haben!“

²⁰ Ich zitiere diesen Text nach folgendem Artikel aus der *Hessisch-Niedersächsischen Allgemeinen*:

http://www.scribd.com/doc/2522929/HNASpezial-Der-deutsche-Herbst-1977#document_metadata (abgerufen am 30.9.2008).

²¹ ENZENSBERGER, Hans Magnus. Poesie und Politik. In: *Deutsche Literatur seit 1945*. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 177-179, S. 178.

²² ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Verteidigung der Wölfe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957, S. 85.

²³ FRIED, Erich. *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Volker Kaukoreit und Klaus Wagen-bach, Berlin: Klaus Wagenbach, 1993. Band 3 (Gedichte 2), S. 260.

Von der Macht der Sätze – Sprachkritische Betrachtungen zum Drama *Kaspar* von Peter Handke

Patricia Schmidt

The article “Von der Macht der Sätze – Sprachkritische Betrachtungen zum Drama *Kaspar* von Peter Handke“ written by Patricia Schmidt analyses the poetical review of language that is given in the named play. The centre of attention is how Handke forms his sceptical opinions about language into a provoking play and how he is influenced by the philosophical review of language like “Beiträge zu einer Kritik der Sprache” written by Fritz Mauthner, an almost forgotten philosopher of the beginning of the 20th century.

Keywords: Handke; *Kaspar*; Mauthner; review of language.

1 Einleitung¹

Wieweit bestimmt unsere Sprache unser Denken, unsere Wahrnehmung, unsere Erkenntnis? Was kann Sprache leisten? Wo liegen aber auch ihre Grenzen? Das sind Fragen, die sich seit der griechischen Antike immer wieder Philosophen, aber auch Sprachwissenschaftler und Sprachkünstler gestellt haben.

Im Gegensatz zu Platons These, dass Denken und Sprechen dasselbe seien, „nur dass das innere Gespräch der Seele mit sich selbst [...] Denken genannt worden ist“, ist diese Einheit von Sprechen und Denken spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts brüchig geworden. Friedrich Nietzsche formuliert in seiner Schrift *Menschliches/Allzumenschliches* (1878/80) als Erster eine radikale Sprachskepsis, die sich als tragendes Phänomen sowohl in der Philosophie als auch der Literatur der Moderne niederschlägt und bei Schriftstellern wie Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger und Peter Handke in Form einer literarischen Sprachkritik fortgeführt wird.

Aus der Vielzahl der Autoren und Werke zu dem Themenbereich Sprache und Wirklichkeit werde ich im Folgenden das Sprechstück *Kaspar* von Peter Handke vorstellen und untersuchen, welche Leistungen der Sprache am Modellfall *Kaspar* zugeschrieben werden und wie die Theaterbesucher innerhalb der Pause selbst zu Sprach-Opfern werden.

Zwar bezieht sich Handkes Stück auf die historische Figur des Kaspar Hausers, der wie aus dem Nichts heraus 1828 mit nur einem Satz, „A Söchner (Reiter) möcht i wärn wie mai Voter aner geween is.“, an die Öffentlichkeit trat, doch anders als Literaten und Wissenschaftler in der Tradition von Jacob Wassermann² rückt

*Mestre da Universidade de Wuppertal, Alemanha. Bergische Universität Wuppertal
Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal, Alemanha. e-mail: patricia.schmidt@web.de*

Handke das Interesse weg von der Frage nach der historischen Wirklichkeit auf die Figur Kaspars, die gleichsam zum Falbeispiel einer sprachlichen Sozialisation wird. Gezeigt wird, wie der Protagonist Kaspar in eine fremde, neue Welt kommt. Er kann anfangs weder richtig sprechen noch gehen. Zu Beginn kann Kaspar nur einen einzigen Satz sprechen: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.“ (Szene 4, S. 13). Dieser Satz wird ihm von unbekanntem und unsichtbaren Sprechern, den sogenannten Einsagern, „ausgetrieben“ und durch andere, „ordentliche Sätze“ ersetzt.

Mit Hilfe eines antiillusionistischen Theaters, das durch bewusste Künstlichkeit den eigenen, eingegrenzten Raum des Schauspiels, aber auch der Lebenswelt der Zuschauer sichtbar machen möchte, werden Vorgänge des Spracherwerbs, des Spracherlernens und der Sprachverwendung dargestellt und der eigentliche Prozess der Individuation Kaspars als strikte Sozialisation, als Ein- und Unterordnung in eine Gesellschaft von Ein-, Ja- und Nachsagern entlarvt.

Im Anschluss an die Analyse *Kaspars* möchte ich sprachkritische Aussagen des Dramas mit Thesen aus den *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (verfasst 1901/02, erschienen 1910/11) von Fritz Mauthner vergleichen, dessen Arbeiten bis heute eher weniger verbreitet sind, obwohl er als Begründer der sprachskeptischen und sprachkritischen Tradition in der Literatur des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann und ohne den der *Chandos Brief* von Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Wittgensteins *Tractatus* oder die sprachkritischen Gedichte Ingeborg Bachmanns nicht denkbar wären. In seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* stellt er Thesen zum Wesen und zu den Leistungen des Abstraktum Sprache auf, die im Wesentlichen auch bei Handke wiederzufinden sind.

2 Der Modellfall Kaspar

„Das Stück ‚Kaspar‘ zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann.“ (S. 7), diese Erklärung stellt Handke selbst als extensiven Einleitungstext dem eigentlichen Drama voran. Kaspar wird zu einem Modellbeispiel für eine mögliche Erziehungsgeschichte, eine Ontogenese und Sozialisation einer Person durch, in und mit Sprache. Doch Ziel des Erziehungsprozesses ist nicht eine mündige und selbständige Person, sondern ein in Ordnung gebrachtes, für die Gesellschaft nützliches, gut funktionierendes, jeglicher Identität beraubtes Wesen. Sprache wird hier zum Mittel der Dressur und zu einem Element der Konditionierung. Ganz bewusst klammert Handke die kommunikativen Funktionen der Sprache aus und lässt sie allein zum Instrument der Gewalt, zur Gewalt an sich werden, „Das Stück könnte auch ‚Sprechfolterung‘ heißen.“ (ebd.). Der Lernprozess Kaspars wird zu einem Leidensweg.

In den Szenen 1-7 lernen die Zuschauer Kaspar als hilflosen „Helden“ (S. 7) kennen. Nach dem Motto „trial and error“ bahnt er sich den Weg auf die Bühne und stolpert nahezu zufällig in die Welt. Vollkommen unbeholfen tritt er hinter dem Vorhang wie aus dem Nichts hervor. Seine Schritte auf der Bühne gleichen kindlichen Gehversuchen, seine Reaktionen auf die Umwelt spiegeln wie bei einem Kind Verwunderung und Neugier wider, auch besitzt er zu diesem Zeitpunkt

scheinbar nur ein rein physikalisches Sprachvermögen, ohne gedankliche Durchdringung des Gesagten, „ohne damit etwas auszudrücken“ (Szene 4, S. 13).

Ab der 8. Szene treten die sogenannten Einsager auf, körperlose Stimmen, die von außen auf Kaspar einreden. Sie wecken in Kaspar das allmähliche Bewusstsein von Sätzen, während er neugierig entdeckend von Bühnengegenstand zu Bühnengegenstand geht. Körperliches, sinnliches Entdecken steht hier am Anfang seiner Welt-Erschließung, gefolgt von „Augenblicken des Schauens“, des Innehaltens, des Nachdenkens und der Reaktion und Kommentierung durch seinen einen Satz. Die Bewegungen Kaspars und sein Handeln werden mit jedem weiteren Versuch immer zielgerichteter. Langsam scheint er zu lernen, dass er aktiv auf seine Umwelt einwirken kann. Sein Satz wird in diesem Rahmen gleichsam zum Schlusszeichen seines Denk- und Lernvorgangs. Kommentierend tönen die Einsager: „Schon hast du einen Satz, mit dem du dich bemerkbar machen kannst.“ (Szene 8, S. 16), mit dem man sich selbst und anderen alles erklären kann. Nicht das Wort, sondern allein der Satz wird zu einer Sinn tragenden Einheit der Sprache, „Nur mit dem Satz, nicht mit einem Wort, kannst du dich zu Wort melden.“ (Szene 8, S. 17). Ein einzelnes Wort bleibt vieldeutig. Mit dem Satz und seiner Satzordnung, der Syntax, wird dem Lernenden eine allgemeine, allumfassende Ordnung vermittelt. Doch noch ist weder Kaspar, noch seine Sprache in Ordnung gebracht, im scharfen Kontrast zu den Worten der Einsager versetzt er fröhlich seine Welt in Unordnung.

Sein naives Spiel mit den Gegenständen wird jedoch jäh beendet. Kaspar gerät in Szene 14 ins Stocken. Er kommt mit seinem Satz nicht mehr gegen die Sätze der Einsager an. Er ist verunsichert, wird still, während die Sprachschlinge der Einsager sich immer fester um Kaspars Hals schließt, „Du lernst mit dem Satz zu stocken und du lernst mit dem Satz, dass du stockst, und du lernst mit dem Satz zu hören und du lernst mit dem Satz die Zeit einzuteilen [...]“ (Szene 15, S. 20).

Ein unsichtbarer, innerer Lernprozess in Kaspar wird durch die Worte der Einsager initiiert, „[...] und du lernst mit dem Satz, einen anderen Satz zu sprechen, so wie du lernst, dass es andere Sätze gibt, so wie du andere Sätze lernst, um zu lernen; und du lernst mit dem Satz, dass es Ordnung gibt, und du lernst mit dem Satz, Ordnung zu lernen. *Die Bühne wird schwarz.*“ (Szene 16, S. 21).

Durch den Einfluss von Außen beginnt die langsame Destruktion von Kaspars Satz, denn konnte Kaspar am Anfang mit seinem Satz noch alles ausdrücken, lernt er durch die Vielfalt der Einsager-Sätze die Pluralität der Bedeutungen kennen. Das ganze Dasein als eine große Einheit zu sehen, erweist sich als Schein. Alles scheint sich in immer kleinere Bestandteile aufzulösen, die mit einem einzigen Satz nicht mehr zu fassen sind.³

Eine Zäsur setzt ein, ins Dunkel hinein sprechen die Einsager, doch Kaspar kann sich hinter seinem einen Satz nicht mehr verstecken, die Bühne wird hell und ein veränderter Kaspar, durcheinandergebracht durch die Satzflut der Einsager, begegnet dem Zuschauer auf der Bühne. Vergeblich versucht er sich gegen die kontradiktorischen Aussagesätze der Einsager zu wehren. Sein Satzrhythmus wird zerstört, die innere Ordnung seines Satzes wird durch die gestörte Interpunktion der anderen Sätze ebenfalls aufgelöst, „Jedes Wort tut dir. Weh, aber du weißt nicht, dass das, was dir weh tut, ein Satz ist der. Satz tut dir weh [...]“ (Szene 17, S. 21).

Als unmittelbare Gewalt, der er sich nicht entziehen kann, erlebt Kaspar die Sprache. Sein Satz zerfällt in Bruchstücke, bleibt nur noch als einzelne Wortfetzen bestehen, bis selbst diese Wortfetzen nur noch als Laute aus seinem Mund kommen

und selbst diese verstummen. Kaspar wird durch die immer heftiger redenden Einsager und ihre Befehle zum Schweigen gebracht. Die Einsager haben ihr Ziel erreicht, die völlige Entfremdung Kaspars von seinem einen Satz, der ihm am Anfang noch die Welt bedeutete, „Der Satz ist ihm ausgetrieben.“ (Szene 17, S. 25). Kaspars Satz ist ausgelöscht, ausradiert, weggewischt, getilgt. Kaspar ist zur tabula rasa geworden, die sich jetzt mit anderen Sätzen füllen lassen kann. Die Festplatte ist gelöscht und die Neuprogrammierung Kaspars kann beginnen.

In den Szenen 18-24 setzt die Instruktion, der Erziehungsprozess Kaspars durch die Einsager ein. Die Einsager reden auf den verstummten Kaspar ein. Sie erklären ihm, dass Worte und Dinge identisch und zugleich vertauschbar seien, dass jeder Gegenstand ein Bild von diesem Gegenstand sein muss und dass jeder Gegenstand mit dem Wort für diesen Gegenstand ergriffen werden kann, „Tisch, Stuhl, Besen und Schuhband sind ein Ekel, weil sie Tisch, Stuhl, Besen und Schuhband heißen. Sie sind dir ein Ekel, weil du nicht weißt, wie sie heißen: denn ein Schrank, auf dem du sitzt, ist ein Stuhl, oder?“ (Szene 18, S. 26).⁴

Die Einsager hämmern Kaspar ein, dass alle Worte mit den Gegenständen, aber auch in ihren Beziehungen zueinander übereinstimmen müssen, „Für einen ordentlichen Gegenstand genügt das Wort für den Gegenstand.“ (Szene 20, S. 31). Sie versuchen ihn davon zu überzeugen, dass Gegenstände und Empfindungen erst existieren, wenn sie sprachlich bestehen. Das nichts außerhalb der Sprache und ohne sie vorhanden sei. Auch Kaspar wird erst zu jemanden durch Sprache. Er wird langsam, ab Szene 25, immer mehr und mehr wie der, zu dem er am Anfang werden wollte, nämlich: wie ein anderer, der er am Anfang war. Ziel des Lernprozesses ist nicht die Bildung eines mündigen Einzelwesens, sondern die Umstrukturierung seiner Person durch und mit Sprache, einer Gehirnwäsche gleich. Am Ende bewegt sich Kaspar wie in Trance nach dem Rhythmus der Einsager. Zurück bleibt ein Häufchen Mensch. Kaspar wimmert, schreit und scheint sich selbst durch das eigene Sprechen beruhigen zu wollen, indem er sich immer wieder neu sagt, dass alles friedlich, ihm vertraut und in Ordnung sei (Szene 26, S. 42-43).

Bis zur völligen Sinnentfremdung zerlegen die Einsager die Satzstruktur, die wahllos auf den gepeinigten Kaspar einschlägt. Sprache wird hier nicht als sozialer Bezug formuliert, sondern gerät zu einem Abrichtungswerkzeug mit dem Ziel einer strikten Erziehungsdiktatur. Die Sinnentfremdung der Sätze führt zur gleichzeitigen Selbstentfremdung Kaspars.

Kaspar wiederholt die von den Einsagern vorgegebenen Satzmodelle syntaktisch perfekt, aber ohne inhaltlichen Bezug. Sein logisches Denken ist noch nicht fähig, Beziehungen zwischen Wörtern und Gegenständen und verschiedenen Einsichten zu verknüpfen. Sein Sprachvermögen ist zwar nicht mehr nur ein rein physisches, aber sein Sprechen ist zum momentanen Zeitpunkt nur ein grammatikalisch richtiges, ein Sprechen in korrekten grammatischen Strukturen, aber mit absurdem, sinnlosem Inhalt, „Der Verurteilte macht einen Luftsprung, aber einsichtig.“ (Szene 27, S. 46).

Erst jetzt passiert es, dass Kaspar einen von den Einsagern gesprochenen Satz wortgetreu wiederholt und ihn bis zum Ende zusammen mit den Einsagern mitspricht (Szene 27, S. 50), Kaspar wird zum Nachsager. Damit scheint er in die Sprache und somit auch in das System der Einsager eingegliedert zu sein.

Doch die Einsager selbst liefern Kaspar Möglichkeiten zum Widerspruch, indem sie erklären, dass es unwahr sei, „dass die Darstellung der Verhältnisse die einzig mögliche Darstellung der Verhältnisse ist: Wahr ist vielmehr, dass es im Gegenteil noch andere Möglichkeiten der Darstellung der Verhältnisse gibt.“ (Szene 27, S. 5).

51). Zwischen all der sturen Indoktrination und Konditionierung entsteht ein Freiraum, eine im System selbst angelegte Leerstelle, die das Sprachopfer im Folgenden geschickt nutzt, um gegenüber den Einsagern die eigene Individualität zu betonen und zu behaupten.

Allen folgenden unpersönlichen Sätzen der Einsager setzt Kaspar betont seine Ich-Sätze entgegen, „Ich beruhige mich. Ich schreibe noch. Ich war schon wach.“ (Szene 27, S. 51f.). Vermehrt hämmern die Einsager Kaspar das „Du“ ein. Die Aufforderung „Werde, der du bist“ führt schließlich zum tautologischen Bekenntnis Kaspars: „Ich bin, der ich bin.“ (Szene 27, S. 56). Nicht zufällig erinnert Kaspars Satz an die Namensklärung des jüdisch-biblischen Gottes, der sich Mose und dem israelischen Volk mit den gleichen Worten in Exodus 3, 14 offenbart. Dreimal wiederholt Kaspar diesen Satz, als spräche er einen feierlichen Schwur.

Kaspars Identität, die die Einsager ihm durch ordentliche, normierte Sätze austreiben wollen, scheint nur durch die Satzflut der Einsager überlagert worden zu sein, denn nach der feierlichen Selbstdefinition, die er letztendlich erst durch die Sätze der Einsager gelernt hat, treten neben ersten selbstgestellten Fragen auch erste Formen poetischer Sprache auf, eine Sprachform, die von den Einsagern bisher bewusst verschwiegen und als nicht existent kategorisiert worden ist, „Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?“ (Szene 27, S. 56). Handke legt Kaspar hier ein abgewandeltes Zitat aus Horvaths Volksstück *Glaube Liebe Hoffnung* in den Mund. Dieses Zitat, wie auch das spätere *Othello*-Zitat in Szene 65 (Szene 65, S. 101), deckt die vorerst versteckte Irritation Kaspars auf. Ein Bruch in Kaspars Bewusstsein wird erkennbar. Am Ende der Szene 27 steht Kaspar allein, gespalten zwischen Rolle und Bedürfnis, zwischen einem Zu-Sich-Kommen und einem Zur-Gesellschaft-Kommen, zwischen einer normierten und einer poetisch-individuellen Sprache. Die Bühne verfinstert sich erneut. Der Lernprozess ist noch nicht am Ende. Kaspar funktioniert noch nicht einwandfrei. Die Konditionierung durch die Einsager wird fortgesetzt.

Erst in Szene 58 tritt Kaspar dem Zuschauer als ein vollwertiges Mitglied der Einsager- und Jasager-Gesellschaft entgegen, „Ich bin nicht gemeingefährlich. Ich möchte ein Mitglied sein. Ich möchte mitwirken.“ (Szene 58, S. 68). Er hat nicht nur die Bühne, sondern auch seine Kleidung, seine Bewegungen und seine Sprache in Ordnung gebracht, indem er sich mit seiner ganzen Person den Normen der Gesellschaft unterworfen hat. Alle von den Einsagern erwünschten und erstrebten Eigenschaften wie Verantwortungsbewusstsein, Fleiß, Pflichtbewusstsein, Ordnung und Nützlichkeit scheint Kaspar, das Findelkind aus dem Nichts, wie eine zweite Haut übergestreift zu haben, eine Haut, die ihn zu einer Art Mensch von der Stange macht, ohne individuelle Kennzeichen und Eigenarten.

Sein Sprachstil, die Wiederholung des Satzsubjekts und des Satzgefüges, weisen auf eine innere Leere hin. Seine Rede gleicht einer starren Litanei und es ist, als glaube Kaspar selbst nicht, was er sagt. Das Ich der Sätze ist lediglich im syntaktischen Sinn Subjekt der Sätze, ansonsten versteckt es sich hinter einem Vorhang von Passivität und Selbstlüge.

Auf der anderen Seite begegnet dem Zuschauer aber auch ein scheinbar selbstsicherer Kaspar, der mit den Dingen, die ihm begegnen, umgehen und fertig werden kann. Der Lern- und Erziehungsprozess hat ihn zu einem „ganzen“ Menschen werden lassen, „Ich werde mit allem fertig.“ (Szene 58, S. 68). Alles scheint er selbst in der Hand zu haben und mit und durch die Sprache lenken und leiten zu können (Szene 58, S. 70). Die Schranktüren, die Kaspar schließt, bleiben

nun erfolgreich geschlossen. Kaspar scheint gesiegt zu haben, als Beherrscher der Dinge, als Sieger über die Gewalten.⁵

Doch als Kaspar die Bühne nach dieser Szene verlässt, öffnen sich die Schranktüren erneut. Die Wirklichkeit ist mehr, als Kaspar fassen kann. Sie lässt sich nicht so einfach beherrschen oder mit Sprache vollkommen erschließen. Es bleibt etwas, was sich der Norm, der Ordnung, dem Willen des Menschen widersetzt. Die Türen sind noch nicht geschlossen.

Mit Szene 61 endet der sogenannte Lernprozess Kaspars, der durch das ständige Sprechen der Einsager forciert worden ist. Zum letzten Mal ergreifen die körperlosen, in die Leere hineinsprechenden Stimmen das Wort. Danach verstummen sie, doch vorher scheinen sie noch einmal mit aller Härte den Zusammenhang von Ordnung und Gewalt Kaspar einimpfen zu wollen, „Beim Dreinschlagen/ denkt man aus Vernunft/ nicht an die Zukunft/ aber in der Pause/ zwischen den Schlägen/ ist es von Segen/ an die Zeit der Ordnung zu denken.“ (Szene 61, S. 77).

Indem Kaspar lernt, Ordnung nur mit Gewalt erreichen zu können, wird er auf seine nun folgende Rolle als ein Sprache produzierendes und Ordnung schaffendes Mitglied der Einsager-Gesellschaft vorbereitet, „Beim In-Ordnung-Bringen/ ist man nicht so still/ und ordentlich/ wie später/ wenn man - / selber durch die an andere verteilte/ Tracht Prügel in Ordnung gebracht - / mit ruhigem Gewissen/ die in Ordnung gebrachte Welt/ genießen will/ und kann.“ (Szene 61, S. 77). Kaspar soll, als ein In-Ordnung-Gebraucher, zu jemanden werden, der ohne Zwang Sprache produziert, der die vorher verinnerlichteten (Satz-) Modelle der Einsager anwendet und mit den Einsagern weitere Kaspars durch Sprache manipuliert und zur Ordnung erzieht, „[...] auch die andern/ sollen endlich wollen können [...]“ (Szene 61, S. 80). In den Augen der Einsager muss der Wille programmiert werden. In diesem Zusammenhang erhält der eigentlich gewaltsame Manipulationsprozess zynischerweise eine regelrecht soziale Komponente. Durch das Unterbewusstsein wird Kaspar eingeredet, etwas nützliches, ordentliches und notwendiges zu leisten, indem er den Lernprozess bei anderen fortsetzt. Nicht nur Kaspar soll das Privileg genießen, mit der Wirklichkeit umgehen zu können, sondern auch die bis jetzt noch gesellschaftlich Außenstehenden.

Auf beeindruckende Weise versteht es Handke, die manipulierende Kraft der Sprache durch seinen eigenen Sprachstil zu verdeutlichen. Sprache gerät in einen Automatismus, der sich auf alle Lebensbereiche des zum Sprechen Gebrachten ausdehnt. Sie produziert sein Handeln, Denken, das Gewissen wie auch den Willen.

3 Kaspars Sprach-Flucht

Mit Ende der Adaptionenphase entsteht ab Szene 62 eine Phase der Produktion. Kaspars Stimme und Betragen gleichen denen der Einsager. Auf der einen Seite wird er selbst zum Einsager und manipuliert neue Kaspars, die allmählich die Bühne bevölkern und mit ihren primitiven und anarchischen Lauten „einen immer höllischeren Lärm“ (Szene 65, S. 101) erzeugen. Auf der anderen Seite setzt ein bruchstückhaftes Nachdenken bei ihm ein, welches das Sprachopfer nicht mehr los lässt und wie ein Splitter in seinem Kopf steckt.

Mit dem Ende der Konditionierung Kaspars durch die Einsager entsteht ein Zwischenraum, eine Leere bei Kaspar, die ihm eine Möglichkeit zur Selbstreflexion gibt, „Ich kam zur/ Welt nicht nach der Uhr/ sondern weil/ die Schmerzen/ beim Fallen/ mir halfen/ einen Keil/ zwischen mich und die Gegenstände/ zu schieben.“ (Szene 62, S. 83). Ist Kaspar in seiner vorsprachlichen Zeit oder besser in der Zeit, in der er nur einen Satz besessen hat, noch eins mit allem gewesen, mit sich und mit seiner Umwelt, den Gegenständen der Dingwelt, so wird mit jedem neuen Wort, mit jedem Satz der Einsager, den er lernt, die Einheit zerstört und die Welt in viele Einzelheiten, in Einzelworte zerlegt, die wiederum einer Ordnung bedürfen, die durch die Satzordnung der Einsager-Sprache vorgegeben wird. Jeder muss funktionieren, jeder muss zur Ordnung und Nützlichkeit beitragen, jeder muss in Reih und Glied marschieren.

In Szene 64 wird das Fragen in Kaspar immer lauter: „Was habe ich doch gerade gesagt?“ (Szene 64, S. 91). Die Sprache bringt Kaspar nicht nur Anpassung und Abrichtung, sondern sie eröffnet dem Sprechenden auch ein Bewusstsein für sich und für seine Umwelt. Kaspar resümiert: „Ich bin stolz gewesen“, doch schon „mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“ (Szene 64, S. 98). Ähnlich wie die Maus in Kafkas *Kleine Fabel*⁶ sieht Kaspar den Abgrund vor sich. Es scheint kein Entrinnen mehr möglich. Die Welt hat ihre Fluchtpunkte verloren und Kaspar mit der Sprache seine kindliche Unschuld. Seine Rede geht ins Leere, „Ich bin in die Wirklichkeit überführt. - Hört ihr's? *Stille*. Hört ihr's? *Stille*. Pst. *Stille*. *Die Bühne wird schwarz*. *Stille*.“ (ebd.). Passiv hat er alles mit sich machen lassen, hilflos, wehrlos, wie eine Rohmasse in den Händen der Einsager, die ihn nach ihrem Bild gestaltet haben, die ihn zu einem Mitglied ihrer Gesellschaft gemacht haben, in der er aber doch wieder allein dasteht.

Das Sprachopfer jedoch, der angepasste, dressierte Kaspar, der selbst zum Einsager geworden ist, entzieht sich der Einsager-Gesellschaft, ihrer Ordnung und ihrer Zweckbestimmtheit, und fällt zurück in eine vorsprachliche, kindlich lärmende, anarchische Zeit, indem er „eine Feile hervorholt und indem er am Mikrofonkopf feilte und die Sätze, die er sprach, unterstützte, einen ähnlichen Lärm erzeugt.“ (Szene 65, S. 101). Gerade das Gegenteil passiert, von dem, was die Einsager noch in Szene 61 von ihrem Opfer gefordert haben: „Die in Ordnung Gebrachten – statt sich in sich selber zurückzuziehen und die Gesellschaft zu fliehen – sollen jetzt reell danach trachten ohne Zwang und Schläge aus eigener Kraft neue Wege zu zeigen [...]“ (Szene 61, S. 79f.).

Wie die Schranktüren wieder nach Szene 58 aufgehen, so öffnet sich Kaspar erneut der Unordnung. Es zeigt sich, dass die Ordnung der Einsager nur vorgespielt und nur in der Sprache existent ist, dass Sprache und Dingwelt sich nicht entsprechen und gleichgesetzt werden können,

[...]wörtlich: bei jedem Satz wird mir übel: bildlich: ich bin durcheinandergebracht: man hat mich in der Hand: ich schaue auf die andere Seite: es herrscht eine unblutige Stille: ich werde meiner nicht mehr los:[...] der Schmerz wird absehbar: die Zeit muss aufhören: die Gedanken werden ganz klein: ich habe mich s e l b e r n o c h e r l e b t:
[...] ich komme nicht mit dem Schrecken davon: die Haut geht ab: der Fuß schläft sich tot: Kerzen und Satzegel: Kälte und Mücken: Pferde und Eiter: Raureif und Ratten: Ale und Ölkrapfen: Ziegen und Affen: Ziegen und Affen: [...] (Szene 65, S. 100f.).

Mit seinem letzten Satz, „Ziegen und Affen:“ (Szene 65, S. 102) entzieht sich Kaspar endgültig der Einsager-Gesellschaft und tritt aus ihr heraus. Nicht nur, dass es sich bei diesem Ausspruch nicht um einen im Sinn der Einsager ordentlichen, regelgerechten Satz handelt, ohne Subjekt, Prädikat, Objekt, sondern Kaspar zitiert zudem noch ausgerechnet aus einem poetischen Werk, aus Shakespeares *Othello* (4. Akt, 1. Szene). Die poetische Sprache wird hier der kalten, monotonen Einsager-Sprache kontrastierend gegenübergestellt. Doch am Ende scheint weder die poetische Sprache, noch die Einsager-Sprache etwas ausrichten zu können.

Stille bleibt.

4 Sprechfolterung ohne Pause

Doch Handke belässt seine Sprachkritik nicht auf der bewusst künstlich und theatralisch gestalteten Bühne. Das Phänomen der Sprachdressur wird aus der Modellhaftigkeit herausgeholt und auf die Zuschauer übertragen. Die Pausentexte der Szene 59 werden von Handke als eine Art Weiterführung und Ausdehnung der „Sprechfolterung“ auf die Rezipienten genutzt. Die Pause zwischen den Szenen 58 und 60 wird so selbst zu einer Szene, indem sie mit den sogenannten Pausentexten gefüllt und das Theaterpublikum zu Pausen-Kaspars wird.

Nachdem Kaspar in den Szenen bis 58 durch die Einsager zum Sprechen und durch das Sprechen in Ordnung gebracht wurde, sieht er sich selbst als ein vollwertiges und nützliches Mitglied der Gesellschaft an, „Es ist schon immer mein Wunsch gewesen, dabei zu sein.“ (Szene 58, S. 68). Mithilfe der Sprache als Medium der Weiterfassung hat er gelernt, mit der Wirklichkeit umgehen zu können und sich ihrer habhaft zu machen. Am Ende der Szene 58 bleiben die Schranktüren zu, bevor Kaspar von der Bühne abgeht. An diesem Punkt scheint Handke mit den Erwartungen des Publikums zu spielen. Die Zuschauer glauben, die Pause würde beginnen, sie sind schon im Begriff aufzustehen und den Bühnenraum zu verlassen, aber die Bühne verdunkelt sich nicht. Die vielleicht schon ungeduldig Wartenden sehen, wie die Schranktüren sich langsam wieder öffnen, die Wirklichkeit, die Kaspar zu fassen glaubt, die er zu kontrollieren und zu steuern meint, wird als Schein entlarvt, eben nur als Vorspielung von einem In-Ordnung-Bringen der Welt in Sätzen, aber er als In-Ordnung-Gebrachter besitzt keine Macht über die außersprachliche Realität.

Die Hoffnung auf eine Pause scheint vergeblich, bis sich die Bühne „mit einem SCHLAG“ (Szene 59, S. 70) verdunkelt und der Zuschauerraum sich ebenso plötzlich und unerwartet für den wartenden Zuschauer erhellt. Mit dieser Spannung wird das Publikum in die Pause entlassen, irritiert vielleicht und niedergedrückt von Handkes Modell einer Sprechfolterung, einer Manipulation durch Sprache. Die Zuschauer finden jedoch selbst in der Pause kein Entkommen vor den Einsagern, auch sie können sich nicht der auf sie einprasselnden Sätze entziehen. Ihnen ergeht es wie dem Bühnen-Kaspar. Noch in ihren Gedanken oder in einem Gespräch vertieft, „sich ihrem Getränk widmend“ (Szene 59, S. 71) setzen die Pausen-Einsager ihre Instruktion fort.

Handke holt mit den Pausentexten das Stück, den Modellfall Kaspars aus seiner Abstraktion heraus und überträgt die Modellstruktur auf die Zuschauer. Es bleibt jedoch nicht bei den unpersönlichen Einsagern als Sprechern allein, sondern

scheinbare Demagogen des alltäglichen Lebens: Parteiführer, Päpste, Staats- und Ministerpräsidenten und Dichter (Szene 59, S. 70) ergreifen das Wort. Auch wenn diese nicht direkt die brutale Satzstruktur der Einsager übernehmen, so lässt sich doch eine ähnlich unmittelbare Gewalt spüren, „Die Sätze sind niemals vollständig, werden immer durch andere Stummelsätze ergänzt und abgelöst.“ (ebd.). Diese „Stummelsätze“ lassen keine beruhigende Atmosphäre zu, wie unter einer Flutwelle scheint der einzelne Zuschauer zu ertrinken. Die Sätze an sich sollen obrigkeitliche Sätze sein, die keinen Widerspruch dulden und machtvoll wirken, „Die gesunde Härte wird oft zu Unrecht vergessen. Wir wollen arbeiten bis auf den letzten Mann. Man muss nicht nur herumstehen, sondern auch die Mauern niederreißen.“ (Szene 59, S. 71).

Bedrohlich hämmern die Satzmodelle auf den Zuhörer ein, untermalt von den Geräuschen einer Motorsäge, eines Fußballchors, einer Fabrik. Sie enthalten scheinbar allgemeingültige Aussagen, die der Begründung nicht bedürfen, sie lassen weder Kritik noch irgendwelche Schlussfolgerungen auf den Sprecher, auf seine unmittelbare persönliche Stellung zum Satzinhalt zu,

Nichts was nach außen kommt ist deswegen schon ein Zerrbild. Das Menschliche scheint ziemlich unausrottbar zu sein. Ewig sind wir unter der Bedingung dass wir uns den Blick das öffentliche Ärgernis das die Welt ist nicht von unverantwortlichen Kreisen rauben lassen. (ebd.).

Ohne Zweifel wird die Sprechfolterung auf die Zuschauer des Dramas ausgeweitet, zum ersten Mal können sie die Hilflosigkeit Kaspars nachempfinden. Die Zuschauer erleben am eigenen Leib wie gewalttätig die Sprache sein kann.

In den Sätzen bis Seite 73 schimmert immer wieder der Gedanke an Gewalt durch: „wichtiger als ein Mord“, „ohne Tote“, „jede Kampfansage“ (Szene 59, S. 71), „Flüchtlinge“, „Krieg im Sandkasten“ (Szene 59, S. 72), „Hetzjagden auf schwimmende Menschen“, „Knüppel zwischen den Beinen“ (Szene 59, S. 73). Waren es zu Beginn nur einzelne Wortketten und Gedanken, so münden sie immer mehr in einem bedrohlichen Mordszenarium, Anleitungen zu einem Mord werden zwischen einzelnen Kniggevorschriften versteckt,

Alles, was du dir selbst nimmst, wird von links gereicht. *Der Strick kommt von rechts.* [...] Die Mulde des Löffels liegt nach oben. *Der Würgegriff kommt von beiden Seiten.* ... Du suchst immer nach freundlichen Worten. *Das Opfer eines Attentats liegt in der Mitte jedes Platzes* [...] (Szene 59, S. 74).

Die beklemmende Atmosphäre eines Thrillers entsteht. Das an dem Tisch sitzende, ruhig essende Opfer ahnt nichts von dem Mordkomplott. Vollkommen überraschend sticht der Täter zu. Dieses Bild lässt sich auf die Zuschauer übertragen und spannt einen Bogen zum Anfang der Pausentexte, „Die Zuschauer werden zwar an ihrer verdienten Unterhaltung nicht gehindert, aber doch ab und zu ein wenig gestört. Einige könnten auch ohne weiteres, wenigstens mit einem Ohr, dabei sich ihrem Getränk widmend, zuhören.“ (Szene 59, S. 70-71).

Die Zuschauer in Besitz genommen von ihrer alltäglichen Umwelt ahnen die manipulierende Kraft der Sprache nicht, wie zufällig und unbeabsichtigt rieseln Bruchstücke der Sätze in ihr Bewusstsein, so wie geradezu nebenbei ein Mord

geschieht. Der zweite Teil der Pausentexte demonstriert, „dass es möglich ist, mit der Sprache buchstäblich jedes Ding zu drehen“, auch einen Mord.

Sätze schlagen, prügeln und quälen die Zuschauer, wie sie es zuvor bei Kaspar getan haben, bis sie immer leiser werden und in einem anschwellenden Meer von den verschiedensten Geräuschen des menschlichen Alltags überdröhnt werden, „dazwischen hören die Zuschauer auch schon die Klingelsignale, sowohl auf Band als Läuten, Rasseln ... als auch die wirklichen, theatralischen Klingelzeichen, die die Zuschauer zurück in den Zuschauerraum rufen“ (Szene 59, S. 75).

Die Bühne wird erneut hell und das Stück wird fortgesetzt. Die langsame Selbstreflexion Kaspars und das aufkeimende Bewusstsein für seine Situation beginnen, bis sie in der bewussten Flucht Kaspars aus der Gesellschaft gipfeln, indem er wieder auf eine frühere sprachliche Entwicklungsstufe zurück fällt, „Ziegen und Affen: Ziegen und Affen: [...]“ (Szene 65, S. 101).

Die Pause mit den Pausentexten erhält dadurch eine wichtige Rolle innerhalb des gesamten Stückes. Zum einen wird die Sprechfolterung auf das Publikum übertragen, zum anderen zeigt sie deutlich den Einschnitt im Lernprozess Kaspars. Das Nachspiel, Kaspars Abgang, der Abbau des In-Ordnung-Gebrachten setzt ein.

Hat er in der Szene vor der Pause die erste Rede gehalten und seinen Charakter bekannt gemacht, so kommt er in den Szenen nach der Pause zu dem Schluss: „Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“ (Szene 64, S. 98). Während der Pause jedoch ahnt der Zuschauer nichts von der Veränderung des Geschehens. Er sieht nur den entindividualisierten Kaspar und, ohne dass er direkt etwas mit diesem Modellfall verbinden kann, fühlt er sich niedergeschlagen, bedrückt und beklommen. Sein Entsetzen vergrößert sich, indem er die Manipulation der Sprache, ihre gewalttätige Kraft am eigenen Leib spürt. Nach der Pause befindet er sich in einer ähnlichen Lage wie Kaspar, die Reflexion setzt ein, es wird ihm immer mehr bewusst, was Sprache vermag. Der Abgang Kaspars wird ihm durch die eigene Erfahrung mit den Pausentexten verständlicher. Am Ende steht die Flucht aus der Einsager-Gesellschaft und die scheinbare Auflösung der Sprache.

Handke hält der Gesellschaft einen Spiegel vor, indem er ihr ihre Rituale und Konventionen in aller Theatralik und Künstlichkeit vorspielt,

KASPAR ist ein rein anarchistisches Stück: es gibt keine gesellschaftliche Utopie mit, es verneint nur alles, was ihm in den Weg kommt. Ob sich daraus eine positive Utopie ergibt, ist mir egal. [...] Ein engagierter Autor kann ich nicht sein, weil ich keine politische Alternative weiß zu dem, was ist, hier und woanders (höchstens eine anarchistische) [...] Ich erwarte von der Literatur ein Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder.⁷

Indem der Zuschauer selbst zum Opfer der Sprache wird, erscheint der Fall Kaspar nicht mehr so weit entfernt zu sein. Er ist möglich, nicht nur auf der Bühne.

Innerhalb unseres täglichen Welt-Erlebens übernehmen wir die verschiedensten Strukturen und Normen, sowohl in unserer Sprache als auch in unserem Denken. Wir nehmen sie als etwas Reales und zugleich Objektives und Wertneutrales hin. Hinterfragen weder ihren Ursprung, noch ihre Absicht oder ihre Wirkung.

Wo können Parallelen zwischen unserem alltäglichen Sozialisationsprozess und dem Modell der Einsager in Handkes *Kaspar* gezogen werden? Welchen Einfluss hat die Sprache unserer täglichen Medienwelt auf unser Denken, unser Bewusstsein,

auf unser Leben? Ist eine Steigerung zu denken, wie in George Orwells Roman *1984* (1949), in dem das totalitäre Regime eine Neusprache konstruieren lässt, in der nur noch ideologisch geprägtes und kein poetisches und freiheitliches Reden und Denken mehr möglich ist? Wo gerät unsere Sprache in die Gefahr mit aller Macht und der zur Verfügung stehenden Gewalt zu manipulieren? Wie kann man den Prozess durchbrechen? Bleibt nur die Möglichkeit der Flucht?

Handke zerschlägt alle endgültig erscheinenden Weltbilder⁸ und entlarvt unsere Sicherheiten als Schein, jedoch zeigt er keine Alternativen auf. Selbst die poetische Sprache kann Kaspar am Ende nur als Fluchtpunkt und Versteck dienen, aber es scheint darüber hinaus kein kreatives Potenzial in ihr zu liegen.

Ist somit die Sprache und mit ihr die Literatur nicht letztlich am Ende?

5 Beiträge zu einer Kritik der Sprache

Wieweit sind die sprachskeptischen Aussagen des vorgestellten Sprechstücks Handkes von Traditionen aus der Sprachkritik Mauthners beeinflusst worden? Gibt es Parallelen? Wo werden Unterschiede deutlich?

Das *tertium comparationis* der beiden Autoren liegt vor allem in ihrer sprachskeptischen Auffassung, was das Medium Sprache leisten kann und wo seine Grenzen liegen.

Für Mauthner ist die Sprache weder ein adäquates Mittel zur Verständigung noch ein Mittel zur Erkenntnis der bestehenden Wirklichkeit. Allein durch ihren ständigen Wandel, sei es der Sprache nicht möglich, als Werkzeug zur Herstellung der „Wahrheit“ oder einer verbindlichen Festschreibung der vielfältigen Erscheinungen in der menschlichen Innen- und Außenwelt zu dienen. Anhand von Beispielen aus der menschlichen Lebenswelt veranschaulicht Mauthner seine These, dass ein Wort keine feststehende, mit mathematischer Gleichheit existierende Sprach-Einheit sei, sondern sowohl in der Aussprache als auch in den Assoziationen verschiedener Menschen eine unterschiedliche Ausprägung erfährt. Wie ein Fels sich „unaufhörlich“ verändere, so auch die Sprache,

Wir müssen aber hinzufügen, dass niemals noch zwei Menschen mit dem gleichen Worte vollkommen genau die gleiche Vorstellung verbunden. Wir müssen endlich einsehen, dass ein Mensch gar häufig nicht zweimal mit demselben Worte die ganz gleiche Vorstellung verbunden hat.⁹

An verschiedenen Stellen des Handke-Stückes tritt eine ähnliche Verunsicherung gegenüber der Vieldeutigkeit der Worte zu Tage, sei es zu Beginn des Dramas, wenn Kaspar seine Worte in ganz unterschiedlicher Bedeutung als Reaktion auf eine sich ihm fremde und sich verändernde Umwelt wählt, sei es in der Indoktrination durch die Einsager, die erst einem Satz aufgrund des gegebenen Kontextbezuges und der Syntax eine sinntragende Sprachleistung zu billigen, sei es aber auch in der gesamten Darstellung des Spracherwerbs Kaspars durch die Einsager, in dem sich unaufhörlich Bewusstsein und Sprachvermögen des Protagonisten ändern, aber auch gezeigt wird, wie die Einsager scheinbar harmlose Worthülsen allein durch Aussprache und Betonung als Mittel zur Manipulation und als Werkzeug zur Sprechfolterung nutzen können.

Aus der Beobachtung heraus, dass die Menschen niemals von genau demselben sprechen, auch wenn sie dasselbe Wort benützen, gelangt Mauthner zu dem Urteil, dass Sprache die Menschen nicht verbindet, sondern sie aufgrund ihres Missverstehens durch Sprache trennt und fremd werden lässt. Je abstrakter die Worte seien, um so weniger decke sich ihr Inhalt bei den verschiedenen Benutzern und desto eher käme es zum Streit und zu Auseinandersetzungen zwischen den Menschen. Mauthner benennt hier vor allem den Gottesbegriff, der sich für ihn zu einem nur in der Sprache existierenden Abstraktum verliert, „Ein Hauptmittel des Nichtverstehens ist die Sprache. [...] Durch die Sprache haben es sich die Menschen für immer unmöglich gemacht, einander kennen zu lernen.“¹⁰ Handke betreibt mit seinem Sprechstück *Kaspar* eine Radikalisierung dieser Thesen. Die Figuren seines Dramas treten in keinen einzigen Dialog zueinander, sie werden nicht zu einem „Du“¹¹, zu einem Gegenüber, die Einsager treten Kaspar nicht einmal personell, körperlich entgegen. Kaspar wird nur „durch Sprechen zum Sprechen gebracht“, die einzige soziale Funktion, die der Sprache zugeschrieben wird, ist, in die Einsager-Gesellschaft durch die Übernahme von Sprach- und Denknormen einzugliedern. Die Frage ist, ob Handke erst gar nicht die Brüchigkeit der Sprache als Kommunikationsmittel thematisiert, weil für ihn die Sprache diese Funktion schon längst verloren hat, oder ob er sie nicht thematisiert, weil er allein die manipulierende Wirkung der Sprache darstellen möchte. Sprache kann oder will letztendlich in Handkes Stück nicht verbinden, weder einen persönlichen Bezug zwischen Einsager und Kaspar schaffen, noch zwischen Kaspar und den anderen, später auftretenden Kaspar-Figuren. Kommunikation missglückt vollkommen, die anderen reagieren in keiner Weise auf den fragenden Kaspar, „Hört ihr's? *Stille*. Hört ihr's? *Stille*.“ (Szene 64, S. 98).

Kaspar wird überhört, wie er selbst, wie er die anderen übertönen wollte: „[...] während ich mit dem nächsten Satz schon wollte, dass die anderen hörten, was ich sprach, während ich mit dem nächsten Satz schon wollte, dass andere überhört wurden, die AUCH einen Satz sprachen [...]“ (ebd.).

Sprache ist laut Mauthner etwas Reales, aber zugleich unfähig, das sich in der Welt der Erscheinungen Befindende ausreichend zu benennen.¹² Sie bleibe nur unzulängliches Hilfsmittel, auf der tiefsten Stufe deiktisch, auf der höchsten Stufe Kunstmittel. Sprachlosigkeit sei demzufolge das eigentliche Wesen der Natur. Sie zu verstehen, bedeutet für Mauthner, sprachlos zu werden.¹³ Hier zeigt sich eine Differenz zwischen dem, was die Einsager Kaspar lehren und dem, was sich als dargestellte Wirklichkeit innerhalb des Theaterstückes erweist. Zwar benutzen die Einsager Sprache im Falle Kaspars deiktisch im Sinne von „durch Beispiele lehrend“, aber sie bleiben nicht nur bei dem zeigenden Charakter der Sprache, die Einsager des Handke-Stückes setzen in Szene 20 Dinge mit ihren sprachlichen Begriffen gleich. Die Einsager haben die Vorstellung, dass man über die Welt mit Hilfe der Sprache verfügen könne, doch diese Sicherheit stellt sich für den Zuschauer als falsch heraus, die sich wieder öffnenden Schrankturen dienen Handke als Metapher für diese menschliche Hybris.¹⁴ Folglich existiert die Macht der Menschen über die Dinge allein in ihrer sprachlichen Wirklichkeit. An solchen Thesen zeigt sich Handkes Nähe zu Wittgenstein, aber auch der Einfluss Mauthners auf den viel berühmter gewordenen Sprachphilosophen.¹⁵

Im Gegensatz zu den Einsagern und zu Wittgenstein hält Mauthner grammatische Strukturen für unzureichend,

Unsere Grammatik ist so roh, dass sie nicht einmal der Sprache beizukommen weiß. Sie hält sich eben nicht an die lebendige Sprache, sondern an die schriftlich fixierte, an den Leichnam der Sprache und versteht ihren Bau so wenig, wie der Anatomieschüler den lebendigen Organismus versteht.¹⁶

Sprache wird für Mauthner erst durch das Sprechen, durch die Betonung des Gesprochenen, zum Leben erweckt. Anhand des Satzes „Ich habe dich nicht geliebt.“ zeigt Mauthner, wie stark die Betonung eines Satzgliedes zum Verstehen eines Satzes beitragen kann und wie sich durch Betonung die Bedeutung eines Satzes ändert. Hier offenbart sich aber auch die Paradoxie dieser sowie aller anderen hier genannten sprachkritischen Werke, auf der einen Seite wird Sprache als ein begrenztes Mittel zur Verständigung und unzulängliches Instrument zur Erkenntnis¹⁷ gesehen, auf der anderen Seite wird aber unausgesprochen mit dem Medium Sprache wortgewaltig, von wissenschaftlich bis kunstvoll, gearbeitet und die Sprache als feststehende Größe anerkannt. Niemand der genannten Autoren wird tatsächlich sprachlos, ganz im Gegenteil.

Die Einsicht, dass die Sprache wertlos sei für jedes höhere Streben nach Erkenntnis, würde uns nur vorsichtiger in ihrem Gebrauche machen. Zum Hasse, zum höhnischen Lachen bringt uns die Sprache durch die ihr innewohnende Frechheit. Sie hat uns frech verraten; jetzt kennen wir sie. Und in den lichten Augenblicken dieser furchtbaren Einsicht toben wir gegen die Sprache wie gegen den nächsten Menschen, der uns um unseren Glauben, unsere Liebe, um unsere Hoffnung betrogen hat.¹⁸

Wenn beide Schriften, Mauthners und Handkes, eine Intention haben, dann sicherlich die, für einen vorsichtigen Gebrauch und Umgang des Mediums Sprache zu sensibilisieren. Damit man sich am Ende nicht wie auch Kaspar von der Sprache verraten fühlt, „mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“ (Szene 64, S. 98). Wie die Einsager die Sprache als Werkzeug der Dressur missbrauchen, sieht auch Mauthner die Sprache als „Peitsche“ der Menschen, als ein Instrument der Abrihtung und Unterdrückung, „Die Sprache ist der Ziehhund, der die große Trommel in der Musikbände des Menschenheeres zieht.“¹⁹

Sprache hat den Menschen aus seinem vorsprachlichen „Paradies“, aus seinem unschuldig-unbewussten Einssein mit der Natur vertrieben, sie hat dem Menschen etwas versprochen, was sie ihm aber nicht zu geben vermag, dieser Gedanke lässt sich sowohl in Handkes *Kaspar*, als auch bei Mauthner finden,

Das Herz hat die Sprache gefressen wie eine Krebskrankheit, aber statt der Erkenntnis hat sie dem Menschen nichts geschenkt als Worte zu den Dingen, Etiketten zu leeren Flaschen, schallende Backpfeifen als Antwort auf die ewige Klage, wie andere Lehrer andere Kinder durch Schlagen zum Schweigen bringen.²⁰

Auch in der Bühnenwelt Kaspars scheint sich am Ende die Sprache selbst zu liquidieren. Die Sprachstrukturen der Einsager können Kaspar langfristig kein Gemeinschaftsgefühl, keine Heimat, keine Orientierung geben. Bewusst entzieht sich Kaspar der Nachsager-Gesellschaft.

Er findet die von den Einsagern versprochene, ordnende Kraft der Sprache nicht und fällt in eine primitiv-anarchische, jedoch poetische Sprachstufe „zurück“, „Mitten inne, wenn es rauscht und stürmt und hohler Gischt zum Himmel spritzt, wohnen fern von allen Menschenländern Poesie und Seekrankheit dicht beisammen.“²¹

Die poetische Sprache lässt den Sprachkünstler zwar nicht verstummen, aber sie macht ihn taumelnd, schwindlig, seekrank und lässt ihn am Ende verunsichert, unverstanden und einsam zurück. Anders als bei Handkes *Kaspar* jedoch gibt es bei Mauthner eine kleine Hoffnung, sich in der Welt mit Hilfe von Sprache und Verstand zurecht zu finden und die Wirklichkeit wenigstens ein Stück weit zu erfassen, „Jetzt schauen wir in einen Spiegel / und sehen nur rätselhafte Umrisse, / dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.“²²,

Kunst, Mystik und Wissenschaft sind drei Sprachen, die einander helfen müssen. [...] Die Wahrheit aber ist bei keiner dieser drei Sprachen allein; sie müssen einander ergänzen (was man so ergänzen nennt, wir kennen kein Ganzes), sie müssen einander helfen, uns ein bisschen in der einen Welt zu orientieren.²³

Handke führt die poetische Sprachleistung enger, gemäß der Kunstauffassung Paul Klees²⁴, kann sie zwar keinen Ausweg aus der Selbstentfremdung und Zerrissenheit des modernen Künstlers und Menschen schlechthin eröffnen, aber sie kann mit Worten „die Welt in den Worten selber“ zeigen, erklärt Peter Handke in seinen *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken*²⁵, etwas sichtbar machen, was im Alltäglichen eher verborgen ist, mit all den ihr gegebenen Möglichkeiten, aber auch in all ihrer Ohnmacht.

6 Resümee

Handkes sprachkritisches Urteil in seinem Bühnenwerk *Kaspar* ist alles andere als innovativ. Beeinflusst durch die Arbeiten von Mauthner, wie dieser Artikel zeigen möchte, aber auch von Nietzsche, Wittgenstein, Piaget, Whorf und Heidegger, steht er in der Tradition namhafter Denker des 20. Jahrhunderts, die den Zerfall feststehender Werte in der Auflösung sozialer, politischer und religiöser Größen auch als Sprach- und Wahrnehmungskrise empfunden haben und in ihren Schriften die Macht und Ohnmacht der Sprache, ihre Beziehung zu Denken und Wahrnehmen, zu Individuation und Sozialisation analysiert haben.

Bei Handke zeigt sich die gleichzeitige Macht und Ohnmacht der Sprache, ihr Vermögen und Unvermögen. Auf der einen Seite wird dargestellt, dass mit der Sprache alles möglich ist, einschließlich eines Mordes, auf der anderen Seite werden dem Rezipienten die Grenzen der Sprache vorgeführt, sie kann letztlich kein orientierendes, orientierendes und kreatives Potenzial entwickeln, weder in Bezug auf *Kaspar* noch in Bezug auf die Dingwelt, die *Kaspar* umgibt.

Handkes besondere Leistung liegt jedoch in der Umsetzung seiner literarischen Sprachkritik. Anders als Hofmannsthal, Rilke, Benn oder Bachmann bringt er sie mit *Kaspar* dem Rezipienten mit Hilfe eines bewusst antiillusionistisch gestalteten Theaters nicht nur modellhaft, sondern durch die Pausentexte auch leibhaftig nahe.

Sprachkritik wird so aus der „philosophisch-verstaubten Ecke einiger weniger Interessierter“ herausgeholt und einem breiten Publikum präsentiert.

Während Fritz Mauthner in weitgehende Vergessenheit geraten ist, ist Handke weit entfernt davon, totgeschwiegen zu werden oder selbst zu verstummen. In seinem Werk *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002) greift Handke den Themenkomplex *Kaspars* wieder auf. Aus der Sprachkritik, die 1968 sicherlich auch bedingt ist durch die Politisierung der Sprache und Literatur der 68er-Bewegung, wird jedoch 2002 eine Medienkritik. Kritisiert wird die mediale Bilderflut, die Gefahr läuft die Menschen in ihrer Wahrnehmung ebenfalls zu manipulieren und sie ähnlich wie Kaspar im gleichnamigen Stück zu Nachsagern der Medienproduzenten werden zu lassen.²⁶

So bleibt das Phänomen Sprach- und Wahrnehmungskrise ein Thema, das den modernen Menschen, aber vor allem auch die Sprach- und Wortkünstler seit Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr loslässt und sie antreibt, statt zu verstummen, immer neue Reflektionen über das Medium oder besser *das Abstraktum Sprache* anzustellen.

Anmerkungen

¹ Alle *Kaspar*-Zitate in diesem Artikel beziehen sich auf Seitenangaben der Textausgabe: HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.

² Vgl. KRAUSZ, Luis S.: *Jakob Wassermann e Kaspar Hauser. 100 anos depois*. In: Contingentia. Online-Zeitschrift. Vol. 2, Nr. 2. Porto Alegre, 2007.

³ Vgl. HOFMANNSTHAL, Hugo von: Ein Brief. In: STEINER, Herbert (Hg.): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd.: Prosa I. Frankfurt/ M.: Fischer, 1959.

⁴ Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998.

⁵ Vgl. RILKE, Rainer Maria: Ich fürchte mich so . . . In: DERS.: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Frankfurt/M.: Insel, 1976.

⁶ Vgl. KAFKA, Franz: Die kleine Fabel. In: BROD, Max (Hg.): *Gesammelte Werke*. Band 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1950 ff., S. 75-76.

⁷ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elenbeinturms*. Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 264.

⁸ Vgl. NIETZSCHE, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: SCHLECHTA, Karl (Hg.): *Werke in drei Bänden*. Band 2. München: Hanser, 1954, S. 274-275 – Zarathustra: „Ich bin nicht gekommen, um euch etwas zu geben. Ich kam, um euch etwas zu nehmen.“

⁹ MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In: DERS.: 2. Bd.: *Zur Sprachwissenschaft*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 251f.

¹⁰ MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In: DERS.: 1. Bd.: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 56

¹¹ BÜBER, Martin: Ich und Du. In: DERS.: *Das Dialogische Prinzip*. Heidelberg: Lambert Schneider 1979.

¹² Vgl. MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In: DERS.: 1. Bd.: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 48f. und WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998, Tractatus 3.3 und 4.121. Siehe auch: STÖRIG, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.

¹³ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Ihr Worte*. In: DIES.: *Sämtliche Gedichte*. München/Zürich: Piper, 1983.

¹⁴ Vgl. dazu sowohl Endnote 5, als auch das Märchenmotiv des Rumpelstilzchens. Im gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm führt die Nennung des Namens zur Abwehr der Bedrohung (vgl. auch in der Mystik die Bedeutung des Namenszaubers), wohingegen bei Rilke die Benennung der Dinge selbst bedrohlich wird.

¹⁵ Vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998, Tractatus 6.52; 6.5; 4.12; 6.432.

¹⁶ MAUTHNER, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 2. Bd.: *Zur Sprachwissenschaft*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982; vgl. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung*. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1998, Tractatus 4.121; 4.26.

¹⁷ Vgl. MAUTHNER, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. In: DERS.: 1. Bd.: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Frankfurt/M.: Ullstein, 1982, S. 86f.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Bibelvers 1. Kor. 13,12 UND GAARDER, JOSTEIN: *Durch einen Spiegel in einem dunklen Wort*. München: DTV, 2004.

²³ MAUTHNER, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie*. Neuere Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Leipzig: Meiner, 1923.

²⁴ “Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.” (Paul Klee, 1879-1940).

²⁵ HANDKE, Peter: *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken*. In: HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 201.

²⁶ Vgl. auch POSTMAN, Neil: *Huxleys Warnung*. In: DERS.: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt/M.: Fischer, 1985, S. 189f.

Texto, imagem e suas iluminações recíprocas

Michael Korfmann/Vitor Schneider/Fernanda Cavagnoli

This article parts from an interdisciplinary point of view. Its main interest lies in the rich and complex interaction between the literary text and the image. These relations are understood as a “reciprocal illumination between the arts”, according to a publication of Oskar Walzel (Berlin, 1917). It will first investigate two historical landmarks in relation to literature and the image: first, the social differentiation around 1800 and its imposition of a purely textual literature and second, the avant-garde with its intense interaction between the various forms of artistic communication. The paper will then approach two contemporary examples of novels which combine visual and textual material.

Keywords: Walzel; literature; image; social differentiation; avant-garde.

1 Introdução

As inter-relações entre o texto literário e outras formas artísticas têm uma longa tradição e evidentemente não se restringem apenas à relação entre texto e imagem. Um exemplo clássico encontra-se no Romantismo, aqui relacionado ao texto literário e à música como parentesco estético. Novalis, ao enfatizar o caráter musical da linguagem: “Nossa linguagem – no início era muito mais musical e agora se tornou prosaica, se desmusicalizou; ela precisa novamente tornar-se canto”,¹ aponta aqui para a concepção romântica de uma unidade inicial de música e linguagem, posteriormente desenvolvendo-se em diferentes direções e dois sistemas de signos. Referente ao nosso tópico, a relação entre texto e imagem, poderíamos concebê-la como “infinita”², caso levássemos em conta tais relações como resultado de observações a partir de uma terceira instância, de uma inspiração mútua ou como motivo artístico. Mas gostaríamos de nos restringir a uma questão específica: a integração explícita do elemento textual com o elemento visual.



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

A combinação de texto e imagem como dois elementos complementares fazia parte integral dos manuscritos da Idade Média. Conforme Wandhoff, a relação entre imagens “extramentais” (as pinturas) e “intramentais” (textuais na tradição da ekphrasis) contribui para o surgimento de uma ilusão mais dinâmica do “ver” e “agir”.³ Mesmo após a invenção da imprensa por Gutenberg por volta de 1450, esta tradição continuava, substituindo as imagens coloridas pintadas a mão agora por gravuras em preto em branco.

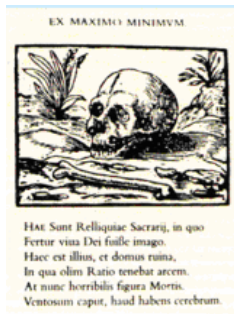


Os dois exemplos acima são ilustrações do romance *O Lavrador da Boêmia* de Johann Tepl, um primeiro na sua versão como manuscrito (por volta de 1400) e posterior, como livro impresso (1460).

Na literatura do barroco, a combinação entre texto e imagem encontra-se em diversas formas, seja em poesia visual (no exemplo, o relógio de areia simbolizando a passagem do tempo)



ou no emblema



que consiste tradicionalmente de três partes: a imagem ou *pictura* (também chamado de *Icon*, *Imago* ou símbolo). Acima deste, encontra-se normalmente um curto título chamado *Inscriptio*, indicando um postulado ou título do apresentado visualmente. Embaixo da imagem, localiza-se o *subscriptio*, que explica e interpreta a imagem e conclui uma sabedoria, uma regra comportamental, freqüentemente em forma de uma epigrama. Referente à relação entre imagem e texto, podemos dizer que a imagem apresenta um caráter enigmático que exige um esclarecimento via palavra. *Inscriptio* e *Subscriptio* têm a tarefa de revelar o enigma visual sem que esta correspondência seja completamente esgotada. No melhor caso, a palavra diz mais do que é possível ver na imagem e a imagem mostra mais do que é explicável pela palavra, deixando certa contingência. Também obras barrocas narrativas de grande repercussão incluíram tradicionalmente imagens, como, por exemplo, *O navio dos tolos* (1494) de Sebastian Brant que contava com 114 ilustrações, parcilmente atribuídas ao jovem Albrecht Dürer.



Toda essa longa tradição integrativa de texto e imagem, como também a tradição da poesia oral e cantada, se desfaz basicamente no século XVIII, ou seja, junto com a diferenciação social e sua ênfase no livro textual como meio comunicativo destacado para todas as áreas sociais. A mesma focalização no elemento textual, simbolizado pela imposição do romance como forma destacada, acontece nas

“ciências literárias” (denominação na Alemanha para os estudos literários), consolidadas no início do século XIX. Estas, bem como os estudos comparatistas tradicionais do século XIX, limitavam-se a uma exegese textual, seja referente a obras contemporâneas ou antigas, reduzindo assim a longa tradição da poesia cantada ou recitada, a encenação viva de palco, bem como a inserção da pintura como parte integral dos manuscritos da Idade Média ou a xilografia dos panfletos a partir da imprensa de Gutenberg, por volta de 1450, a um mero objeto textual.

Nesta transição para uma textualidade “pura”, por volta de 1800, destaca-se a publicação de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, do ano de 1766. Pretende-se, neste artigo, rever os motivos para a diferenciação entre arte textual e arte visual de Lessing, e, partir desta discussão, abordar a vanguarda no início do século XX como movimento de reintegração medial. Na última parte, apresentamos duas obras contemporâneas que, no medium tradicional do livro, inserem elementos visuais como fotografia ou desenhos em suas publicações. Trata-se de *Prosa do observatorio* (1972) de Julio Cortázar e *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer.

Numa publicação de quase um século atrás, Oskar Walzel⁴ usou o termo “iluminação recíproca entre as artes” (1917) para analisar relações entre texto e pintura em nível teórico. Nas últimas décadas, conceitos comparatistas como “intermedialidade”, “transmedialidade”, “hibridização” ou “contaminação de discursos” objetivam desfazer ou “transgredir” a divisão tradicional, iniciada por volta de 1800 com a institucionalização das “ciências literárias” (denominação na Alemanha dos estudos literários) como estudos estritamente textuais, e outras formas artísticas como música, pintura, fotografia ou o filme. Outras vertentes não delimitam seu campo investigativo à mera área artística, mas objetivam “transgredir” a própria demarcação entre expressões artísticas e outras áreas comunicativas da sociedade, freqüentemente sob o título de estudos culturais. Um exemplo para tal ponto de vista, aqui referente à imposição visual na sociedade como um todo, encontra-se no conceito de “visual culture” e o “pictorial turn”, conceitos popularizados por W. J. T. Mitchell em sua publicação *Picture Theory* de 1992.⁵ Aqui, o autor atribui às imagens o poder de constituir uma “common culture” (p. 1) e consta que “the problem of the twenty-first century is the problem of the image” (p. 2). A importância crescente da imagem também é tema de um extenso projeto internacional e interdisciplinar da Universidade de Basileia, Suíça, com o título *Iconic Criticism – Poder e significados das imagens*⁶ que objetiva, frente à revolução digital e, conseqüentemente, ao uso crescente de imagens, uma comunicação universal e, como instrumento de conhecimento, tradicionalmente ligada ao texto e à linguagem, fazer jus à presença visual global e analisar essa tendência tanto para ciências exatas como as humanas e artísticas. Frente à imposição dos media digitais e à crescente dominação visual em diversos campos sociais, tais concepções, que vêem uma perda da importância da escrita perante a imagem, têm sua justificativa. Mas o que interessa a este trabalho como investigação situada numa área específica, os estudos das literaturas estrangeiras modernas, não é tanto avaliar um provável *shift* cultural em direção ao visível, mas, sobretudo, as diversas e ambíguas relações entre o texto literário e a imagem como fenômeno estético, ou seja, suas iluminações recíprocas dentro do sistema da arte como um dos campos funcionais da sociedade moderna. Consideramos estas relações como variadas, diversas e complexas, mas também estimulantes e frutíferas, tanto em relação às próprias obras artísticas como ao discurso crítico-teórico.

Como nosso artigo pretende focalizar certos exemplos e aspectos das relações da literatura com a imagem, ou seja, com uma outra materialidade da expressão artística num campo específico das diversas comunicações sociais e não visa a apresentar tendências globais ou culturais, optamos manter o conceito da “iluminação recíproca entre as artes” como ponto de partida. Ele implicitamente aponta para a idéia de uma área autônoma da arte na sociedade moderna, na qual a literatura se constitui e se desenvolve freqüentemente na inspiração, mas também no distanciamento, junto a outras formas artísticas.

2 Diferenciação social e as fronteiras entre texto e imagem

Falamos que, por volta de 1800, a literatura torna-se exclusivamente textual acompanhando o processo de diferenciação social. A mesma focalização no elemento textual na área literária, simbolizado pela imposição do romance como forma destacada, acontece nas “ciências literárias” (denominação na Alemanha para os estudos literários acadêmicos), consolidadas no início do século XIX. Essas, bem como os estudos comparatistas tradicionais do século XIX, limitavam-se a uma exegese textual, seja referente a obras contemporâneas ou antigas, reduzindo assim a longa tradição da poesia cantada ou recitada, a encenação viva de palco, bem como a inserção da pintura como parte integral dos manuscritos da Idade Média ou a xilografia dos panfletos a partir da imprensa de Gutenberg, por volta de 1450, a um mero objeto textual. Para a citada textualização do conhecimento e da comunicação social por volta de 1800, a figura de Fausto do Goethe poderia ser paradigmática: cansado e desesperado com o conhecimento e a experiência vindos de textos sem vida, embarca numa viagem temporal fantasmagórica e sensual como contrapartida ao emergente e burocrático “sistema de registro”⁷ das escrituras.

Nesta transição para uma textualidade “pura”, por volta de 1800, destaca-se a publicação de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, do ano de 1766, como reflexão teórica marcante no que diz respeito às particularidades de texto e imagem no início da modernidade. Não precisamos aqui discutir a inadequabilidade de sua diferenciação, que já foi tema de inúmeras críticas,⁸ mas é preciso lembrar que suas reflexões nascem de seu desconforto como uma crítica de arte que, partindo de uma interpretação instrumentalizada de constatações como *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet ess* (A pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala), atribuída, sobretudo através de Plutarco, a Simônides de Ceos ou a famosa frase *ut pictura poesis* da *Ars poética* de Horácio. Usou-se de tais constatações fora de seus contextos para reclamar uma essência compartilhada entre ambos e citavam-se tais afirmações para justificar regras, normas e tarefas miméticas para todo campo artístico, tanto para o texto literário bem como para a pintura. E neste fato consiste justamente o motivo da publicação de Lessing que tenta então definir a medialidade de cada forma artística, dando à literatura o direito de apresentar ou encenar também o feio, bizarro e repugnante já que esse seria apenas um momento na seqüência temporal típico da arte em forma textual; enquanto uma imagem repugnante, presente numa forma artística espacial, permanece permanentemente repugnante e assim não seria aceitável. Podemos ver a obra de Lessing como reflexão teórica na fase transitória entre a arte como representação numa ordem social estratificada e sua passagem para a definição da arte como campo próprio, autônomo, livre de

determinações externas e consciente de sua configuração como comunicação refletida.

Partimos da diferenciação social por volta de 1800 e, com isso, da formação de um campo literário autônomo como parte da sociedade moderna organizada em diversos sistemas funcionais com suas respectivas comunicações específicas.⁹ Nesta concepção, usamos o termo pré-moderno para a sociedade estratificada, em que a literatura e arte em geral ocupam uma função representativa e se situam em paradigmas normativos vindos de instâncias externas. Pressupõe-se uma comparabilidade básica (pelo menos referente a seu modo funcional representativo) entre texto e imagem simbolizados, sobretudo, na expressão de *Horácio ut pictura poesis*. “Tanto os representantes da renascença italiana como também, a seguir, o classicismo francês estavam convencidos da comparabilidade básica de literatura e artes plásticas”.¹⁰ A diferenciação social e a conseqüente redefinição do campo artístico, como encontramos, por exemplo, na obra transitória *Laocoonte* de Lessing, levem então a uma mudança da arte como representação para a arte como encenação. “Onde [...] a dependência perspectivista do produzido e do receptivo é exposta na própria obra artística, a arte se apresenta como teatral e substitui a representação pela encenação de significado. Ao apontar para sua própria estrutura de signos, a arte começa a se expor num espaço próprio [...] e se situa como valor absoluto.”¹¹ Consideramos a comparabilidade de texto e imagem e, com isso, a negação de uma qualidade específica para a forma textual, ou seja, para a própria materialidade comunicativa da literatura enquanto “encenação textual” como ponto de partida para entender o texto de Lessing. A concepção da *ut pictura poesis*, como referência incontestável por muitos séculos, era diretamente ligada a uma concepção da arte como mimesis e representação, seja esta de ordem social ou ideal. Para Hegel, por exemplo, o espírito, ao tornar-se matéria, utiliza-se do elemento lingüístico apenas como meio. Por isso, Hegel pode chegar a uma concepção da literatura despreocupada com suas formas mediais específicas ou com problemas de tradução. “Para o poético verdadeiro é indiferente se uma obra é lida ou ouvida. Também pode ser traduzido para outras línguas sem sofrer uma redução essencial de seu valor ou transformado da forma lírica para a prosa e assim ganhar condições diferentes de seu ressoar.”¹² Esta interdependência entre arte como materialização verdadeira e o espírito faz com que Hegel veja a fase pós-romântica como o fim da arte, ou melhor, como o fim de uma arte que poderia reconhecer o sistema absoluto. Esse cede para uma configuração social e comunicativa marcada pelo multiperspectivismo dos sistemas sociais da modernidade simultâneos, mas não necessariamente concordantes.

O posterior da arte consiste no fato de que habita no espírito a necessidade de se satisfazer apenas no seu próprio interior como forma verdadeira da verdade. A arte, no seu início, ainda deixava sobrar algo misterioso, uma idéia secreta e um anseio, pois suas formas ainda não apresentavam por completo seu conteúdo pleno para a contemplação figurativa. Mas quando o conteúdo absoluto é apresentado plenamente nas figuras artísticas, o espírito previdente se desvia dessa objetividade para seu interior e a repele para longe de si. Esse é o nosso tempo. [...] A forma da arte renunciou a ser a necessidade mais elevada do espírito.¹³

Hegel constata que a arte não é mais um medium adequado para a auto-reflexão do espírito. Para ele, a ironia e a fragmentação romântica evidenciarão seu caráter inadequado para o absoluto, a sua incapacidade de expressar na aparência externa o seu interior. Assim, a literatura moderna, autônoma a partir da diferenciação social, não mais representa algo existente ou adiciona objetos extras ao mundo, mas, formulado de uma maneira geral, reflete a constituição e formatação de campos de sentido como processo contingente e reintroduz o fundo potencial do qual emergem – através de diferenciações e seleções – estruturas de sentido em suas encaixões textuais. Conseqüentemente, não há uma idealidade independente das vivências e comunicações fictícias a ser representada pelo *ut pictura poesis*. Assim, podemos ver o texto de Lessing neste quadro da liberação das antigas regras para as artes em geral e do abandono do consenso de uma representabilidade do mundo através da constituição de uma materialidade própria da comunicação literária autônoma. Isso não implica necessariamente estar de acordo com os critérios para a diferenciação entre texto e imagem propostos pelo autor. O meio ou a essência da literatura, no entender de Lessing, é linear, progressivo no tempo e, na sua progressão veloz, conseguiria, num movimento dialético, deixar esquecer sua própria materialidade em direção a uma ilusão ficcional mais perfeita. No outro lado, a pintura ficaria presa ao escolher um único momento no tempo e ocupando-se de sua representação no espaço. O poeta, ao contrário, “quer tornar vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, de suas palavras.”¹⁴ A pintura é composta de “figuras e cores no espaço”, a literatura, de “tons no tempo”. Assim parece que apenas a literatura é capaz de criar uma ilusão perfeita enquanto a pintura sempre se prende ao objeto externo, arrastando consigo o signo natural do ambiente.

Esta ênfase no textual não significa necessariamente um abandono da imagem como referência implícita na produção literária da época. Podemos pensar aqui, por exemplo, no caso de E.T.A. Hoffmann. Esse se orienta, entre outras, em “peças noturnas” (*pittura di notte*), quadros que designam um estilo que mostra objetos sob uma iluminação noturna ou artificial sem que a cena completa seja iluminada de maneira regular, na meia-luz de Rembrandt ou em artistas como Pieter Brueghel o jovem, Salvator Rosa ou Correggio, como referências visuais a apoiar a construção de ambientes ou atmosferas ambíguas em seus textos. A relação de Goethe com os media visuais também é interessante, sobretudo, com a litografia como invenção marcante para a reprodutibilidade técnica em 1798. Pode-se apontar para diversos paralelos entre as reflexões de Goethe sobre a reprodutibilidade técnica na arte, via litografia, e o famoso ensaio de Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36), aproximadamente um século depois. A constatação de Benjamin de que a “reprodutibilidade técnica da obra de arte libera esta, pela primeira vez na história da humanidade, de sua existência parasita no ritual”¹⁵ e que técnica transfere a recepção da obra de “um valor culto para um valor de exposição” (p.482) corresponde às reflexões de Goethe e seus “Weimarische Kunstfreunde” em *Ueber Kunst und Altherthum* ou na *Neu-deutsche religions-patriotische Kunst*. Goethe argumenta contra a intencionada re-sacralização da arte de românticos como Novalis ou Wackenroder e se posiciona a favor das novas técnicas reprodutivas e sua disponibilização rápida de cenas, obras ou paisagens, mesmo na base da cópia, para um público maior, já que “não é sempre necessário, que o verdadeiro se incorpore; já é suficiente se ele paire mental e espiritualmente

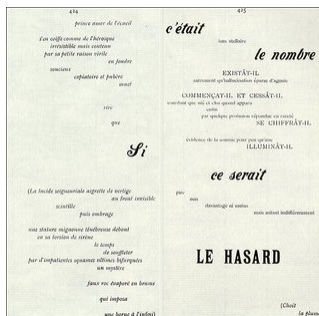
[...] como um som de um sino gentilmente pelos ares.”¹⁶ Dito de outra maneira, mesmo não sendo presente de forma direta, a imagem continua contribuindo para a reflexao poetica através de sua ressonância mental nos respectivos envolvidos.

Assim, o romantismo como um todo, tratado aqui, sobretudo em relação à Alemanha, se define também através da relação indireta com o visual. Podemos mencionar aqui apenas certos aparelhos óticos referenciais como a câmara obscura, a lanterna mágica, ou as encenações fantasmagóricas, bem como na rejeição das imagens ‘claras’ e focalizadas em favor de uma transparência abstrata, como no caso de Novalis ou da referência do concreto, “tocável” e presente em Goethe.¹⁷

Posteriormente, no realismo, a literatura se reconfigura frente aos novos desafios mediais também através da discussão sobre a fotografia como *medium* dominante do século XIX e parâmetro do olhar empírico-científico. Mas isso não significa que se pode partir de uma relação direta de causa-efeito entre imagem e literatura no sentido de que a última tentasse imitar o olhar medial de forma textual; antes de tudo, trata-se de uma discursivização dos media óticos para o campo literário, onde estes assumem a função de um marcador, modalizando e reorganizando a qualidade textual e literária. A imagem exerce um efeito poetológico sobre a concepção do potencial literário, resultando em transferências e adaptações das qualidades visuais para o campo textual, sem que isso tenha conseqüências singulares, automáticas, ou limitadas a uma única forma artística.¹⁸

3. A vanguarda e a medialidade da arte

A autonomia funcional da arte, como um sistema social entre outros, leva a arte do século XIX e início do século XX a duas direções básicas: a arte realista, naturalista ou engajada opta por uma maior aproximação ao ambiente social através da encenação da “ilusão temporária de um ambiente reconhecível” – na arte realista, segundo a definição de Theodor Fontane; e, no outro extremo, a busca de formas “absolutas” ou “puras” de sua própria materialidade ou medialidade, seja esta visual, sonora ou de formas mistas. A referência clássica para tais tendências é sem dúvida *Un Coup de Dés* (1897), de Stéphane Mallarmé.



O autor inclui o elemento visual tanto em relação à configuração tipográfica da linguagem como também referente aos espaços vazios conseqüentes na sua poesia. A tipografia, até então destinada a apresentar os pensamentos do poeta de forma plena, agora ganha a tarefa de apoiar visualmente certas qualidades do texto e assim ganha valor poético. Com isso, Mallarmé cria, para o século XX, a base para a aproximação entre imagem e texto e funda, junto com os *Calligrammes* (entre 1913 e 1916) de Guillaume Apollinaire, a tradição da poesia visual. Esta combinação da configuração texto-espaço-visual, junto com a sonoridade musical da linguagem, inicia tendências freqüentemente agregadas a termos como poesia pura ou absoluta. Da mesma maneira, a pintura, a fotografia, e mais tarde o filme abstrato afastam-se ao máximo de seu ambiente social e realizam a desmimetização, o abandono da função ilusionista em favor da “concentração de um momento sensual do medium em questão, de estímulos de formas, cores ou sons.”¹⁹

Com isso, a literatura reflete mais radicalmente sua qualidade como medium textual em relação a sua qualidade sonora e gráfica. Se esta tendência para o ótico da escrita está de certa forma implícita em sua condição como medium gráfico por natureza e não significa uma ruptura radical com tradições já existentes, o mesmo não vale para a inserção de elementos textuais na pintura, sendo esta uma inovação radical. A ênfase na visualização gráfica do textual, em contextos sociais diferentes, já é conhecida há muito tempo, em obras como “Wings of Eros in Theocritus” de Simias Rhodius (1516), “Easter Wings” de George Herbert (1633), “De adoratione crucis ab opifice” de Hrabanus Marus (1605) ou “Phil’arte’s Lament Faire-Virtue”, de George Wither (1622). Em contrapartida, a inclusão de elementos textuais (letras, frases, trechos de jornais etc.) em obras de cubistas como Georges Braque, Pablo Picasso ou Juan Gris, por volta de 1910, significa algo inédito e inovador. Aqui a linguagem surge, pela primeira vez, não como comentário ou título aditivo ao ótico, mas como componente participativo do quadro, não tematizando assim nenhum objeto externo, mas sobretudo um sistema referencial de signos de qualidades mediais diversas. Para os Dadaístas e seu questionamento das normas estéticas em vigor, a integração do visual e do textual bem como a visualização da escrita é uma das formas para configurar tais objetivos. Assim Hans Arp, representante mais filosófico do movimento, escreve em 1915 num catálogo a respeito das obras dadaístas: “Estas obras são construções feitas de linhas, espaços, formas, cores e objetivam ir além do alcançado, ir ao infinito, ao eterno.”²⁰ Faust chamou estes processos “a lingualização das imagens e a visualização do texto.”²¹ Ambos se explicam pela retirada do elemento mimético do centro do debate, substituindo-o pelo interesse na medialidade e sua figuração, seja esta em forma “pura” na arte abstrata ou através de “entrecruzamentos nas colagens ou montagens.”²²

Partimos da concepção teórica de que as obras vanguardistas não expressam uma convicção ideológica definida e nem apresentam um objetivo único. Sua tendência de rejeitar a “obra orgânica” em favor de composições que enfatizam o material artístico como letras, cores, imagens e sons – e assim revelam a construtividade de suas obras - ou a intensificação de sua estrutura artística via técnicas como colagem e montagem, combinando assim texto e imagem, pode ser compreendida como seleção artística que não reduz a complexidade em direção a uma forma “redonda” (Adorno), destacando-se como resposta a um ambiente sentido como inconcebível na sua totalidade e marcado pela aceleração dos estímulos, movimentos e aparências. Isso, logicamente, leva a uma interação maior entre as diversas formas da arte como texto, letra, imagem e som.

A riqueza, diversidade e a natureza freqüentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que a produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas.²³

Conseqüentemente não achamos justificável conceber a arte de vanguarda no início do século XX como época ou movimento em termos de um estilo único ou unificado, através de uma perspectiva filosófica ou supondo uma intenção comum. Em vez de reduções teóricas que descrevem a meta da vanguarda como sendo um movimento político-ideológico, parece-nos mais convincente entender as inovações estéticas dos trabalhos vanguardistas no contexto tecnológico e, vindo da experiência urbana, a tentativa de uma interação estética dos elementos predominantes desta, tais como: som, letras e palavras, imagens dinâmicas, enfim, todos os elementos contrários a uma experiência de plenitude e favoráveis a uma percepção de simultaneidade e suas conseqüentes arbitrariedades. As questões da percepção e o perspectivismo da observação ou, formulado de outra maneira, uma “abundância inesperada do nosso mundo”,²⁴ tornam-se fundamentais para a arte de vanguarda e suas obras de múltipla materialidade. A literatura como arte puramente textual é colocada em questão e a pintura e o filme “impulsionaram uma explosão dos limites que convenções sociais e teorias de arte e as disciplinas científicas dedicadas a cada forma artística consolidaram durante o século XIX.”²⁵ Letras, palavras e textos tecidos em quadros, a onomatopéia dos dadaístas, músicos-pintores como Arnold Schönberg ou o filme que precisava inicialmente da escrita e da música para a apresentação de suas imagens seqüenciais (e posteriormente integrou música, sons e linguagem), são evidências desta intensa colaboração entre as diversas formas artísticas. Podemos ainda citar multi-artistas como Man Ray ou Kandinsky (pintor, escritor de poesia e de peças teatrais) e os diversos grupos que reuniram escritores, músicos e pintores como *Die Brücke* ou *Der Blaue Reiter*, modificando e reconfigurando as delimitações entre as artes.

Este fluxo traz consigo dois pólos referenciais a respeito da qualidade artística: o concreto e o abstrato. Encontramos ambos na literatura, música, pintura, fotografia e no medium fílmico no período em questão. O que a primeira vista parece ser duas posições contrárias e inconciliáveis – o concreto como tendência para o real-visível versus o abstrato inidentificável – nem sempre se mostram tão distantes. A redução da linguagem para sua qualidade visual ou sonora na onomatopéia e na poesia DADA, por exemplo, abstraindo da língua sua função gramatical estruturadora, pode ser também compreendida como concretismo, quando se enfatiza a qualidade evocativa concreta das palavras ou letras, sua materialidade sonora e visual, em vez de seu uso comunicativo no cotidiano. A abstração da qualidade útil-prática ou prosaica do medium artístico – seja esta em termos de frases, formas reconhecíveis nas artes visuais ou tonalidades sutis – torna-se, assim, uma revelação da qualidade concreta verdadeira, inerente ao medium em questão. Em nível histórico, um dos casos destacados neste sentido é o do pintor e escritor russo Wassily Kandinsky, conhecido como impulsor da pintura abstrata, mas também escritor de poesia concreta (*Klänge*, 1913), onde pintura e texto se apresentam num espaço comum mas não sempre em relações de evidências. Kandinsky também escreveu peças de

teatro como *O som amarelo*, de 1912, em que a linguagem cênica e textual serve, sobretudo, para evocar uma sonoridade e visualidade específica, apelando para o conjunto dos sentidos, a sinestesia. Sua obra é caracterizada pela simultaneidade dos gêneros, sua atividade como pintor é acompanhada por produções e pesquisas no campo da música, da poesia, da dança e do teatro.

De uma maneira geral, as vanguardas colcam a literatura como arte puramente textual em questão: letras, palavras e textos tecidos em quadros, a onomatopéia dos dadaístas, músicos-pintores como Arnold Schönberg ou o filme, que inicialmente precisava da escrita e da música para a apresentação de suas imagens seqüenciais (integrando posteriormente música, sons e linguagem), todos são evidências desta intensa colaboração entre as diversas formas artísticas, elemento tão marcante para a produção vanguardista e a neovanguarda dos anos 1950 e 60. Não é difícil traçar certas linhas de continuidade entre ambos, se pensarmos em Duchamp e Andy Warhol, Oscar Fischinger e a *pop-art*, Pollock e a pintura abstrata ou a poesia concreta e a poesia de Guillaume Apollinaire ou a dos Dadaístas. A vanguarda histórica, com sua integração medial, também serviu, juntamente com as reflexões teóricas de autores como Derrida, Kristeva, Foucault e Barthes, como uma das referências centrais para teóricos como Bolter,²⁶ em suas apologias da hyperfiction nos anos 1980 e 90. O não linear, não organizado ao redor de um núcleo, bem como a colagem/montagem como descentralização, pode agora ser feito tecnicamente via link, junto com a integração de imagem, som e texto. Porém, todo este entusiasmo com relação ao futuro da literatura na rede digital não se confirmou. O mercado livreiro tradicional da literatura continua crescendo, e somente a venda e distribuição transferiram-se, parcialmente, para a rede digital.

Resumindo este olhar histórico, pode-se constatar que, apesar das inter-relações permanentes entre a literatura e outras formas artísticas, pelo menos de forma implícita, cristalizam-se historicamente duas fases distintas em relação ao nosso tópico, a literatura e a imagem. Na fase da implantação da sociedade moderna, diferenciada em áreas funcionais com suas respectivas comunicações, nota-se a tendência para uma literatura puramente textual, abandonando uma longa tradição combinatória de elementos textuais e visuais. Nas diversas tentativas de formular e delimitar a nova autonomia da arte por volta de 1800 são, sobretudo, os escritores que preenchem este espaço teórico vazio com reflexões semânticas diversas. Neste contexto de diferenciar a literatura como campo próprio e livre de exigências externas, Lessing reflete sobre a essência textual da literatura e objetiva retirá-la da inserção no princípio da *ut pictura poesis*, ou seja, do consenso de uma representabilidade do ambiente, argumentando a favor de uma especificidade comunicativa literária.

Aproximadamente cem anos mais tarde, a vanguarda explora e expande as delimitações do campo artístico autônomo através de obras que refletem a medialidade de suas constituições. Esta pode se manifestar em formas abstratas de seu respectivo medium que assim se torna o material concreto por excelência, ou na interpenetração de diversas media como texto, imagem ou som, resultando assim em uma iconização da linguagem e uma lingualização da imagem. Tais obras verbivisuais exigem paralelamente leitura e observação, criando um contexto amplo que precisa do receptor para produzir conteúdos ou significados, constituindo assim a tendência para uma arte mais mental do que visual, característica de boa parte da produção das artes plásticas contemporânea. Referente ao romance, numerosos romances do pós-guerra usam *family snaps* como ponto de partida para suas

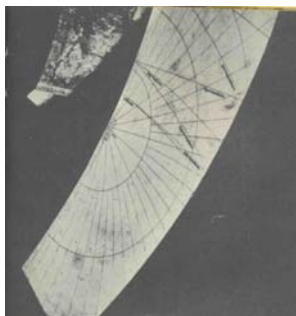
reflexões literárias como Günter Grass em *Die Blechtrommel* (1959), Christa Wolf em *Kindheitsmuster* (1976), Thomas Bernhard em *Auslöschung* (1986) ou Peter Schneider em *Vati* (1987). Mas a combinação concreta de matéria fotográfica e textual é encontrada apenas em poucas publicações contemporâneas. Podemos citar aqui os livros de W.G. Sebald, desde seu *Elementargedicht. Nach der Natur* (1988) até sua última obra, *Austerlitz* (2001), *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer ou certas publicações de Julio Cortázar. Analisamos a seguir dois exemplos concretos do uso desta combinação textual-visual, primeiro *Prosa do observatorio* (1972) de Cortázar e depois o já citado romance *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer.

4 Prosa del Observatorio – Julio Cortázar

A obra *Prosa do Observatório* pode ser agrupada junto a uma série de outros livros nos quais o autor utiliza recursos tipográficos como parte estrutural do significado literário. Em entrevista a Evelyn Picon Garfield,²⁷ Cortázar revela que se tivesse meios de imprimir seus próprios livros, teria se dedicado mais intensamente a produzir obras com uma diagramação diferenciada, utilizando a técnica vanguardista da colagem. Mesmo sem acesso aos meios gráficos, Cortázar é responsável por uma obra que subverte a estrutura do livro enquanto objeto.

Seguindo essa proposta artística podem ser citadas algumas obras nas quais o escritor insere modificações na diagramação como elemento construtor de estranhamento e de significado. Seria esse o caso de *Rayuela* (1963), que ao apresentar um tablero de dirección convida ao leitor a construir sua própria seqüência narrativa combinando os capítulos de acordo com sua intuição. Dentro de *Rayuela*, o capítulo 34, texto que contém duas narrativas distintas que dividem o mesmo espaço, uma ocupando as linhas pares e outra as linhas ímpares. Artifício semelhante é encontrado em *Todos os Fogos o Fogo* (1966), nesse conto duas histórias separadas cronologicamente se misturam num entrecruzamento de parágrafos. Em *O Livro de Manuel* (1973) são inseridos recortes de jornais em diferentes idiomas que ordenam e criam a narrativa. Em *Último Round* (1969) e *Volta ao dia em oitenta mundo* (1967), publicados em forma de livro-almanaque, o autor combina texto de diferentes gêneros com fotografias, desenhos, frases copiadas das paredes de Paris e reproduções de obras de arte. *Prosa do Observatório* combina texto e 33 fotografias tiradas pelo próprio autor que aparecem agrupadas de modo que a leitura seja interrompida treze vezes pela apresentação das imagens.

Mesmo tendo sido feitas no local onde se passa a ação de um dos eixos narrativos do texto, o observatório astronômico do sultão Jai Singh, as fotografias de *Prosa do Observatório* não conferem traços realistas à maioria das imagens devido ao ângulo, ao foco e ao enquadramento utilizados pelo fotógrafo.



A fotografia acima, por exemplo, não possui uma definição clara que permita ao espectador distinguir objetos, nem formas e nem mesmo a forma sensível espacial. A imagem capturada pela câmara do fotógrafo parece não ser coisa real, algo que exista de forma empírica. O que a fotografia sugere é uma quantidade indefinida de impressões sobre algo que sim está no mundo, já que a imagem deriva de uma fotografia, mas nosso olhar, acostumado com uma ordenação monótona e reducionista, não aceita estar presente no universo.

Essa seqüência de imagens abstratas e intrigantes que interrompem o fluxo literário induz o leitor a uma reflexão acerca da natureza de tais fotos. As imagens que estão ali presentes são fruto de uma observação *in loco*, de uma captura da realidade de forma direta e mecânica, mas o que temos diante dos olhos não revela a realidade por inteiro, ao contrário, oculta-a. O observatório astronômico, local de observações científicas e precisas, é distorcido de tal forma que o espectador se percebe perdido em um labirinto de imagens indefinidas. O que se cria, portanto, é o questionamento acerca da capacidade humana de acessar a realidade e de representá-la. Retomando questões da epistemologia, Cortázar levanta o dilema das impossibilidades de se conhecer as coisas em si, e de o entendimento humano estar preso a fenômenos, ao universo das aparências sensíveis.

Essas figurações fotográficas de inúmeras aparências sensíveis pouco esclarecem a realidade capturada pela lente do artista, mas criam, juntamente ao texto, um diálogo implícito e frutífero. O texto de *Prosa do Observatório* não contém referências diretas às fotografias que o acompanham, mas uma leitura sensível ao conteúdo e à forma das duas artes pode-se estabelecer um diálogo interessante. Cortázar lida com o tema da busca nesse fluxo verbal de crítica metalinguística e meta-literária. Segundo o crítico Arrigucci,²⁸ a literatura de Cortázar pode ser lida como uma obra persecutória, que narra as aventuras e desventuras do homem moderno buscando sentidos num universo absurdo, assim como as andanças artísticas da busca por novas formas de expressão que não sejam meras evasões da realidade. Centrado nesse tema da busca, Cortázar recria de forma diluída e fragmentada o mito grego de Acteon e Diana. Segundo a mitologia greco-latina Acteon, exímio caçador, ao penetrar na floresta junto com seus cães de caça depara-se com a deusa Diana banhando-se nua em uma fonte na companhia de ninfas. Diana, que preservava seu corpo dos homens, lança um feitiço sobre Acteon, e esse é transformado em um cervo. De caçador experiente, Acteon passa a ser a caça e é

devorado pelos seus próprios cães. Essa peripécia de Acteon é retomada pela leitura renascentista que o concebe como metáfora do homem enquanto cientista ou filósofo que, em busca da verdade, embrenha por caminhos obscuros e desconhecidos e encontra a verdade, bela e intacta, como a deusa virgem. Esse contato com a verdade produz uma metamorfose destruidora, na qual o homem abandona sua natureza sensível para entregar-se ao conhecimento pleno.

Em *Prosa do Observatório*, dialogam com esse mito emblemático acerca dos embates do conhecimento humano duas linhas narrativas que se entrecruzam em diversos momentos. Em um determinado eixo são narrados os esforços de um grupo de autoridades científicas que tenta compreender o ciclo vital de uma curiosa espécie de enguia. Os pesquisadores debruçam-se em conceitos, nomenclaturas e classificações que abarquem a infinidade de processos biológicos pelos quais passam os estranhos peixes. Ao mesmo tempo em que se empenham em vão em congelar as enguias sob categorias científicas, esse grupo de pesquisadores ignora fatos que tornam essa espécie de enguias seres bastante curiosos como sua percepção nietzschiana da vida como um ciclo migratório de eterno retorno, a figura do anel de Möebius que formam ao percorrer a superfície terrestre, e as constantes ameaças de que as enguias em conjunto formem uma Píton, animal da mitologia grega, que, semelhante aos cães de Acteon, os engoliria.

Noutro eixo narrativo, que retoma a questão de busca e compreensão da realidade, são encenados os esforços de um sultão Jai Singh, que, depois de inúmeras guerras dedica-se a busca da sabedoria e ordena a construção de um observatório de mármore, no qual se espera ler nas estrelas o destino de seu império. No entanto, o olhar do sultão dirigido às estrelas não o leva a conhecimento algum. O empenho cartesiano do sultão, assim como o dos cientistas, não é suficiente para a compreensão da realidade, do mundo empírico, seja ele representado por um pequeno animal, ou pelos astros de um espaço infinito. Enquanto o homem do renascimento encara a destruição física de Acteon como uma passagem para o saber pleno, Cortázar enxerga a destruição da natureza humana numa busca sem fim e até mesmo inútil. Para Cortázar, os cientistas e o sultão são homens cegos de sua incapacidade de atingir uma sabedoria plena e encarnam uma ignorância patética. Pode-se dizer que em *Prosa do Observatório*, Cortázar compõe e recompõe versos em cima de um leitmotiv expresso em uma frase de Heráclito, filósofo baste caro ao autor e bastante citado por ele – *A verdade ama ocultar-se*.

Assim como os cientistas e o sultão que procuram a ordem e as causas dos eventos no mundo, o leitor busca na imagem do observatório astronômico como coisa real, mas se depara com a imagem do observatório apenas como aparência, como abstração, combinação de linhas e manchas indefinidas. Esse aspecto abstrato da fotografia causado tanto pela técnica do fotógrafo quanto na revelação tardia de um negativo de má qualidade confere uma qualidade diferenciada das demais fotografias que funcionam como retratos fiéis de coisas empíricas. As relações entre texto e imagem fotográfica são feitas às luzes do ensaio teórico de Cortázar intitulado *Para uma poética* (1954).²⁹ Neste ensaio, o jovem autor analisa o fenômeno da poesia como forma de entendimento do mundo, diametralmente oposta à análise científica. Assim como em *Prosa do Observatório*, em sua obra teórica o autor coloca em confronto ciência e poesia como duas formas de compreender a realidade, sendo a primeira um posicionamento artificial e reducionista. Buscando argumentos na crítica da arte de Gaëtan Picon e na antropologia de Lévy-Bruhl, Cortázar define a analogia como essência do fazer poético. A analogia é para o autor a capacidade

humana de estabelecer relações a partir de uma lógica sentimental, inerente ao ser humano, e não desde uma lógica formalista que deve ser adquirida após anos de educação. Essa concepção da analogia como forma humana de entendimento baseada na percepção sensível e na intuição permeia toda sua produção artística. Para Cortázar a realidade é algo que se deve ser desvendado de acordo com o pensamento analógico, já que este é natural ao homem, diferente das leis da lógica formal que são frutos de um racionalismo artificial.

Esse processo poético e até mesmo metafísico permeia a leitura de sua obra. Em *Prosa do Observatório* texto e imagens apontam para a incapacidade humana de visualizar o mundo de forma objetiva. Os cientistas, o sultão astrônomo e também o fotógrafo estão condenados a enxergar a realidade através de pontos obscuros, de um sistema lógico que não abarca todos os fenômenos, pois no universo cortaziano existe sempre espaço para o que já não se ordena como deus manda. Nesse espaço, buraco no tempo, onde a realidade parece caótica, o homem não encontra apoio senão em sua capacidade de estabelecer relações entre coisas distintas, estabelecer comparações entre seres diversos e distantes, ou seja, estabelecer analogias a partir da sua lógica inata. *Prosa de Observatório* é um caleidoscópio de imagens tanto fotográficas como poéticas que oferecem ao leitor infinitas possibilidades significativas que devem ser construídas baseadas no princípio da analogia. A leitura de *Prosa do Observatório*, assim como toda a obra de Cortázar, exige um leitor ativo, e não um lector hembra que se sujeite às ordens de uma literatura simplista. As fotografias, ao mesmo tempo em que interrompem o discurso poético, junto com o texto compõem um jogo poético que impele o leitor a construir analogias. Conforme aponta o crítico Aguillar, as fotografias são como instantes dinamizados que exigem ser completos pelo olhar inteligente do espectador, de modo que sem a colaboração sensível da leitura, fotos e textos são uma estrutura agressiva e sem sentido. Texto e imagem são aproximados em uma única obra em planos de significado como em significante. Ambas as formas artísticas, mesmo que presas a medialidades distintas, expressam o dilema que se estabelece entre o conhecimento da realidade e a inacessibilidade a essa de forma plena. No plano da construção do significante, nota-se que escritor e fotógrafo operam suas matérias de forma semelhante, conforme aponta a crítica Susan Sontag: “Ambas implicam descontinuidade, formas desarticuladas e unidades compensatórias: pois ambos arrancam as coisas de seu contexto (para observá-las com olhos novos) e as reúnem de modo elíptico, de acordo com as exigências imperiosas da subjetividade”.³⁰

A semelhança no plano dos significantes das duas formas artísticas apontadas por Sontag permeia *Prosa do Observatório*. A busca de materiais referenciais no cotidiano ordinário – pesquisas científicas reportadas em jornais, conhecimento enciclopédico, fotografias de viagens –, ao serem observados pelo olhar crítico e quase inquisidor, coloca em cheque nossa percepção cotidiana e bem acomodada da realidade. Esse olhar crítico confere a estranheza necessária para a criação artística, e o banal torna-se fantástico. Para a fotografia moderna todo material torna-se interessante, bastam os recursos próprios de um olhar dedicado que lhe confira um enquadramento e foco adequados; o mesmo ocorre para um autor como Cortázar que ao retirar um anúncio de jornal, ou mesmo ao analisar uma simples escada, recria nossa percepção do usual e confere ao ordinário o dilema da dúvida em formato de uma arte múltipla e interativa.

5 *Extremely Loud and Incredibly Close* – Jonathan Safran Foer

Extremely Loud and Incredibly Close (*Extremamente Alto e Incrivelmente Perto*), publicado pela primeira vez em 2005, é o segundo livro do autor norte-americano Jonathan Safran Foer (1977) e único de sua obra que contém fotografias. Um dos primeiros romances a tratar sobre o atentado de 11 de Setembro de 2001, tem como imagem central uma fotografia captada durante o 11/9, por Lyle Owerko, que mostra um homem caindo do *World Trade Center* (um dos “jumpers”, como ficaram conhecidas essas pessoas anônimas). Essa fotografia, por sua vez, é baseada na famosa fotografia de Richard Drew, conhecida como *The Falling Man*, que retrata um homem nas mesmas circunstâncias, mas que deu origem a várias discussões e polêmicas devido a seu caráter chocante. O título também é um ponto importante, já que a questão da identidade desconhecida do homem da foto remete a uma das questões centrais da obra a ser analisada – a tentativa de descoberta ou a busca da reconstrução, que se encontra na obra em formas visuais e áreas diversas.



Sobre o uso dessa imagem em particular e o impacto causado por ela, Foer comenta: “I think it’s very dangerous to avoid looking at war, at violence. So I really wanted to explicitly look at those things in this book, not only through the writing, which I tried to make as visual and direct as I could, but also through these images.”³¹ A repercussão em torno da fotografia de Richard Drew originou diversos relatos, dentre os mais notáveis a história escrita por Tom Junod em 2003 para a revista *Esquire*, de mesmo título da foto, *The Falling Man*;³² o documentário *9/11: The Falling Man*,³³ dirigido por Henry Singer e lançado em 2006; e ainda um romance escrito por Don DeLillo em 2007, *Falling Man*,³⁴ publicado primeiramente em forma de conto com o título *Still Life*³⁵ na revista *The New Yorker*, no mesmo ano. A história elaborada por Junod aborda principalmente a questão da figura não identificada do *Falling Man*, que aparentemente era um mistério inconcebível para a população nova-iorquina e que deveria ser revelado. *The Fallin Man* serviu de base ao documentário lançado três anos depois, que, portanto, ainda prestou grande atenção no mistério da identidade do homem, mostrando inclusive entrevistas com os possíveis parentes do *Falling Man*. O romance de Don DeLillo, que trata sobre um sobrevivente do ataque de 11/9 e as mudanças que ocorreram na sua vida devido a essa experiência, mostra a imagem do *Falling Man* através de uma encenação

dentro do livro – um artista conhecido pelo mesmo nome da fotografia representa a imagem em várias partes da cidade, suspenso em uma corda de cabeça para baixo. Em meio a tais relatos, Foer, também influenciado pela polêmica fotografia, segue essa linha do desconhecido e do impacto deixado pela tragédia na vida das pessoas, tendo como núcleo o conflito do filho que perde o pai e o imagina na imagem do *Falling Man*.

O protagonista do romance de Foer é um menino de 9 anos chamado Oskar, o que inclusive poderíamos relacionar com outra criança chamada Oskar, protagonista de *O Tambor* (1959) de Günter Grass.¹ Assim como o livro de Foer, *O Tambor* também é composto das memórias do menino Oskar, que parte da descrição de um álbum de fotografias e, além do nome, os personagens possuem outra característica em comum – enquanto o Oskar de Grass toca tambor, o de Foer toca pandeiro. Evidencia-se hoje que a escolha do nome Oskar foi realmente uma homenagem de Foer ao escritor alemão.³⁶

Passando à análise da obra, temos o fato inicial de que o personagem perde seu pai na tragédia e, ao longo do livro, vai em busca de informações que esclareçam as circunstâncias de sua morte, assim como tenta reconstruir a história de seus antepassados. É por isso que, assim, a obra pode ser compreendida como uma tentativa de reconstrução do passado.

Considerando a relação texto e imagem, a referida busca do passado é simbolizada através de diversos recursos visuais inseridos no livro, portanto, os recursos mediais explorados na obra precisam ser vistos dentro desse contexto. A começar pela imagem de abertura do livro, que é a fotografia de uma fechadura sem chave, o leitor já é inserido nesse contexto pela procura de algo, já é convidado a observar através da fechadura algo que está oculto. Além disso, temos o fato de que o ponto de partida do personagem na busca do pai é justamente uma chave misteriosa encontrada em seus pertences, o que, evidentemente, seria mais um elemento com o objetivo de desvendar alguma coisa mantida em segredo.



Ainda poderíamos pensar na imagem da fechadura sem chave como símbolo da visão limitada de um observador que tenta ver algo escondido. Isso nos remete à

metáfora de Henry James, conhecida como “*House of Fiction*”³⁷ que pode ser sugerida através da terceira imagem do livro – uma casa com janelas. James representa nessa metáfora a construção da narrativa em formato de uma casa, e a possibilidade de diversos acessos a essa narrativa através das janelas. Através do método que conhecido como *pont-of-viw*, que consiste em escrever do ponto de vista de um personagem, James explora os fenômenos da relatividade da percepção e da observação. A questão da busca, do olhar, da perspectiva e, sobretudo, a questão da memória nesse processo reconstrutivo – que também é construtivo – é, em termos estruturais, o ponto central do livro. O narrador aqui se trata de uma criança que, como criança, tem sua memória muito marcada por imagens tipo *snapshots*, que muitas vezes precisam ser interligadas a outros contextos e situações de sua vida. Sobre esse fenômeno, Foer comenta:

I also think using images makes sense for this particular book. First because the way children see the world is that they sort of take these mental snapshots; they hoard all these images that they remember 20 or 40 years later. And also because September 11 was the most visually documented event in human history. When we think of those events, we remember certain images—planes going into the buildings, people falling, the towers collapsing. That's how we experience it; that's how we remember it. (...) ³⁸

Assim, temos o processo de uma reconstrução particular interligada, por exemplo, à imagem pública do *Falling Man*. Esse processo de reconstrução é evidenciado no livro através do uso de formas medias como fotografias, elementos gráficos, e um flip-book:

5.1 Fotografias

A relação entre texto e imagem não é nada clara. Tanto a imagem pode ilustrar o texto quanto o texto pode partir dela. Às vezes a imagem impulsiona a memória, às vezes ilustra, às vezes é um vago snapshot sem conexão aparente com seu contexto. Temos como exemplos imagens que desempenham papéis associativos em que há uma relação mais direta entre a imagem e o texto – como a imagem de uma mulher que o próprio Oskar fotografa em determinado momento da história e que nos é exposta algumas páginas depois¹; ou ainda imagens que desempenham papéis mais ligados ao fluxo de pensamento, isto é, imagens vinculadas ao contexto da vida do personagem e que podem retratar tanto *snapshots* casuais quanto questões de maior importância. No caso dos snapshots casuais, poderíamos citar a fotografia de uma encenação de Hamlet,³⁹ que remete ao fato de que Oskar está envolvido com uma versão infantil da peça no colégio; quanto às imagens de maior importância contextual, temos como exemplo as diversas figuras de fechaduras, portas e chaves que aparecem ao longo do livro,⁴⁰ fazendo referência mais uma vez à questão da busca. Enfim, seria complicado classificar as fotografias e suas relações com as partes textuais em categorias e funções exatas. O próprio Foer declara utilizá-las de uma maneira mais intuitiva, e não apenas como ilustração do texto, usufruindo assim de maior liberdade, como ele próprio exemplifica: “It's not the case that the images illustrate the text. The text illustrates the images just as much. A good example is

there's that two-page spread of birds. I really wrote that whole section around that image when I found it."⁴¹

5.2 Elementos gráficos

O livro dispõe de efeitos gráficos como palavras sozinhas no meio de uma única página, achados em desenhos com palavras rabiscadas e coloridas, uma carta com comentários pessoais, folhas em branco, códigos de escrita em forma de números, e tipografias textuais de outras épocas artificialmente recriadas em que, no caso, um texto vai se sobrepor a outro até atingir um nível incompreensível de leitura, como se fossem diversas camadas memoriais sobrepostas. Podemos encontrar, portanto, variadas marcas do passado em cima dos textos, emergindo aqui mais uma vez a questão da memória, dessa vez implícita nas lacunas ou nos códigos indecifráveis apresentados no livro, que guardam impressões da vida dos personagens que permanecem obscuras.

Tais inserções mediais podem ser vistas dentro da questão da reconstrução e talvez se exemplifique dentro da maneira em que o livro foi verdadeiramente escrito, isto é, em diversos lugares, como o próprio autor sugere:

A book is a little sculpture," Foer says. "The choice of fonts, the size of the margins, the typography all influence the way the book is read. I consciously wanted to think about that, wanted to have the book really be something you hold in your hands, not just a vehicle for words. So I was involved in every step of the design, right down to how the book is stamped underneath the dust jacket."⁴²

Dessa maneira, o livro acaba refletindo seu próprio processo construtivo e tematiza sua construção não apenas em palavras, mas através dessas diferentes formas mediais.

5.3 Flip-book

O ponto final do livro, e possivelmente o meio mais claro dentro dessa construção, é o flip-book. Recurso popular na segunda metade do século XIX, feito de fotografias seqüenciais em movimento que parecem dar vida, o flip-book em questão retoma a imagem do *Falling Man* do início. Com uma seqüência de 15 imagens em que originalmente um homem se joga do World Trade Center, o autor faz a ação tomar um rumo diferente devido à maneira em que as imagens são seqüenciadas, isto é, de forma invertida. Dessa forma, tenta recapturar a imagem da pessoa perdida no atentado através do ato de folhear o *Falling Man* no sentido contrário, já que, com as imagens em movimento, há uma tentativa de dar vida, reerguer o homem que caía, assim como o livro, em forma textual, tenta reerguer a família através de lembranças e memórias.

A foto do homem que agora flutua adquire no livro a nova denominação de *Floating Man* e, dessa maneira, Foer termina o livro com uma analogia visual, em imagens, daquilo que o livro como todo objetivava: re-erguer, reconstruir a vida de seu pai, deixando também visível tanto as marcas da construção do livro quanto o papel dos recursos de media textuais e visuais neste processo de reconstrução.

Notas

- ¹ NOVALIS. Allgemeines Brouillon Nr. 245. In: NOVALIS. *Das dichterische Werk; Tagebücher und Briefe*. München: Dtv, 1978, vol. 2, p. 517.
- ² FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1999, p.38.
- ³ WANDHOFF, Haiko. Eine Pilgerreise im virtuellen Raum. Das Palästinalied Walthers von der Vogelweide. In: LECHTERMANN, C. e MORSCHE, C. *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung in virtuellen Welten*. Bern: Peter Lang, 2004, p. 73-89. Aqui: p. 79.
- ⁴ WALZEL, Oskar. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther und Richard, 1917.
- ⁵ MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- ⁶ Uma descrição online: http://www.unibas.ch/index.cfm?uuid=8367C667C09F28B634B65A0DB02BDAA7&type=search&show_long=1
- ⁷ KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- ⁸ Ver, por exemplo.: KOEBNER, Thomas. *Verteidigung der Bildbeschreibung*. In: LÄMMERT, Eberhard e SCHEUNEMANN, Dietrich. *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München:Text und kritik, 1988, p. 136–162.
- ⁹ KORFMANN, Michael. A literatura moderna como observação de segunda ordem. In: *Pandaemonium Germanicum*, 6. USP, 2003, p. 47-66.
- ¹⁰ KOHLE, Hurbertus. *Ut Pictura Poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1989, p.1.
- ¹¹ NEUMANN, Gerhard e ÖHLSCHLÄGER, Claudia. *Inszenierungen in Schrift und Bild*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004, p. 10.
- ¹² HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1970, p. 229.
- ¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1970, p.142.
- ¹⁴ LESSING, G.E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.203.
- ¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-89, p.481.
- ¹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. v. 10, p. 561.
- ¹⁷ Ver: KORFMANN, Michael. A literatura moderna e a visibilidade: do abstrato e da distorção no romantismo. In: *Revista Letras*. Curitiba, v.70, 2006, p. 33 – 57.
- ¹⁸ Ver: KORFMANN, Michael. A cultura do livro e o visível. In: *Conexão Letras*. Porto Alegre, v. 1, 2005, p. 111-138.
- ¹⁹ HEISSENBÜTTEL, Helmut. Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: KOPFERMANN,Thomas (org.). *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Niemeyer Max Verlag, 1965, p. 21-26. Aqui: p. 24.
- ²⁰ ARP, Hans. *Unsern tägliches Traum*. Zürich: Arche-Verlag, 1955, p.79.
- ²¹ Faust, Wolfgang Max. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München: Hanser Verlag, 1977, p. 9.
- ²² STOOSS, Toni. Am Anfang. In: LOUIS, Eleonora e STOOSS, Toni (org.). *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien: Kunsthalle Wien, 1993, p. 1-48. Aqui: p. 6.

- ²³ SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). *European Avant-garde: new perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 2000, p.16.
- ²⁴ BÜRGER, Peter. *Surrealismus*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1982, p.153.
- ²⁵ LÄMMERT, Eberhard e SCHEUNEMANN, Dietrich. *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München: Text und kritik, 1988, p. 10.
- ²⁶ Ver: BOLTER, Jay David. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999. BOLTER, Jay David. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1991.
- ²⁷ AGUILLAR, Enrique López. *Julio Cortázar y la fotografía*. In: La jornada semanal num. 397. México, D.F: UNAM, 2002.
- ²⁸ ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ²⁹ CORTÁZAR, Julio. *Para uma poética*. In CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ³⁰ SONTAG, Susan. *O heroísmo da visão*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 93.
- ³¹ “Up close and personal Jonathan Safran Foer examines violence through a child’s eyes” - Alden Mudge. Retirado de http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html, acessado em 25/10/2008.
- ³² JUNOD, T. *The Falling Man*. Revista Esquire, Nova Iorque, 2003.
- ³³ 9/11: *The Falling Man*. Documentário por Henry Singer. Inglaterra, Channel 4, 16-04-2006.
- ³⁴ DELILLO, D. *Falling Man: a novel*. Editora Scribner, Nova Iorque, 2008.
- ³⁵ DELILLO, D. *Still Life*. Revista The New Yorker, Nova Iorque, 2007.
- ³⁶ GRASS, G. *O Tambor*. Editora Nova Fronteira, RJ, 2006.
- ³⁷ JAMES, H. *The House of Fiction: Essays on the Novel*. Ed. Leon Edel. Londres: Grosset and Dunlap, 1957.
- ³⁸ “Up close and personal Jonathan Safran Foer examines violence through a child’s eyes” - Alden Mudge. Retirado de http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html, acessado em 25/10/2008.
- ³⁸ FOER, J. S. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Editora Penguin Books, Londres, 2006, p. 98.
- ³⁹ P. 55
- ⁴⁰ P. 53 e 155, por exemplo.
- ⁴¹ Extremely Long and Incredibly Detailed – Erik Henriksen’s interview with Jonathan Safran Foer. 27-09-2006. Retirado de www.authortrek.com/jonathan_safran_foer_page.html, acessado em 10/07/2008.
- ⁴² “Up close and personal Jonathan Safran Foer examines violence through a child’s eyes” - Alden Mudge. Retirado de http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html, acessado em 25/10/2008.

A vantagem de falar dialeto: aproveitar as variedades não-padrão para a construção de comunidades multilíngües.

Joachim Steffen

For the most part, in linguistic policies, which mainly manifest themselves in educational measures, substandard varieties are at best ignored, if not actively suppressed. This often deprives pupils in immigrant situations and coming from a dialect background not only of their right to speaking their own language but also from the opportunity of acquiring the related standard, benefiting from early bilingual education. Instead, the national language is often used as the only language of instruction and is therefore likely to outdominate any other variety. This paper analyses two immigrant groups on the American continent which both represent diglossic communities in which High German as the High Variety has been lost or replaced by the national language while the related dialect is continuously used for in-group communication. Despite structural similarities in the sociolinguistic makeup of the two speech communities, there have been different approaches towards the teaching of standard German. The paper shows that language attitudes toward the substandard play a decisive role in these approaches. It is argued that instead of seeing the dialect as an obstacle for acquiring the standard variety it ought to be viewed as a suitable starting point to learning High German. Far from being an out-fashioned relic, dialects in immigrant communities should be conceived of as a vantage ground for building multilingual societies which include the own vernacular as an element of identity, the related standard as a means of international communication and, of course, the national standard as an instrument of integration.

Keywords: bilingual education; language policy; linguistic identity; dialectology; immigrant languages; diglossia

1 Antecedentes

A secção lingüística dessa revista pouco a pouco está convertendo-se num espaço de intercâmbio de ideias sobre o estado atual das variedades alemãs faladas no sul do Brasil e temas adjacentes (vide Altenhofen et alii.,¹ Markmann Messa (2008),² Altenhofen / Schlatter (2007),³ Pupp Spinassé (2006),⁴ entre outros). O presente

*Dr. Joachim Steffen DAAD-Lektor - Professor Visitante Universidad Nacional Autónoma de México - Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras
Edificio B, Cubículo 107 - Apdo. Postal 70442 - Ciudad Universitaria - 04510 Coyoacán
Tel.: (55) 5622 068386 ext. 249*

texto pretende oferecer uma outra perspectiva sobre o mesmo assunto pelo fato de comparar a comunidade teuto-brasileira com outra comunidade germanofalante no continente americano, os menonitas do México. A ideia pelo artigo nasceu como diagnóstico das observações feitas durante a pesquisa de campo para o Atlas Linguístico das Minorias Alemãs da Bacia do Prata (ALMA-H). Este atlas linguístico tem como objetivo a documentação do dialeto de *Hunsrückisch* falado no sul do Brasil e em partes do Paraguai. Trata-se de um projeto de pesquisa dirigido por Harald Thun da Universidade de Kiel (C.A.U.) e Cléo V. Altenhofen da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).⁵ A sua metodologia é pluridimensional e relacional. Isso implica que, além da dimensão diatópica, refletida nos atlas linguísticos tradicionais, o ALMA-H procura representar também outras dimensões da variação linguística, a saber, as dimensões diageracional, diatrática e diafásica, para obter uma imagem mais fiel da realidade linguística. Em fevereiro e março de 2008 tive a oportunidade de participar da primeira fase da coleta de dados que compreendeu entrevistas em diversas localidades do Rio Grande do Sul. As seguintes deliberações tanto sobre o *status* do dialeto quanto sobre o ensino da língua alemã padrão a partir do dialeto saíram como resultado das entrevistas com os informantes do ALMA-H ante o pano de fundo das experiências do ensino do alto alemão nas colônias menonitas do México. A situação linguística nessas comunidades germanofalantes é parcialmente comparável com aquela dos grupos de fala alemã do Brasil. A perspectiva que adota esse artigo é, por conseguinte, o duplo olhar sobre as situações tanto internas como ambientes das minorias germanofalantes no Brasil, por um lado, e no México, por outro lado, a fim de debater as convergências de ambos os casos mas também as particularidades das circunstâncias da comunidade teuto-brasileira. O ponto de vista é uma mudança da maneira de ver as variedades alemãs do sul de Brasil com a finalidade de aproveitá-las decididamente pelo ensino do alemão padrão.

As reflexões aqui apresentadas estão apoiadas nas experiências do autor como estudante na graduação de Letras (Português-Alemão), como professor de Alemão, além de como estudante de doutorado em Linguística. Elas procuram dar contribuições, sobretudo no âmbito conceitual, da fonologia – e menos diretamente da fonética – à aula de Alemão como Língua Estrangeira. Para tanto, são analisadas algumas afirmações normalmente feitas por professores e aprendizes de alemão. Procuramos mostrar que conceitos referentes à escrita (letras), fonética (fones) e fonologia (fonemas), embora relacionáveis, costumam ser mesclados de tal forma que surgem equívocos.

2 Comparação das situações linguísticas atuais nas comunidades germanofalantes do Brasil e do México

Embora as duas comunidades de fala em questão aqui estejam situadas em lugares geograficamente muito distantes, compartilham certas características sociais e linguísticas que justificam uma análise conjunta. Tratam-se de duas comunidades de imigrantes no continente americano nas quais se usam dialetos historicamente aparentados com a língua alemã, embora as duas variedades se distingam quanto à distancia linguística da língua padrão.

Os menonitas do norte do México representam a maior coletividade de germanofalantes do país. Ainda que não existam dados exatos sobre o seu número, estima-se que supere a soma de 60.000 pessoas. São descendentes de grupos de

anabatistas cuja origem foi a Suíça da época da Reforma. Depois de perseguições contínuas formaram-se como congregações na Holanda sob a égide do sacerdote Menno Simons em torno do ano 1536. Apesar de os menonitas majoritariamente se retirarem das cidades para as zonas rurais para evitar repressões, reiteradamente viram-se obrigados a deixar seus campos. As subseqüentes migrações do povo menonita constituem uma história muito longa que não pode ser detalhada neste espaço. Em vista disso, limitar-me-ei a me referir às migrações dos antepassados direitos dos menonitas mexicanos, cujo conhecimento é necessário para a compreensão da sua situação lingüística atual (para maiores detalhes vide Steffen 2007).⁶ Depois dos começos do movimento na Holanda, os menonitas emigraram para a Prússia no século VXI. Lá, em pouco tempo adotaram o dialeto dessa região, o *Plautdietsch*, como língua vernácula enquanto a sua língua litúrgica e da administração seguia sendo o Holandês por muitos anos. Desde então, um rasgo cultural que define os menonitas como etnia é o *Plautdietsch* que levaram consigo quando emigraram de novo em finais do século XVII para a Rússia a convite da Czarina Catarina A Grande. Pouco antes da partida de terras alemãs, o alto alemão tinha substituído ao Holandês como língua das funções administrativas e dos contextos formais. Depois de quase cem anos na Rússia, aproximadamente um terço dos menonitas emigrou para o Canadá. Os motivos dessas migrações foram, em termos gerais, uma junção de escassez de terra e de condições socio-políticas que significavam uma ameaça para o estilo de vida dos crentes e para a sua liberdade da fé. Em circunstâncias semelhantes, uma fração conservadora decidiu, nos anos 1921/22, ir para o México quando o estado canadense emitiu planos de integrar aos menonitas no sistema escolar nacional.

Desde a permanência na Prússia e durante os séculos posteriores, pode-se constatar entre os menonitas uma constelação lingüística que corresponde à clássica diglossia em termos de Ferguson.⁷ Tomava o alto alemão como variedade *H* e o baixo alemão como variedade *L* e, em termos gerais, ainda segue sendo assim. Não obstante, depois da emigração de terras alemãs o contato com a língua padrão diminuíra-se cada vez mais enquanto o baixo alemão sempre mantinha-se como principal vernáculo do grupo. O problema agravou-se com o tempo, visto que o sistema educativo das colônias degenerou-se em uma instituição de pura repetição e não de uso ativo e criativo da língua alemã. Assim uma grande parte da povoação menonita hoje em dia tem somente conhecimentos rudimentares do idioma alto alemão.⁸ O *Plautdietsch* como variedade *L* está solidamente arraigado e conta com a lealdade e a solidariedade dos falantes que o têm como parte da sua própria cultura. Até há pouco tempo o alto alemão usava-se exclusivamente de maneira reprodutiva em rituais fixos e rígidos, mas não de maneira criativa. Resumindo, pode-se dizer que as comunidades menonitas do norte do México representavam, e em maior parte ainda representam, coletividades diglössicas nas quais a variedade *L* se mantém com as mesmas funções de antes, enquanto a variedade *H* desapareceu como língua viva e assim nem mesmo cumpre as funções genuínas. Fishman⁹ introduz para este tipo de língua disfuncional o termo *Dummy H*. É uma língua que tem prestígio considerável na comunidade, embora realmente não seja utilizada de forma exaustiva em nenhum contexto. Somente de forma parcial as línguas que se usam para entrar em contato com a sociedade majoritária adotaram as funções da variedade *H*. Isto quer dizer que embora muitos menonitas das colônias no México falem espanhol correntemente com os mexicanos aquela língua não forma parte do repertório de línguas que se usam dentro da própria comunidade.

Em vários aspectos, a história lingüística dos imigrantes alemães do sul do Brasil é similar à dos menonitas germanofalantes do México. Assim como os imigrantes alemães no México, os teuto-brasileiros formam parte de uma paisagem lingüística muito variada que inclui uma série de línguas autóctones e, no caso do Brasil, também diversas línguas de imigração, algumas das quais ainda contam com comunidades de falantes ativos. Entre estes grupos figuram os descendentes dos imigrantes alemães provindos da região do *Hunsrück*, na Alemanha e de zonas adjacentes. Predominantemente se concentram na região sul do Brasil. A maioria dos primeiros colonos alemães era formada de agricultores e foi aliciada pelo governo brasileiro, entre outras coisas, com o fim de colonizar as regiões fronteiriças que contavam com uma povoação escassa no século XVIII.¹⁰ A partir do ano 1824, os alemães se estabeleceram no município de São Leopoldo e dali para toda a região sul do Brasil. Os imigrantes foram assentados principalmente em comarcas retiradas a fim de povoá-las e daquela maneira assegurar o controle do estado brasileiro sobre estas zonas. Não obstante, nessas condições, o governo não podia garantir a formação escolar nas colônias. Por causa disso, os imigrantes viram-se obrigados a fundar as suas próprias escolas, nas quais naturalmente se ensinava em alemão.¹¹ A primeira geração de professores tinha sido formada somente na língua *standard* na Alemanha. Nessa situação, tal como antes da emigração de terras alemãs, podia-se constatar uma clássica constelação de diglossia,¹² na qual o alto alemão funcionava como variedade *H(igh)* porque desempenhava o papel da língua escrita e do ensino formal. O *Hunsrückisch*, porém, usava-se em situações informais como código de confiança, ou, em termos de Ferguson, como variedade *L(ow)*. A diglossia continuou nas gerações nascidas em Brasil, a causa do uso perpétuo do alto alemão como língua escrita principal. Ainda assim, esta tradição se rompeu no momento que a política nacionalista do presidente autoritário Getúlio Vargas proibiu e suprimiu o uso de qualquer língua que não fosse o português, tanto nas escolas quanto em outras manifestações públicas da língua. De um dia para o outro, praticamente, teve que se passar do alemão ao português nas escolas dos imigrantes. Visto que nem mesmo os professores dominavam ainda suficientemente a língua oficial do país as consequências para educação nas colônias foram graves. Altenhofen¹³ identifica estes acontecimentos como fator significante pela dupla marginalização dos teuto-brasileiros.

Por um lado, foram privados da aprendizagem do alto alemão pela proibição governamental, por outro lado a falta da instrução do português também lhes agravava a integração na comunidade lingüística dos lusofalantes. Em parte foi esta situação a que contribuiu à manutenção do dialeto como vernáculo já que aquele foi a única variedade que realmente conseguiam dominar sem dificuldade. Como consequência, a geração jovem perdeu o contato com a língua alemã padrão. Por outro lado, esta situação contribuiu para que o dialeto se mantivesse como vernáculo dentro do âmbito familiar já que durante um tempo foi esta a única língua que os colonos realmente chegavam a dominar.¹⁴ Como pudemos verificar nas entrevistas para o ALMA-H em fevereiro/março de 2008, até hoje em dia, em várias comunidades em municípios do interior do estado do Rio Grande do Sul, o *Hunsrückisch* é a primeira língua que as crianças aprendem e nas instituições públicas de educação, mais tarde, evidentemente todos também aprendem a falar português.

Depois desta breve síntese histórica da situação lingüística dos imigrantes alemães no sul do Brasil, podem-se constatar certos paralelos significativos com os

menonitas do México. Tanto como lá, também na comunidade teuto-brasileira existia uma situação de diglossia com o alto alemão como variedade *H* e o dialeto como variedade *L*, perdendo-se gradualmente a variedade *H* e deixando o grupo exclusivamente com a variedade *L*. As diferenças principais entre os dois casos são as seguintes: 1. Ao contrário dos imigrantes no México, a troca das línguas do ensino nas escolas resultou numa substituição da variedade *H* pelo português. As funções que, antigamente, desempenhava o alto alemão agora são cumpridas amplamente pelo português. 2. Ao mesmo tempo, o dialeto *Hunsrückisch* sofreu uma enorme perda de prestígio já que se começou a relacioná-lo com o estigma da ruralidade, escassa educação e baixo nível cultural. Estes prejuízos converteram-se de heteroestereótipos em autoestereótipos dos falantes mesmos. Esta situação pode ser vista como parte dos motivos pelos quais o português substituiu também parcialmente a variedade *L*, o *Hunsrückisch*. Esta variedade é vista por alguns como um código inferior a uma língua e por conseguinte a comunicação familiar já não se leva a cabo exclusivamente no dialeto, senão cada vez mais em português. Particularmente nestes dois aspectos, a comunidade teuto-brasileira se distingue dos menonitas mexicanos. Por um lado, a língua ambiente predominante, o espanhol, não assumiu inteiramente o papel da variedade *H*, em parte porque as escolas seguem sendo não estatais. Mas o ponto mais relevante é que os menonitas estão longe de abandonar seu próprio dialeto, que têm em grande estima, a favor de outra língua. Pela comunicação interna do grupo, o *Plautdietsch* tem uma posição incontestada. No trecho seguinte se discutirá como estes fatores repercutem no ensino do alemão padrão em ambos os casos.

3 O ensino da língua padrão a partir do dialeto

Como se mencionou acima, durante séculos o sistema educativo das colônias menonitas estava literalmente orientado à pura repetição do alto alemão, visto quase como língua sagrada, em detrimento do nível educativo em geral e do nível de alemão em particular. Ainda assim, há alguns anos houve um grupo de menonitas que lançou uma iniciativa com o fim de melhorar a formação escolar e o nível do alto alemão na sua comunidade. Desde o ano 2002 o Serviço Alemão de Intercâmbio Académico (DAAD) engaja-se naquela iniciativa, principalmente com cursos de formação de professores. Os cursos tem o objetivo tanto de aumentar os conhecimentos de didática mas também o domínio da língua alemã mesma. Tendo em conta que os professores e alunos praticamente começaram do zero, já que no fundo somente falavam o *Plautdietsch*, os resultados são mais que respeitáveis. Em poucos anos o alto alemão foi reavivado como língua de comunicação creativa e estabeleceu-se de tal maneira no ensino que agora os alunos do último nível participam regularmente nos exames do *Deutsches Sprachdiplom*, nível C1 do Marco Comum Europeo de Referência para as Línguas (MCER). Os certificados deste exame permitem o ingresso direto nas universidades alemãs. Este nível é alcançado por muito poucos estudantes mexicanos que têm como fundo exclusivamente o espanhol. A causa principal do alto rendimento dos menonitas nas provas do alemão é sem dúvida o fato de que já dominam o dialeto afim com o a língua padrão, apesar de lingüisticamente o *Plautdietsch* ser bastante distante do alto alemão. Isto quer dizer que os dois códigos não são mutuamente compreensíveis. Um falante do alto alemão geralmente não entenderia a um falante do *Plautdietsch*, e vice-versa. O principal motivo disso é que o *Plautdietsch* menonita como dialeto do

baixo alemão não passou pela segunda mudança fonética alemã (2. *Deutsche Lautverschiebung*) que caracteriza as variedades do sul da Alemanha. Esta mudança fonética, que começou aproximadamente no século VI,¹⁵ afetou principalmente os consoantes /p/, /t/, /k/, que transformaram-se em africadas ou fricativas. Adicionalmente, o *Plautdietsch* distingue-se do alto alemão quanto ao sistema vocálico. Duma maneira geral, contudo, as diferenças são regulares e por conseguinte fáceis de entender depois de exercícios apropriados. Além disso, existem certas diferenças morfossintáticas, como por exemplo, a ausência do genitivo em *Plautdietsch* ou diferenças na ordem das palavras. Não obstante, na totalidade, as convergências, particularmente no âmbito do léxico, são preponderantes. Nos cursos de formação de professores, além de tratar temas de didática, procuramos colocar em destaque os aspectos nas quais as duas variedades variam. Isto implica também uma sensibilização pelos distintos registros da língua, incluindo os estilos escritos, que no baixo alemão geralmente não contam com uma diversificação tão notável. É digno de mencionar, ainda, que as transferências positivas, resultado da semelhança entre as duas variedades, normalmente se dão de maneira automática.

Com o fim de dar uma idéia da distância lingüística entre o dialeto e a língua padrão apresentarei, na continuação, uma seleção de dez frases do alto alemão com a sua respectiva equivalência no *Plautdietsch* e com a tradução para o português:¹⁶

1. Alto alemão: Im Winter fliegen die trockenen Blätter in der Luft herum.
Plautdietsch: En Winta fleejen de dreeje Bleeda en de Loft rom.
Português: No inverno, as folhas secas voam pelo ar.
2. Alto alemão: Es hört bald auf zu schneien, dann wird das Wetter wieder besser
Plautdietsch: Daut heat fuats op to schnien, daun ward daut Weda wedda beta.
Português: Daqui a pouco vai parar de nevar, então o tempo vai melhorar de novo.
3. Alto alemão: Tu Kohlen in den Ofen, damit die Milch bald zu kochen anfängt.
Plautdietsch: Do Kohlen en den Oven, dormet de Maltj bauld to keaken anfangt.
Português: Põe carvão no fogão, para que o leite comece logo a ferver.
4. Alto alemão: Der gute, alte Mann ist mit dem Pferd auf dem Eis eingebrochen und in das kalte Wasser gefallen.
Plautdietsch: De gode, aule Maun is mit daut Pierd en daut Is injebreakn en em daut kole Wota jefaulen.
Português: O bom velho homem rompeu o gelo com o cavalo e caiu na água fria.
5. Alto alemão: Er ist vor vier oder sechs Wochen gestorben.
Plautdietsch: De es fea veer oder sas Weaken gestarven.
Português: Ele morreu faz quatro ou seis semanas.

- | | | |
|-----|---------------|---|
| 6. | Alto alemão: | Das Feuer war zu heiß, die Kuchen sind ja unten ganz schwarz gebrannt. |
| | Plautdietsch: | Daut Fier weer to heet, de Küaken senn ja ünjen gaunz schwart jebrennt. |
| | Português: | O fogo estava quente demais, os bolos/cucas ficaram pretos e queimados por baixo. |
| 7. | Alto alemão: | Er ist seine Eier immer ohne Salz und Pfeffer. |
| | Plautdietsch: | He at de Eier emmer ohn Salt em Pepa. |
| | Português: | Ele sempre come os ovos sem sal e sem pimenta. |
| 8. | Alto alemão: | Die Füße tun mir so sehr weh, ich glaube, ich habe sie mir durchgelaufen. |
| | Plautdietsch: | De Fööt don mi so sehr weh, ik glööv ik han mi de dörchjerannt. |
| | Português: | Os pés me doem muito, eu acho que os machuquei/abri de tanto caminhar. |
| 9. | Alto alemão: | Ich bin selber bei der Frau gewesen und habe es ihr gesagt. Und sie sagte, sie wolle es auch ihrer Tochter sagen. |
| | Plautdietsch: | Ik sinn selvst bi de Früü gewast en harr de daut gesajt. Em se sajt, se well ehre Tochter daut uk sajen. |
| | Português: | Eu estive eu próprio na casa da senhora e disse isso para ela. E ela disse que queria contar isso também para a filha dela. |
| 10. | Alto alemão: | Ich will es auch nicht mehr wieder tun/machen. |
| | Plautdietsch: | Ik well daut uk nich mehr wedder doon. |
| | Português: | Eu também não quero mais fazer isso de novo. |

O motivo de apresentar aqui com alguma extensão uma parte das frases de Wenker tanto em alto alemão quanto em *Plautdietsch* menonita é para evidenciar que, por um lado, as diferenças entre as variedades são efetivamente ostensíveis. Por outro lado, pode-se observar também que estas diferenças são principalmente do tipo de correspondências mais o menos constantes de determinadas consoantes e vogais, como por exemplo, o ditongo [ai] do alto alemão (<ei> na ortografia) que corresponde ao [i] do baixo alemão, etc. Em vista disso, o domínio do dialeto como primeira língua há de ser visto mais como uma vantagem que como um obstáculo para o aprendizado da língua padrão. Os resultados dos exames certamente sustentam esta vista.

Agora, para fins de comparação, seguem as mesmas frases em *Hunsrückisch*, tal como se fala no sul do Brasil:¹⁷

1. Im Winter fliehe die truckne Bletter in de Luft rom.
2. Es lesst gleich noh se schneeje, dann wedd das Wetter nommo besser.
3. Tu Kohle in de Owe, fo dass die Millich ball onfengt se koche.
4. De gute alte Mann is mit'em Gaul/Fäd uff'm Eis ingebroch unn in das kalt Wasser gefall.
5. De is vor vier orre sechs Wuche gestoreb.
6. Das Feier woo zu heiss, die Kuche sinn jo unne ganz schwatz vebrennt.
7. De esst die Euer immer ohne Sals unn Pfeffer.
8. Die Fiess ton mea iwer weh, ich gloob, ich honn se mea dorchgeloof.

9. Ich woo selebst/selwa bei de Froo unn honn's dene gesoot. Unn die soot, die wollt's ooch denne sein Mede soon.
10. Ich will's ooch net meh nommo ton/mache.

Podé apreciar-se dos exemplos que lingüísticamente o *Hunsrückisch* é mais próximo ao alto alemão em comparação com o *Plautdietsch*. Sobretudo no consonantismo o *Hunsrückisch* compartilha traços com a língua padrão que no baixo alemão não são presentes. A razão desta observação é que o *Hunsrückisch* também experimentou em grande parte as mesmas trocas fonéticas da segunda mudança fonética alemã mencionada acima. Por conseqüência, para os falantes do *Hunsrückisch* as convergências da sua variedade e da língua padrão teriam que ser ainda mais evidentes. E efetivamente, durante a entrevista para o ALMA-H, em muitas ocasiões pudemos presenciar que o *Hunsrückisch* dos informantes e o alto alemão que eu falava eram mutuamente compreensíveis na maioria das vezes. Peculiarmente, apesar disso, freqüentemente os informantes mesmos não eram conscientes da comunicação bem-sucedida e se negavam a reconhecer que entendiam a língua padrão contra a evidência. Estas asserções habitualmente foram acompanhadas pela declaração de que a própria fala não era nada mais que um dialeto e não uma língua.

Estas afirmações refletem o enfoque das escolas de exagerar as divergências entre o *Hunsrückisch* e o alto alemão e de conceber o dialeto como impedimento para a compreensão da língua padrão. Ao contrário das escolas menonitas no México, onde a situação inicial pode ser vista como mais difícil pelas razões expostas, nas instituições educativas da região do sul do Brasil pelo visto não se considera ainda a possibilidade de aproveitar sistematicamente o dialeto pelo ensino da língua-alvo, o alemão padrão.¹⁸ Os professores mesmos adiantam a convicção de que falar *Hunsrückisch* impede o aprendizado correto do alto alemão. Sem dúvida, este fato também contribui para relativamente diminuir o dialeto entre os próprios falantes, novamente ao invés do que se pode observar na comunidade menonita no México. Por conseguinte, não poucos jovens deixam de falar o *Hunsrückisch* e preferem passar ao português. Desta maneira privam-se da singular oportunidade de construir uma comunidade trilingüe, na qual se fala *Hunsrückisch*, alto alemão e, evidentemente, português. Este objetivo naturalmente é um alvo ambicioso mas não inalcançável visto que aprender várias línguas ao mesmo tempo desde criança é realizável. As investigações dos últimos 40 anos até mesmo sugerem que a educação bilíngüe ou trilingüe tem efeitos positivos sobre o desenvolvimento cognitivo.¹⁹ Além disso, seria uma solução econômica para garantir o aprendizado de várias línguas, o que hoje em dia quase é uma necessidade para o desempenho profissional.

Em lugar de gastar muito dinheiro para aprender línguas estrangeiras a uma idade mais avançada, seria mais prático fazer um esforço para manter o dialeto com o fim de estabelecer amplos programas de escolas bilíngües, nas quais obviamente se ensina o português, mas ao lado disso também o alto alemão a partir do dialeto. Para este objetivo é preciso por fim acabar com o exagero das diferenças entre as variedades e dar realce às semelhanças. Nesse contexto, é importante também mencionar a proposta do grupo ESCRITUH com respeito à orientação da escrita do *Hunsrückisch*. Propõe essa equipe da UFRGS uma ortografia pelo *Hunsrückisch* que se aproxima das regras ortográficas do alto alemão.²⁰ Dessa maneira, a aprendizagem da ortografia do *Hunsrückisch* facilitará muito a leitura de textos em alemão padrão e vice-versa. Visto que o *Hunsrückisch* compartilha de muitas

características fonéticas e morfossintáticas com o alto alemão, que se podem retratar melhor com o emprego de uma escrita orientada em princípios que refletem essas características que com uma ortografia baseada em português que, por sua vez, não compartilha estas mesmas características.

Mesmo assim, o dialeto tem que ser visto como mais que um mero veículo para aprender o alemão padrão. O *Hunsrückisch* é também o código comum da comunidade teuto-brasileira e como tal representa o meio de comunicação tradicional que define a identidade do grupo.

5 Conclusões

Segundo a impressão da primeira fase da coleta de dados pelo Atlas Lingüístico das Minorias Alemãs da Bacia do Prata (ALMA-H) o *Hunsrückisch* ainda conta com uma base sólida de falantes no Rio Grande do Sul. Mesmo assim, a atitude contra o dialeto é dividida. Por um lado é reconhecido como patrimônio cultural do grupo, mas por outro lado é visto como algo inútil ou, ainda pior, como um obstáculo para o aprendizado do alto alemão apesar da sua relativa proximidade lingüística ao alemão padrão. Esta visão negativa do próprio vernáculo em parte provém da postura das instituições educativas que reprimem o uso do dialeto em vez de fazer uso dele para fins didáticos. No México, pelo contrário, o dialeto da comunidade germanofalante goza do prestígio dos próprios falantes. Além disso, apesar da sua relativa distância da língua-alvo o *Plautdietsch* permite em grande medida aproveitar as transferências positivas que resultam da afinidade fundamental de ambas variedades. Daí que o programa do ensino do alto alemão a partir da base do baixo alemão tem bastante êxito e está aumentando o nível de domínio da língua padrão também. Levando em consideração estas experiências parece que um fator essencial pelo fortalecimento do alto alemão nas comunidades teuto-brasileiras é uma mudança de atitude contra o *Hunsrückisch*. Se se somar aquela variedade não só se perde um patrimônio cultural incalculável mas também uma oportunidade única de facilitar às crianças o aprendizado de outra língua de alcance internacional, o alemão padrão, a favor duma ideologia monolíngüe do português que não parece apropriada a um mundo globalizado.

Notas

¹ ALTENHOFEN, Cléo V.; FREY, Jaqueline; KÄFER, Maria Lidiani; KLASSMANN, Mário S.; NEUMANN, Gerson R.; PUPP SPINASSÉ, Karen. Fundamentos para uma escrita do Hunsrückisch falado no Brasil. In: *Revista Contingentia* Vol. 2, No 2, 2007, p.73-87.

² MARKMANN MESSA, Rosângela. O papel do dialeto no desempenho de alunos na prova de proficiência Deutsches Sprachdiplom I. In: *Revista Contingentia*, Vol. 3, No 1, 2008, p. 51-68.

³ ALTENHOFEN, Valesca T. & SCHLATTER, Margarete. Ensino e avaliação de rendimento em alemão como língua estrangeira para falantes de dialeto. In: *Revista Contingentia*, Vol. 2, No 2, 2007, p. 101-110.

⁴ PUPP SPINASSÉ, Karen. Os conceitos Língua Materna, Segunda Língua e Língua Estrangeira e os falantes de línguas alóctones minoritárias no Sul do Brasil. In: *Revista Contingentia*, Vol. 1, No 1, 2006, p. 1-10.

⁵ ALTENHOFEN, Cléo V. & THUN, Harald. *Fragebogen für das Hunsrückische: Pluridimensionaler Teil. Questionário para o Hunsrückisch: Parte Pluridimensional*. Kiel: C.A.U./Porto Alegre: UFRGS, 2008.

⁶ STEFFEN, Joachim. *Vereinzelte Sprachinseln oder Archipel? Die Mennonitenkolonien in Belize im englisch-spanischen Sprachkontakt*. Kiel: Westensee-Verlag, 2007.

⁷ FERGUSON, Charles A.. Diglossia (1959), in: Anwar S. Dil (ed.), *Language Structure and Language Use. Essays by Charles A. Ferguson*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 1971, p. 1-26, aqui p. 16.

⁸ Vide STEFFEN, J. 2007.

⁹ FISHMAN, Joshua A.(ed.). *Advances in the Sociology of Language*, The Hague, 1971. Ver também FISHMAN, Joshua A.. *Bilingualism with and without diglossia; diglossia with and without bilingualism*, Journal of Social Issues 23, 1969, p. 29-38.

¹⁰ ALTENHOFEN, Cléo V.. *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul. Ein Beitrag zur Beschreibung einer deutschbrasilianischen Dialektvarietät im Kontakt mit dem Portugiesischen*. Stuttgart: Steiner, 1996, p. 57-61.

¹¹ Idem, 1996, p. 61.

¹² Ferguson 1971, p.16.

¹³ Altenhofen 1996, p. 71.

¹⁴ Idem, 1996, p. 71, 72.

¹⁵ SCHMIDT, Wilhelm. *Geschichte der deutschen Sprache*, 6. ed. Stuttgart: S. Hirzel, 1993, p. 174.

¹⁶ Trata-se duma seleção das frases que o lingüista alemão Georg Wenker utilizou pelo atlas lingüístico "Sprach-Atlas der Rheinprovinz nördlich der Mosel sowie des Kreises Siegen" do ano 1878. Wenker tinha concebido um questionário de 42 frases curtas que enviou aos professores nas escolas da Renânia para que éstes as traduzessem ao seu dialeto local. Estas frases formavam a base para o primeiro atlas lingüístico alemão e são utilizadas até hoje para fins de comparação dos dialetos do alemão. Devo a tradução das frases de Wenker ao questionário do ALMA-H.

¹⁷ Adaptado do questionário do ALMA-H de Altenhofen/Thun (2008).

¹⁸ Vide Altenhofen/Schlatter, 2007, p. 105-107.

¹⁹ KRASHEN, Stephen D. *Under Attack: The Case Against Bilingual Education*, Culver City, Calif.: Language Education Associates, 1996; CUMMINS, Jim. *Beyond Adversarial Discourse: Searching for Common Ground in the Education of Bilingual Students, Presentation to the California State Board of Education*, Feb. 9, 1998. Disponível no internet na página: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/jwcrawford/cummins.htm>;

GREENE, Jay. *A Meta-Analysis of the Effectiveness of Bilingual Education*, Claremont, Calif.: Tomás Rivera Policy Institute, 1998.

²⁰ Vide Altenhofen/Frey/Käfer/Klassmann/Neumann/Pupp Spinassé 2007; ALTENHOFEN, Cléo V. & FREY, Jaqueline. *Das bresilionische Deutsch unn die deutsche Bresilioner: en Hunsrickisch Red fo die Sprocherechte*. In: Revista Contingentia, Vol. 1, No 1, 2006, p. 39-50.

As (des)sonorizações e a neutralização da vibrante: atitudes e concepções lingüísticas

Maria Nilse Schneider

This article discusses linguistic attitudes and conceptions (beliefs and prejudices) of 20 teachers regarding the ‘German accent’ ((de)voicing of consonants and neutralization of the vibrant) and their implications in their social practices in school lessons, in three German-Portuguese bilingual communities in Rio Grande do Sul. To conclude with, a reflection about how teachers’ conceptions relate to the treatment they dispense to linguistic traces in face to face interactions. The present investigation is inserted in the Interactional Sociolinguistics and in the Sociolinguistics field, specifically in linguistic variation and bilingual studies, and it is especially rooted in linguistic attitudes and conceptions. This research matches instruments and analytical categories of both quantitative and qualitative approaches, examining both teachers’ practices and their linguistic attitudes and conceptions. The results point to educational and identity conflicts which are reflected in speakers’ attitudes of solidarity or linguistic differentiation regarding the use and rating of linguistic variation, as well as in the treatment dispensed to the linguistic features of these communities.

Keywords: linguistic variation and identity; linguistic attitudes; bilingualism; social interaction.

1 Introdução

De acordo com a tradição da área de estudos da **Sociolingüística**, a variação lingüística não pode ser explicada apenas através de fatores sociais e situacionais; devem-se incluir as normas, os valores e os modelos de prestígio na comunidade,¹ os quais podem ser descobertos através do estudo de suas atitudes lingüísticas. Os estudos de atitudes lingüísticas partem da dimensão sociocultural e dos determinantes socioestruturais e socioeconômicos, bem como das forças sociais e políticas que vigoram numa nação,² para desvelar os significados sociais subjacentes ao uso e à avaliação social dos traços de fala e das diferentes variedades lingüísticas das diferentes comunidades de fala, grupos sociais ou indivíduos. Uma comunidade de fala possui densidade de comunicação interna relativamente alta e características lingüísticas e normas de conduta compartilhadas, ou seja, atitudes sobre o uso da língua e normas sobre a direção da variação estilística e avaliações sociais sobre as variáveis lingüísticas em comum.³

Para Giles, Ryan e Sebastian as **atitudes lingüísticas** constituem “qualquer

Doutora em Letras e professora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Avenida Bento Gonçalves, 9.500 - Cep, 91540-000 – Bairro Agronomia – Porto Alegre – RS. Fax: 55 51 33087303; Tel: 55 51 33086691; e-mail: maria.schneider@ufrgs.br

indicador cognitivo, afetivo ou comportamental de reações avaliativas em direção a diferentes variedades lingüísticas ou de seus falantes”.⁴ Diferentemente desses autores, entendemos que os processos avaliativos em direção à língua e seus falantes são interdependentes. Assim, definimos atitudes lingüísticas como qualquer indicador cognitivo, afetivo, ou comportamental de reações avaliativas em direção aos traços de fala, às variedades lingüísticas e aos seus falantes. Além disso, entendemos que as atitudes lingüísticas são aprendidas e socialmente construídas e, portanto, dinâmicas, mutáveis e, muitas vezes, encobertas e contraditórias.⁵ As atitudes lingüísticas refletem as nossas crenças culturalmente motivadas e condicionadas ao sistema de valores acordado pelos membros da sociedade e/ou de grupos sociais, como podemos observar no diferenciado *status* social e jurídico, conferido às línguas alóctones e às diferentes variedades do português brasileiro. A despeito da intensa diversidade lingüística brasileira, as características das diferentes variedades de português de contato e as próprias línguas dos imigrantes e seus falantes, muitas vezes, tornam-se alvo de preconceitos lingüísticos. Estes se corporificam nas atitudes e concepções lingüísticas e refletem a discriminação econômica e exclusão social dos indivíduos. Assim sendo, para desconstruir os preconceitos lingüísticos e combater a discriminação e exclusão social subjacente a diversas atitudes e concepções lingüísticas, primeiramente, é preciso descortiná-las e trazê-las à superfície, o que faremos na seção 5.

2 As (des)sonorizações e a neutralização da vibrante

De acordo com Weinreich,⁶ a “interferência fônica” ocorre quando um bilingüe identifica um fonema do sistema secundário (L2) com um fonema do sistema primário (L1) e o reproduz segundo as regras deste sistema, isto é, o bilingüe transfere sons do sistema da L1 para o da L2. Trata-se, portanto, da forma como o falante percebe e produz os sons. Em comunidades bilingües (alemão e português), o estereótipo mais freqüente em relação ao contato do português com o alemão refere-se à (des)sonorização das oclusivas [b, d, g] ↔ [p, t, k] e das fricativas [ʃ] ↔ [ʒ], sobretudo em posição pré-vocálica. A este fenômeno acrescenta-se o estereótipo da neutralização do [r] forte no início do vocábulo, em posição intervocálica e em início de sílaba precedida por consoante.⁷ No Rio Grande do Sul, a neutralização da vibrante constitui um traço característico do português de contato com o alemão e do português de contato com o italiano.⁸

A atitude do falante em relação ao fonema emprestado normalmente é associada ao *status* da variedade lingüística, sendo que a variedade de menor prestígio, muitas vezes, é usada para obter efeitos cômicos. Tais atitudes influenciam o tratamento e o desaparecimento dos diferentes traços de uma comunidade de fala, conforme mostraremos na seção 5. A transferência fonêmica, portanto, pode tanto promover o prestígio quanto a estigmatização de uma variedade lingüística e de seus falantes. De um modo geral, o tratamento conferido às trocas fonêmicas (advindas da variedade dialetal de uma comunidade de fala) está calcado no princípio da correção, ou elas são ignoradas. Ambas as atitudes são problemáticas, pois tratá-las apenas como “erros de interferências”, que devem ser eliminados, significa desrespeitar a identidade do aluno, e ignorá-las, muitas vezes, significa condená-lo a carregar o estigma da variedade de menor prestígio em âmbito nacional, pelo qual deverá responder social e, mais tarde, também profissionalmente. Diante disso, sugerimos que, frente à realização de uma regra não-padrão pelo aluno, o professor identifique

a diferença e conscientize o aluno sobre essa diferença para que ele possa começar a modular seu próprio estilo. Contudo, essa conscientização deverá ocorrer sem interrupções inoportunas e sem expor a face do aluno.

Nas comunidades deste estudo, a transferência de diversas regras fonológicas do *Hunsrückisch* (doravante HR) para o português pela 1ª e 2ª gerações, em maior ou menor grau, está cristalizada no repertório lingüístico, sobretudo de sua população adulta. Segundo diversos depoimentos de professores, as crianças que vivem com os avós e as das escolas B e C (inseridas em áreas rurais), onde quase 100% dos alunos têm um bom domínio do HR, as trocas fonêmicas são mais freqüentes. Os “erros” que cometem na produção oral são sistemáticos e, em certa medida, previsíveis quando as características dessa variedade são conhecidas. Partindo de uma perspectiva sociolingüística e de uma pedagogia culturalmente sensível⁹ às identidades e aos saberes dos professores e alunos destas comunidades, tais trocas fonêmicas não devem ser vistas apenas como “erros de interferências”, mas sim, como traços de sua identidade teuto-brasileira que deve ser respeitada.

3 As comunidades, as escolas e os participantes deste estudo

Este estudo foi realizado em três escolas municipais de Tupandí (sede). Este município dista cerca de 90 km de Porto Alegre e sua extensão geográfica é de 61,64 km², que são divididos entre a sede e oito pequenas comunidades rurais. De acordo com o censo do IBGE em 2006, este município tem 3.426 habitantes,¹⁰ dos quais 80% moram em zona rural, sendo que a maioria está concentrada nas comunidades deste estudo: Tupandí (A), Morro da Manteiga (*Butterberich*) (B) e Linha Júlio de Castilhos (*Badensetool*) (C). Estas comunidades foram fundadas por imigrantes alemães católicos que logo construíram toda a infra-estrutura e abraçaram o desafio pedagógico de ensinar e educar suas crianças. Os primeiros imigrantes alemães chegaram a Salvador (atualmente Tupandí) em 1856, e, em 1866, construíram a sua primeira escola-capela, assim como nas comunidades B e C, respectivamente, em 1892 e 1877. Até 1939 (quando da proibição do alemão nestas comunidades), a principal língua em sua educação era o alemão, principalmente, devido à falta de professores de português nas pequenas comunidades rurais na época. Finalmente, em 2006 (após 150 anos), Tupandí recebeu o certificado de ‘Município Alfabetizado’, ao atingir a meta estabelecida pela Organização das Nações Unidas (ONU): 98% de sua população é alfabetizada.¹¹

De acordo com o ‘Livro Tombo da Igreja Matriz’, a população de Tupandí provém das regiões de Mosela e *Hunsrück* da Alemanha. A variedade *Hunsrückisch* (HR) mais comum em Tupandí é o ‘*deutsch* moselano’ que, entre outros traços, em geral, é caracterizado por ‘*dat*’ e ‘*wat*’ (isto/o quê) em oposição à ‘*das*’ e ‘*wag*’ da variedade ‘*deutsch* renano’. A prefeitura de Tupandí estima que em torno de 95% de seus moradores e 98% das demais oito pequenas comunidades rurais do município são descendentes de imigrantes alemães. Trata-se, portanto, de pequenas comunidades rurais (primeiramente monolíngües em alemão e atualmente bilingües em alemão e português) com um alto grau de contato lingüístico, sobretudo em Tupandí, onde “hoje já se fala metade português e metade alemão” (Diário de campo: Neusa,¹² 09.11.2004).

Este estudo conta com **participantes** diretos (20 professores da Pré-escola até a 4ª série, dos quais 19 são bilingües em alemão e português, e seus 312 alunos) e com

228 participantes indiretos, pois as informações sobre eles foram obtidas através desses professores.

4 Metodologia

Para dar conta de nossos diferentes tipos de pergunta combinamos instrumentos (uma ficha sociolinguística, um questionário, 19 entrevistas individuais e observações e gravações de aulas em áudio e vídeo) e categorias de análise das abordagens normativa, metacognitiva e contextual. Esta combinação metodológica possibilitou uma descrição e análise quantitativa e qualitativa e permitiu investigar as atitudes e concepções linguísticas de maneira interativa, onde crenças e ações se inter-relacionem e se interconectem,¹³ e, além disso, permitiu acessar as interações professor-aluno e as experiências dos professores e suas reflexões e interpretações sobre as mesmas, bem como o contexto social e o modo como esse contexto molda as suas experiências. Na transcrição e análise dos excertos de interação (transcritos e analisados em nosso estudo de doutorado) utilizamos o sistema Gail Jefferson de transcrição e a perspectiva da Análise da Conversa Etnometodológica.¹⁴

5 Discussão dos resultados

Nesta seção, discutiremos as atitudes e concepções linguísticas de 20 professores em relação às (des)sonorizações e à neutralização da vibrante, bem como o seu tratamento e os principais fatores que contribuíram para a sua solidificação no repertório linguístico nestas comunidades. Na discussão responderemos às perguntas: Qual é a visão dos professores sobre a origem e a frequência das (des)sonorizações e da neutralização da vibrante? Como os professores avaliam esses traços de fala? Como “erros” e “interferências” que devem ser eliminados e/ou como traços da identidade teuto-brasileira de seus alunos, cuja expressão deve ser respeitada? De que modo as suas concepções sobre esses traços se refletem em seu tratamento?

5.1 As (des)sonorizações e a neutralização da vibrante: atitudes e concepções linguísticas

Ao analisar as gravações das entrevistas, as interações em aula e nossas anotações sobre a produção oral dos membros destas comunidades constatamos uma alta frequência das (des)sonorizações e da neutralização da vibrante, sobretudo na fala dos membros da 3ª e 4ª gerações. A história educacional e as competências linguísticas na dimensão diageracional destas comunidades sugerem que esses traços de fala advêm do contato inter e intralingual entre o alemão padrão e, sobretudo entre o português e o *continuum* dialetal do HR, e que à sua solidificação em seu repertório linguístico subjazem entre outros fatores: 1) a **falta de acesso ao aprendizado formal de português** pela 1ª e 2ª gerações e pela grande maioria da 3ª geração de imigrantes e descendentes de alemães; 2) a **falta de acesso aos meios de comunicação em português** (rádio, jornais e revistas) até a década de 40 pela maioria dos membros dessas gerações e 3) a **homogeneidade étnica** que, até o final da década de 80, fortaleceu a redes de comunicação em HR e sua alternância com o português e favoreceu as influências e transferências interlinguais.

Porém, freqüentemente essas influências e transferências interlinguais são percebidas apenas como “erros” oriundos da língua alemã e que devem ser superados. Entre os 20 professores, 18 (90%) referiram que há diferenças entre a produção oral dos alunos falantes e não-falantes de alemão, e diversos teceram comentários sobre a influência, supostamente negativa, da língua alemã no aprendizado do português como, por exemplo: “Eu percebo maiores dificuldades por parte dos que falam só alemão em casa e eles trocam mais letras como j/ch, g/c, t/d e p/b, tanto na pronúncia como na escrita” (Questionário: Lara, 10.12.2004); “A incidência desses erros sempre é maior nos alunos que falam a língua alemã em casa” (Entrevista com Leila, 20.12.2004, fita cassete 7).

Os comentários de 11 (55%) professores desvelam juízos de valor que apontam para a crença suscitada pelo Estado Novo que, sob o pretexto da nacionalização do ensino, apregoava que “falar alemão dificultava o aprendizado de português”, pois, segundo os seus comentários, os alunos que costumam falar alemão em casa: “pronunciam com um pouco mais de dificuldade certas palavras ou ‘puxam’ mais” (Sheila); “apresentam dificuldades na pronúncia de certas palavras, puxam” (Rose); “muitas vezes misturam palavras em alemão, quando não sabem determinada palavra em português” (Rita); “têm sotaque alemão no português” (Leila); “apresentam um sotaque onde trocam os sons das letras como, por exemplo: p por b, d por t, r por rr, etc.” (Ane); “muitas vezes têm problemas na organização das frases e na articulação das palavras” (Liane e Mara); “fazem erros de interferência do alemão” (Sueli); “as crianças que moram junto com os avós trocam mais letras que as outras” (Lisa). Lisa acrescenta que as (des)sonorizações / b, d / ↔ / p, t / constituem as trocas mais comuns e mais difíceis de serem superadas pelas crianças que ingressam com restrito conhecimento de português na 1ª série. Já Nena afirma que o HR “não interfere no aprendizado do português, mas sim, na fala do alemão padrão, pois eles costumam usar palavras do dialeto”.

Em contrapartida, para Jaci, os alunos “não-falantes de alemão, com certeza, têm menos dificuldades no português”, e, segundo alguns professores, eles: “conseguem articular melhor as palavras” (Mara); “sabem se expressar melhor e utilizam palavras mais difíceis” (Lisa); “pronunciam as palavras com bem mais facilidade e segurança do que os que falam alemão, principalmente quando se encontram as letras p/b, t/d, r/rr e j/ch” (Meire) e “se expressam melhor e têm vocabulário mais amplo” (Nora).

Em relação aos próprios traços de fala, 12 professores relataram que têm uma certa “dificuldade” na pronúncia e na escrita de algumas consoantes e que também cometem algumas “trocas de letras”, sendo que as mais citadas foram: r/rr, p/b, t/d e j/ch. Neusa acrescentou que “[...] sempre procur[a] ter um dicionário co[n]s[j]igo porque te[m] muita dificuldade em diferenciar o uso de r/rr, p/b e ss/s” (Entrevista com Neusa, 22.12.2004, fita cassete 6). Alguns professores também referiram ter “uma certa dificuldade” em diferenciar o “R-forte” do “r-fraco” como ilustra o comentário escrito por Lisa:

Essas trocas, nem eu sei, e nem noto na fala das crianças. Noto apenas na fala de pessoas de outro lugar (geralmente brasileiros ou da cidade) que é diferente. Para mim, todas as palavras com [r], tanto no início, como no meio ou no final devem ser pronunciadas com o som de [r], *ere* mesmo (Questionário: Lisa, 25.11.2004, grifo nosso).

Na entrevista solicitamos para que Lisa explicasse um pouco mais a produção dos ‘erres’, o que desencadeou o seguinte diálogo:

Excerto (1)

- 42 Pesq.: Ah, a questão em relação à produção dos **e[h]es**, aqui você coloca
43 uma explicação que eu gostaria que você, ã::h me explicasse um
44 pouquinho mais.
- 45 Lisa: Ah, a questão dos **e[r]es** é, é que é assim, ãh isso até na faculdade nós
46 tivemos uma professora, e ela comentou essa questão dos **e[r]es** né?
47 E só que pra nós e, principalmente pra mim, eu não vejo diferença,
→ 48 é **e[r]e**, todas elas eu falo **quad[r]o, ca[r]o, é tudo e[r]e [...]**. Eu noto
49 apenas quando eu falo com pessoas que não falam alemão ou que não
50 são daqui, por exemplo, pessoas de fora, quando a gente sai né?
→ 51 Elas falam muitas vezes palavras tipo assim: o **mu[h]o** aí, uma
52 coisa assim né, uma coisa diferente.
- 53 Pesq.: Hum hum.
- 54 Lisa: O **e[r]e** parece diferente, mas aqui pra mim, eu não noto, não saberia
55 nem direto explicar quando é mais forte. Chamou atenção [a
56 pergunta no questionário], só aí eu me toquei, de que eu também
57 falo diferente e aí observei que as pesoas falam assim.
- 58 Pesq.: Hum hum. As pessoas aqui da comunidade?
- 59 Lisa: Aqui da comunidade. Eu pelo menos não noto diferença, os **e[r]es**
60 são tudo **e[r]es** pra mim é **quad[r]o, ca[r]o, mu[r]o**, não tem essa
61 diferença e notó também nas crianças. É uma coisa assim que, as
62 crianças também têm né? Elas também trazem quando elas falam e
63 quando elas lêem, e até fica difícil pra mim explicar isso, passar
64 pras crianças, porque é uma coisa que, pra mim é tudo igual.

(Excerto da entrevista com Lisa, 9.12.2004, fita cassete 1).

Esse excerto corrobora o resultado referente à alta frequência da neutralização da vibrante na tabela 1 (subseção 5.2), pois Lisa pronuncia quatro vezes um [r] fraco, ou seja, um tepe [r], em vez de [r] forte (linhas 45 e 48). Esta neutralização também se reflete em sua escrita, conforme mostra seu comentário descrito acima. Já, nas linhas 46, 54, 59 e 60, ela pronuncia quatro vezes um [r] forte, isto é, uma vibrante, possivelmente, porque se refere à explicação de sua professora, e/ou porque tenta acomodar sua fala à sua interlocutora,¹⁵ que pronunciou uma fricativa glotal em sua pergunta na linha 42, uma vez que Lisa pronuncia um [r] fraco, ou seja, um tepe [r], em todos os seus exemplos na linha 60. Além disso, durante as conversas informais, em geral, Lisa não estabelece o contraste fonêmico que existe entre o [r] forte e [r] fraco em português e pronuncia o [r] forte como tepe [r] - um comportamento muito comum nestas comunidades. Nas linhas 51 e 52, o exemplo de Lisa confirma a sua “dificuldade” em estabelecer este contraste fonêmico ao pronunciar uma fricativa glotal para imitar a pronúncia das “pessoas de fora” que falam “o mu[h]o [...] uma coisa diferente”, o que é muito raro em sua fala e na dos membros destas comunidades.

Estudos anteriores também constatam a neutralização da vibrante em comunidades em que há contato com a língua alemã¹⁶ e a língua italiana. Neste caso, segundo Margotti, ela reside nos dialetos italianos trazidos do Norte da Itália, nos quais só existe a vibrante simples, o que faz com que os falantes dessas áreas “tenham dificuldade de estabelecer a oposição que existe em português, substituindo o [r] forte (vibrante ou fricativo) por um [r] fraco (tepe ou aproximante)”.¹⁷

Entre os 20 professores, 14 (70%) referiram que as (des)sonorizações e a neutralização da vibrante constituem “erros” muito mais comuns na fala dos alunos falantes de alemão e dos membros da 3ª e 4ª gerações de suas comunidades. Para Tália, tais “trocas de letras” constituem um desafio a ser abraçado pelo “professor [que] deve ficar sempre atento à escrita e à fala da criança e orientá-la para que esses erros, ou essa escrita e fala diferente não se internalizem, pois pela [sua] experiência, os erros internalizados nos acompanham a vida inteira” (Tália). Aqui e em vários outros comentários, Tália se mostra preocupada com a compreensão e expressão correta do português por parte das crianças, para que elas não passem pela discriminação lingüística a que ela foi exposta, enquanto criança e adolescente (descrita em nosso estudo de doutorado).¹⁸ Contudo, neste comentário, ela parece esquecer que esses traços de fala constituem um meio pelo qual seus alunos indexam aspectos de sua identidade teuto-brasileira ao seu repertório lingüístico e que eles já foram internalizados.

Finalmente, os comentários de 10 (50%) professores refletem uma visão plurilingüe e o reconhecimento da capacidade humana para o multilingüismo precoce, quando afirmam que: “a criança tem condições de aprender mais de uma língua” (Nora); “o convívio com os colegas, principalmente com os que só falam português, contribui para o aprendizado do português” (Sheila); “é um aprendizado a mais que as crianças têm” (Nara, Neusa e Leila); “muitos falavam só o alemão, quando ingressaram na escola, e aprenderam bem o português” (Dana). Além disso, Nara, Nena e Neusa acrescentaram que a aprendizagem depende muito da capacidade e do interesse de cada aluno e de uma boa alfabetização que o leve a ler muito. Todavia, apenas Leila, Lori, Lisa e Mara destacaram os **benefícios sociais e cognitivos** do bilingüismo societal quando afirmam que “**falar alemão favorece o aprendizado de uma segunda língua** [e que] é natural cometer erros na aprendizagem” (Leila e Lori); já Lisa e Mara acrescentaram que “apesar da troca de letras, aprender a falar alemão, mesmo que dialetal, trará benefícios aos alunos” (Lisa) e que os alunos falantes de alemão “podem ter uma comunicação total” (Mara), o que, nestas comunidades de fala, significa ter um razoável domínio de ambas as línguas (HR e português). Contudo, a consciência sociolingüística desses professores acerca da capacidade humana para o multilingüismo precoce e de seu valor simbólico e prático, muitas vezes, não se reflete em suas práticas sociais, uma vez que, dessas dez professoras, apenas Ane, Jane, Lisa, Mara, Neusa e Tália incentivam o uso de alemão em aula, e as demais falam alemão apenas para dar alguma explicação semântica e para chamar atenção da turma ou de algum aluno em particular.

Resumindo, 14 (70%) professores ligaram as “trocas de letras” (um fenômeno natural na aprendizagem) ao fato de os alunos falarem comumente alemão em casa, o que reflete as suas preocupações injustificadas em relação às supostas “dificuldades” freqüentemente atribuídas a crianças bilingües.¹⁹ A maioria das crenças pertinentes às “trocas de letras” aponta para o uso de um paradigma monolingüe e purista e, possivelmente, estão baseadas em sua percepção de que se trata de “interferências” de uma variedade estigmatizada, sobretudo no cenário escolar e entre os membros da 4ª e 5ª gerações. A interação desses fatores levou diversos professores a ver no domínio e uso de alemão um elemento inibidor em vez de uma ponte facilitadora do aprendizado de português, uma vez que vêem no uso alternado de português e alemão apenas um “mau hábito” que “não deve acontecer em aula” e nas “trocas de letras” apenas “dificuldades” e “erros” que devem ser

superados. Se esses traços de sua competência bilíngüe fossem trabalhados numa perspectiva plurilíngüe e sociolinguística, então o domínio e uso de alemão seriam vistos e tratados como uma ponte que facilita o avanço em direção ao uso adequado do português, sem ferir a identidade linguística do aluno.

Assim como a alternância de português e alemão, as “trocas de letras” contrariam a perspectiva monolíngüe e purista freqüentemente sustentada pela ideologia dominante e reforçada pelos comandos paragramaticais.²⁰ Atrrelados a essa ideologia e ao seu compromisso de ensinar o português “padrão” os professores freqüentemente estigmatizam esses fenômenos. Particularmente no cenário escolar, onde a expressão “troca de letras”, em geral, está vinculada à idéia de “confundir letras”, ou seja, à idéia de “erro”, advindo da não-realização do contraste fonêmico entre “sons foneticamente semelhantes (SFS)”²¹ do português brasileiro. Alia-se a isso a crença, quase unânime dos 20 professores, de que tais “trocas de letras” advêm de “interferências” do alemão e que elas se refletem no “sotaque alemão” e na escrita do português. O conceito de “interferências” nos parece problemático, porque ele reflete um paradigma purista e está vinculado à idéia de ruído, algo que deve ser eliminado. Além disso, a maior parte dos erros cometidos pelo aluno não pode ser atribuída às “interferências” ou “transferências negativas” de sua língua materna original (neste caso, o HR), uma vez que o aluno é um processador de dados, alguém que interage com a L2 e (re)formula ou rejeita hipóteses sobre as estruturas.²²

5.2 As (des)sonorizações e a neutralização da vibrante: sua freqüência e seu tratamento

Na análise de diversos excertos de leitura e de interação (em nosso estudo de doutorado)²³ obtivemos diferentes graus de manutenção desses traços de fala, em geral, associados à sua língua étnica, conforme mostra esta tabela:

Tabela 1	Trocas fonêmicas em excertos de leitura e interação (8 minutos e seis segundos)	Total de contextos	Total de ocorrências
Sonorização	/ p / → / b /	56	5
	/ t / → / d /	85	1
	/ k / → / g /	52	3
	/ ʃ / → / ʒ /	5	0
	Total	198	9
Dessonorização	/ b / → / p /	21	4
	/ d / → / t /	80	4
	/ g / → / k /	19	0
	/ ʒ / → / ʃ /	8	0
	Total	128	8
	Total de (des)sonorizações	326	17
Neutralização da vibrante	/ R / → / r /	33	20

Na análise da microestrutura social dos segmentos de interações entre alunos e professores (durante oito minutos e seis segundos de eventos de letramento com linguagem monitorada, com exceção de um), encontramos 20 neutralizações da

vibrante em 33 contextos possíveis e 17 (des)sonorizações em 326. Essa tabela também mostra que a neutralização da vibrante é mais frequente do que as (des)sonorizações e que, entre estas, as (des)sonorizações /p/ ↔ /b/ são mais frequentes, conforme também foi referido por diversos professores.

Resumindo, nas comunidades deste estudo, a **neutralização da vibrante** é muito mais frequente do que cada uma das (des)sonorizações, possivelmente porque, assim como Tália e Lisa, a maioria de seus membros, nas palavras de vários professores, têm uma certa “dificuldade” em estabelecer o contraste fonêmico entre o [r] forte e [r] fraco no português. A alta frequência da neutralização da vibrante faz com que esse traço, em geral, **não seja percebido como um traço socialmente marcado e estigmatizado** pelos falantes locais e, por conseguinte, ele sofre menos pressão social e é menos alvo de correções do que as (des)sonorizações, pois, ao contrário destas, os professores, em geral, não vêem na neutralização da vibrante um “erro”, até mesmo em eventos cujo objetivo é avaliar a produção oral.

Ao contrário da neutralização da vibrante, as **(des)sonorizações** são percebidas como traços **socialmente marcados e estigmatizados**, sobretudo no cenário escolar e pela 4ª e 5ª gerações, que já tiveram acesso ao aprendizado formal de português como, por exemplo, transparece nas apresentações teatrais de alguns alunos. Na análise dos excertos de interação observamos que esses traços de fala constituem um meio pelo qual os falantes indexam aspectos de sua identidade étnica ao seu repertório linguístico, por um lado, e, por outro, a estigmatização local das (des)sonorizações aumenta a pressão social contra essas variantes linguísticas e as torna mais alvo de correções em sala de aula do que a neutralização da vibrante e isso acelera o seu desaparecimento. Em relação à sua correção, vale destacar que essas (des)sonorizações e a neutralização da vibrante eram alvo de correção apenas nas turmas da 1ª série onde os alunos estão aprendendo a ler; nas demais turmas esses traços eram corrigidos apenas quando o objetivo central do evento de letramento era ensinar a produção oral dessas consoantes e quando essas trocas se refletiam na escrita.

Por fim, vale ressaltar que a neutralização da vibrante e as (des)sonorizações, assim como qualquer traço de fala de socioletos (como a gíria juvenil) ou regioletos (a fala gaúcha, nordestina, carioca, etc.) não constituem um problema. Mas o tratamento social que os falantes conferem a esses traços muitas vezes é problemático, quando, por exemplo, os usam como instrumentos de discriminação social e linguística, através de piadas, brincadeiras, risos e imitações. Portanto, não são os traços de fala que devem ser combatidos, mas sim, o modo excludente como muitas vezes são abordados.

6 Considerações finais

Neste artigo mostramos que, ao contrário da neutralização da vibrante, as (des)sonorizações são percebidas como socialmente marcadas e estigmatizadas nestas comunidades, e que tais atitudes as tornam mais alvo de correções em sala de aula e aceleram o seu desaparecimento. Além disso, mostramos que o preconceito linguístico cresce e se fortalece no plano subjetivo das avaliações dos traços de fala, e que as instituições educacionais, por estarem atreladas à ideologia dominante, constituem o *locus* principal para promover as normas prescritivas e a padronização da língua nacional, por um lado, e, por outro, constituem um *locus* potencial para a (re)produção e veiculação de preconceitos linguísticos. A estigmatização desses

traços de fala (na visão dos professores, oriundos do alemão (HR)) desvela o preconceito contra essa variedade e aponta para um processo de deslocamento lingüístico (*language shift*) em direção à língua dominante,²⁴ neste caso, em direção ao português.

Diante do exposto e dos avanços na área da educação, atentamos para a necessidade de uma formação continuada e para importância de políticas lingüísticas²⁵ (atitudes públicas), que fomentem os direitos lingüísticos das “minorias lingüísticas”²⁶ e a inclusão social. Isso requer a implementação de currículos diferenciados que vão ao encontro das necessidades das diferentes realidades sociolingüísticas e uma maior formação sociolingüística dos professores de Educação Infantil e de Ensino Fundamental, bem como um debate aberto e sob uma perspectiva sociolingüística das diferentes questões relativas ao contato lingüístico em comunidades multilíngües, no sentido de promover práticas sociais positivas em relação às línguas em contato.

Por fim, a escola e os professores devem promover a inclusão social, através do combate e da desconstrução de todo e qualquer preconceito entre eles o preconceito lingüístico, para que os traços de fala de seus alunos sejam percebidos como traços legítimos de sua identidade lingüística e não apenas como “erros” que devem ser eliminados porque contrariam as normas prescritivas. Não fazer isso, significa contribuir para que a sala de aula seja um campo de batalha, do qual os lingüísticamente estigmatizados dificilmente sairão vitoriosos, porque parte da expressão de seu *self* é constantemente refutada e oprimida. Nesse sentido, ressaltamos que as identidades étnica e lingüística são inseparáveis e constitutivas do *self* do indivíduo, e que a língua é mais do que um instrumento de expressão do eu, ela é parte do próprio eu. Assim sendo, atitudes desrespeitosas e/ou preconceituosas em relação aos traços de fala e à variedade lingüística dos alunos podem contribuir para a desvalorização de suas contribuições em sala de aula, afetar a sua auto-estima e seu autoconceito (maneira como o indivíduo se percebe), isto é, suscitar nele um complexo de inferioridade e, por conseguinte, silenciá-lo e comprometer, significativamente, o seu desenvolvimento social e cognitivo.

Notas

1 OMDAL, Helge. Attitudes toward spoken Norwegian. *International Journal of Sociology of Language* 115, p. 85 - 106, 1995.

2 GILES, Howard; RYAN, Ellen Bouchard; SEBASTIAN, Richard J. An integrative perspective for the study of attitudes toward language variation. In: GILES, Howard; RYAN, Ellen Bouchard (Ed.). *Attitudes towards language variation: social and applied context*. London: Edward Arnold, 1982. cap. 1. p. 1 - 19. Ver também: CLAIR, Robert N. St. From social history to language attitudes. In: RYAN, Ellen Bouchard; GILES, Howard (Ed.). *Attitudes towards language variation: social and applied context*. London: Edward Arnold, 1982. cap. 10. p. 164 - 174.

3 GUY, Gregory R. A identidade lingüística da comunidade de fala: paralelismo interdialetoal nos padrões da variação lingüística. *Organon*. Porto Alegre, v. 14, n. 28/29, p. 17 - 32, 2000.

4 GILES, Howard; RYAN, Ellen Bouchard; SEBASTIAN, Richard J. (1982).

5 SCHNEIDER, Maria Nilse. Atitudes e concepções lingüísticas e sua relação com as práticas sociais de professores em comunidades bilíngües alemão-

- português do Rio Grande do Sul. 2007. 286 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- 6 WEINREICH, Uriel. *Languages in contact: findings and problems*. 7. ed. The Hague, Paris, Mouton, 1974.
- 7 ALTENHOFEN, Cléo Vilson. *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul. Ein Beitrag zur Beschreibung einer deutschbrasilianischen Dialektvarietät im Kontakt mit dem Portugiesischen*. Stuttgart: Steiner, 1996. 444 p. (Mainzer Studien zur Sprach- und Volksforschung, 21).
- 8 ATLAS LINGÜÍSTICO-ETNOGRÁFICO DA REGIÃO SUL DO BRASIL (ALERS). ALTENHOFEN, Cléo Vilson; KLASSMANN, Mário Silfredo; KOCH, Walter (Org.). v. 1: Introdução; v. 2: Cartas Fonéticas e Cartas Morfossintáticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; Florianópolis: Ed. da UFSC; Curitiba: Ed. da UFPR, 2002. Ver também: MARGOTTI, Felício Wessling. Difusão sócio-geográfica do português em contato com o italiano no sul do Brasil. 2004. 279 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- 9 BORTONI-RICARDO, Stela Maris e DETTÕNI, Rachel do Valle. Diversidades lingüísticas e desigualdades sociais: aplicando a pedagogia culturalmente sensível. In: CÔX PAGLIARINI, Maria Inês; ASSIS-PETERSON, Ana A. (Org.). *Cenas de sala de aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 81 - 103.
- 10 Os dados estão disponíveis em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php> > e <<http://www.terragaucha.com.br>> Acesso em: 18 dezembro 2007.
- 11 AGUIAR, Itamar. Municípios da região são destaque em alfabetização. *Jornal Primeira Hora*. Bom Princípio 23 fev. 2006.
- 12 Neste artigo, usamos pseudônimos para proteger a identidade dos participantes, conforme recomendam: ERICKSON, Frederick; SHULTZ, Jeffrey. *The Counselor as Gatekeeper: social interaction in interviews*. London: Academic Press, 1982.
- 13 BARCELOS, Ana Maria Ferreira. Metodologia de Pesquisa das Crenças sobre Aprendizagem de Línguas. Estado da Arte. *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*. Belo Horizonte, v. 1, n.1, p. 71 - 92, 2001.
- 14 ATKINSON, J. Maxwell; HERITAGE, John. *Structures of Social Action*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. ix-xvi. O sistema Gail Jefferson de transcrição foi adaptado pelo Grupo de Pesquisa Interação Social e Etnografia (ISE) do Instituto de Letras da UFRGS, coordenado pelo professor Dr. Pedro M. Garcez.
- 15 GILES, Howard; COUPLAND, Justine; COUPLAND, Nicholas. Accommodation theory, communication, context and consequence. In: _____. *Context of accommodation: developments in applied sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 1 - 68.
- 16 Ver o mapa do Atlas Lingüístico-Etnográfico da Região Sul do Brasil (ALERS), v. 2, 2002 (mapas 4 4 - 46/51/53, p. 173).
- 17 MARGOTTI, Felício Wessling. (2004).
- 18 SCHNEIDER, Maria Nilse. (2007).
- 19 MEISEL, M. Jürgen. The bilingual Child. In: BHETRA, T. K.; RATCHIE, W.C. (Ed.). *The Handbook of Bilingualism*. Oxford: Blackwell, 2004. p. 91 - 133.
- 20 BAGNO, Marcos. *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2002.
- 21 CRISTÓFARO-SILVA, Thaís. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 1999.
- 22 SCHLATTER, Margarete. Transferência de estratégias de processamento do português para o inglês na compreensão de enunciados. 1987. Dissertação

(Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1987.

23 SCHNEIDER, Maria Nilse. (2007).

24 KLEIMAN, Angela B. A construção de identidades em sala de aula: um enfoque interacional. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado de Letras, 2002. p. 267 - 302.

25 CALVET, Louis-Jean. *As políticas lingüísticas*. Trad. de Isabel de Oliveira Duarte, Jonas Tenfen e Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial: IPOL, 2007.

26 OLIVEIRA, Gilvan Müller de. As Línguas Brasileiras e os Direitos Lingüísticos. In: *Declaração Universal dos Direitos Lingüísticos: novas perspectivas em política lingüística*. Campinas/SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB): Florianópolis: IPOL, 2003, p. 7 - 12.

Panorama da lexicografia alemã

Meinen Eltern gewidmet, denen ich verdanke, Deutsch sprechen zu können

Félix Bugueño Miranda

This paper offers a description of the contemporary German lexicography using dictionary taxonomy. The parameters used for the classification of dictionaries are the number of languages (monolingual against bilingual dictionaries), the user's perspective (how useful is each kind of dictionary for the Brazilian scholar) and the two perspectives of the act of speech (text reception against text production).

Keywords: lexicography; typology; German language.

1 Introdução

A consulta a um dicionário de alemão, seja mono ou bilingüe, indubitavelmente, representa um desafio para o consulente de língua portuguesa. A novidade da consulta é dupla. Por um lado, a “deutsche Wörterbuchlandschaft” [cenário lexicográfico alemão] é muito mais variada e complexa em comparação com a lexicografia brasileira. A série de dicionários *Duden*, por exemplo, corresponde só parcialmente às obras lexicográficas nacionais análogas. Embora o Brasil conte com um dicionário ortográfico, o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (VOLP),¹ esse dicionário não é muito conhecido nem apresenta similitude com o DuRwb,² por exemplo. Por outro lado, a novidade também está relacionada com a densidade e complexidade das informações contidas nos dicionários alemães. No plano macroestrutural, por exemplo, é um fenômeno muito freqüente a lematização de topônimos, tais como *Köln*, *Negeb* ou *Wisconsin* em DUW,³ fato pouco comum na lexicografia brasileira. É no plano microestrutural, no entanto, onde a falta de familiaridade é maior não somente para o consulente brasileiro, mas para os representantes do mundo hispânico também, isso porque além do fato de constarem segmentos informativos completamente novos (como as desinências do nominativo plural e do genitivo, no caso dos substantivos), mas (também) pela forma às vezes completamente diferente em que alguns segmentos se marcam, como, por exemplo, no caso das valências.

Para poder ter uma idéia da variedade e função dos diferentes tipos de dicionários presentes na lexicografia alemã, oferece-se, no presente trabalho, uma taxonomia, a partir da qual serão analisados os genótipos estabelecidos. É necessário salientar que a ênfase da análise estará centrada nos segmentos informativos da microestrutura

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

(para o conceito de “segmento informativo”, (cf. Bugueño, Farias).⁴

2 A lexicografia alemã do ponto de vista taxonômico

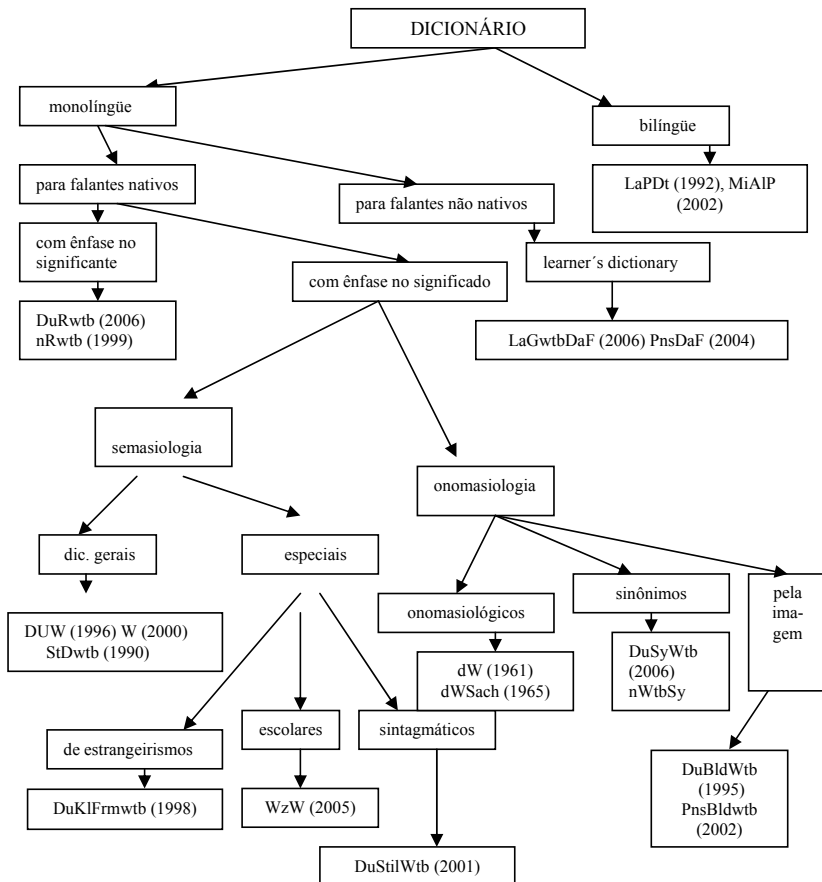
Uma taxonomia lexicográfica é uma classificação de dicionários à luz de determinados critérios. Em Bugueño,⁵ salientamos que uma taxonomia é útil igualmente para o compilador de dicionários, o lexicógrafo e o usuário.⁶ No que diz respeito ao compilador de dicionários, uma taxonomia é estratégica, já que lhe permite ter uma definição mais precisa do tipo de obra que almeja redigir. Em Bugueño,⁷ demos um exemplo do que acontece quando o compilador não orienta devidamente o tipo de dicionário que redige. Na lexicografia brasileira Hou⁸ é um exemplo clássico de um dicionário “sub aproveitado”. A obra foi apresentada à comunidade luso-brasileira como um dicionário de língua, ou seja, um dicionário semasiológico. No entanto, Hou apresenta também um viés de dicionário etimológico único, traço não presente em outras obras. Não será discutida aqui a pertinência do comentário etimológico de Hou, mas, de fato, é possível afirmar que Hou vale mais por esse traço da sua composição do que pelo seu caráter semasiológico propriamente dito. Para o lexicógrafo, uma taxonomia representa um instrumento de referência fundamental na sua tarefa de análise de obras lexicográficas, já que possibilita diferenciar melhor entre genótipos e fenótipos lexicográficos. Por último, para o usuário, uma taxonomia também constitui uma ferramenta inestimável, porque pode facilitar o estabelecimento de uma relação entre as suas necessidades e um determinado tipo de obra. Os dicionários usados no ensino e aprendizagem da língua materna, os dicionários escolares, são um exemplo da utilidade de uma taxonomia. No cenário nacional, associa-se esse tipo de dicionário (de formato reduzido) a um membro determinado da taxonomia de critérios impressionistas⁹ (baseada no formato físico), o minidicionário, de forma que o público termina por adquirir obras que apresentam duas características extremamente negativas. Por um lado, os minidicionários são reduções mal feitas de obras de extensão maior. Por outro lado, e na maior parte dos casos, não são obras funcionais para o usuário escolar.¹⁰

Faz-se necessário salientar também que uma taxonomia nunca será completa, como salienta Kuhn,¹¹ já que sempre estão aparecendo novos tipos de dicionários [Wörterbuchtypen]. De fato, as tentativas de elaborar taxonomias exaustivas são poucas (cf. Cowie).¹²

Dado que uma taxonomia de dicionários tampouco é algo familiar para a maioria dos usuários, apresenta-se, neste trabalho, uma taxonomia inspirada em Swanepoel,¹³ que possui a vantagem de oferecer um algoritmo classificatório de fácil acesso ao leitor. A proposta feita nessa ocasião diverge, no entanto, em aspectos fundamentais do modelo de Swanepoel,¹⁴ já que oferece um lugar para a onomasiologia, práxis lexicográfica genuinamente germânica, e que o estudioso brasileiro do alemão deve conhecer. Por razões óbvias, a consideração sobre o número de línguas ficou reduzida à oposição entre obras mono e bilingües de caráter geral. Nada será dito aqui nem sobre dicionários especializados (Fachlexikographie), nem sobre dicionários de internacionalismos. Tampouco serão abordados os dicionários de seleção lematizada restrita, tais como os dicionários de falsos amigos.¹⁵ Com relação aos dicionários monolíngües, por sua vez, é fundamental estabelecer

uma distinção entre os dicionários cogitados para o falante nativo e aqueles de alemão como língua estrangeira (learner's dictionaries).

A tipologia proposta aqui é de tipo binário e articula-se tanto em aspectos conhecidos do usuário médio (como o número de línguas ou a concepção saussureana do signo linguístico), como em distinções que permitem compreender melhor as próprias particularidades do cenário lexicográfico alemão. No final de cada haste, são fornecidos exemplos de dicionários que correspondem a um genótipo. Sobre a sua concepção é necessário dizer ainda duas coisas. Na nota 4, menciona-se que há três tipos de taxonomias: as impressionistas, as funcionais e as linguísticas. Considerando que o trabalho almeja oferecer um panorama para o estudioso brasileiro do alemão, misturaram-se os critérios linguísticos aos funcionais, quando distinguimos, por exemplo, entre usuários falantes ou não falantes do alemão.¹⁶ A taxonomia é apresentada a seguir.



Ao se tentar organizar uma taxonomia lexicográfica, é prudente (e até necessário) estabelecer uma diferença entre genótipos e fenótipos lexicográficos. Um genótipo de dicionário equivale a um tipo “ideal” de dicionário, caracterizado por corresponder a uma somatória de traços.¹⁷ Um fenótipo de dicionário, por outro lado, corresponde a uma obra lexicográfica com um perfil difuso que, geralmente, almeja satisfazer mais de uma função. Para efeitos desse trabalho, apenas serão considerados só genótipos lexicográficos.¹⁸

3 Análise dos dicionários do alemão

3.1. Em relação à taxonomia propriamente dita, a primeira dicotomia distingue o número de línguas. No que diz respeito à haste direita, poder-se-á notar uma assimetria em relação à haste esquerda, já que só se oferecem exemplos de dicionários bilingües, sem se estabelecer precisões mais rigorosas. No entanto, faz-se necessária uma análise por separado de tais obras, considerando que LaPDi¹⁹ e MiAlP²⁰ são, aparentemente, as obras mais empregadas no nível universitário no Brasil. Para a avaliação dos dicionários bilingües, deverão ser levados em conta três parâmetros: as línguas consideradas, o sentido da transferência, isto é, se a transferência vai da L1 para a L2 ou da L2 para a L1 (“dicionário ativo” e “dicionário passivo”, na terminologia de Kroman, Riibach, Rosbach)²¹ e o usuário para o qual foi cogitado o dicionário (o usuário de uma das línguas ou os usuários das duas línguas, ou, na terminologia de Marelo,²² se o dicionário é uni ou bidirecional). Às considerações precedentes, deve-se acrescentar também um outro parâmetro não menos importante, que é a função conferida à obra lexicográfica, isto é, se a obra deverá auxiliar no processo de ensino-aprendizagem de uma L2, ou se o seu objetivo é servir a um usuário tradutor, por exemplo.

Faltam ainda estudos que permitam avaliar os dicionários bilingües alemão-português à luz dos parâmetros acima citados. Por um lado, o conceito de “dicionário pedagógico” (cf. Hartmann, James)²³, aplicado especificamente à lexicografia bilingüe, é ainda muito pouco claro para que possam ser feitas algumas precisões conceituais sobre dicionários dessa natureza.²⁴ Por outro lado, deve-se considerar também que não é possível estabelecer até que ponto, e com que objetivos, os dicionários bilingües são empregados no processo de ensino-aprendizagem. É de conhecimento público que, após o método gramática-tradução, qualquer referência à língua materna caiu em descrédito como recurso metodológico válido na aprendizagem de uma L2.²⁵ Só após a primeira fase (“strong version”) da abordagem comunicativa, se volta a considerar que a língua materna pode vir a cumprir um papel no processo de aquisição de uma língua estrangeira.²⁶ No que diz respeito aos dois dicionários citados acima, LaPDi²⁷ possui a particularidade de ser um dicionário cogitado para o mercado alemão. De acordo com o exposto acima, trata-se, muito provavelmente, de um dicionário para o usuário alemão e não para o brasileiro. MiAlP,²⁸ por outro lado, segue a tendência da editora Melhoramentos, o que significa dizer que esse e outros dicionários bilingües são redigidos desatendendo completamente aos parâmetros básicos da lexicografia bilingüe.

3.2. Em relação aos dicionários monolíngües, é fundamental distinguir entre dicionários para falantes do alemão como L1 e dicionários para falantes do alemão como L2. Esses últimos inscrevem-se na categoria dos “dicionários de aprendiz”

[learner's dictionaries] (cf. Hartmann, James),²⁹ tipo específico que faz parte dos chamados “dicionários pedagógicos” [pedagogical dictionaries] (cf. Hartmann).^{30 31}

3.2.1. Segundo o diagrama proposto, o primeiro genótipo ao qual é necessário fazer menção é o dicionário ortográfico, o “Rechtschreibungswörterbuch”, que aparece intimamente ligado à tradição da série Duden (DuRwtb).³²O dicionário ortográfico apresenta uma série de particularidades para o consulente de língua portuguesa. Em primeiro lugar, do lado direito da equação lexicográfica, pode aparecer um breve comentário de forma,³³ normalmente ligado a alguma particularidade ortográfica ou sintática do signo-lema, como s.v.

Heft das; -[e]s, -e

onde o consulente é informado sobre o alomorfe no caso do genitivo. Em outros casos, o comentário de forma não excede à divisão silábica, integrada ao lema, como s.v.

He | bung

DuRwtb³⁴ é extremamente coerente em relação ao programa constante de informações [Festestimationsprogramm] (pci), de forma que o verbete costuma apresentar um pci pouco denso. No entanto, as reformas ortográficas que o alemão vem experimentando desde a década de 1990 fazem com que nas edições mais recentes existam pós-comentários de forma que visam salientar a mudança de doutrina ortográfica. Em relação à disposição lemativa, DuRwtb³⁵ optou claramente pela estrutura lisa, mas há também casos de nicho léxico, de modo que os derivados de um mesmo primitivo aparecem agrupados em um único bloco de texto. É preciso salientar também que, embora a sua própria condição de “Rechtschreibungswörterbuch” faça com que exista uma nítida preferência por segmentos informativos de comentário de forma, DuRwtb³⁶ apresenta alguns casos de paráfrases explanatórias, como s.v.

He | ge, die; - (Pflege u. Schutz des Wildes)

assim como comentários de ordem pragmática no derivado *heidenmäßig* s.v. *Heiden...*

hei | den | mä | ßig (*ugs. für* sehr, groß)

Também há casos de uma discreta presença de fraseologia, como s.v. *Hecht*

Hecht | sup | pe; es zieht wie ~ (*ugs. für* es zieht sehr)

Em função dessas decisões macro e microestruturais, a leitura de alguns verbetes pode tornar-se um tanto difícil para um usuário que não esteja acostumado aos nichos léxicos. A versão eletrônica do mesmo dicionário, DuRwtbe,³⁷ possui recursos de hipertexto que facilitam a consulta. Frente a essa lexicografia “oficial”, há também uma série de publicações “privadas” com o mesmo objetivo. Cita-se aqui o caso de nR,³⁸ que segue, ainda que de forma mais simplificada, a tendência de DuRwtb.³⁹ O mercado lexicográfico alemão conta com inúmeros desses dicionários. Do ponto de vista do estudante brasileiro de germanística, a situação desses

dicionários merece uma análise cuidadosa. Por um lado, a lexicografia “oficial”, representada por DuRwb,⁴⁰ é um ganho indiscutível em termos de uma norma exemplar. No entanto, a densidade do programa constante de informações difícil, às vezes, a consulta, sobre tudo para o estudante iniciante. Por outro lado, nR⁴¹ e outras obras similares oferecem uma estrutura de acesso e um pci muito menos denso, o que torna a consulta “freundlicher”. Nessas condições, cabe pensar que que nR⁴² é mais apropriado para o iniciante, em quanto que DuRwb⁴³ é mais recomendável para estudantes avançados.

Em relação aos dicionários semasiológicos, eles podem ser divididos em gerais (diassitêmicos por definição) e especiais, seja pelo público-alvo que se almeja atingir, como os dicionários escolares, por uma seleção lematizada sistêmica, como os dicionários de estrangeirismos, ou por combinatória lematizada, como o DuStlwb⁴⁴.

Sem dúvida alguma, DUW,⁴⁵ W⁴⁶ e StWb⁴⁷ são exemplos paradigmáticos de dicionários gerais do alemão. Seguindo a tendência característica da lexicografia alemã, um dos traços marcantes das duas primeiras obras é a estrutura de nicho léxico. Na terceira, a estrutura lisa é predominante, aparecendo de maneira muito esporádica a agrupação com progressão alfabética ininterrupta dentro de um único bloco de texto (como, por exemplo, s.v. *bekommen*, *eigenwillig* e *fristen*). Para efeitos de análise serão considerados DUW⁴⁸ e StWb.⁴⁹ Em DUW,⁵⁰ aparecem arroladas na macroestrutura grande quantidade de siglas, como s.v. *Al*, *a.I*, *OB*., *TU*, etc. Em Bugueño⁵¹ nos manifestamos contrários à lematização desse tipo de formas, por considerar que não constituem lexemas propriamente ditos, embora, em alguns casos, como em *TU*, possa, de fato, estar acontecendo um processo de lexicalização. No entanto, e a partir da perspectiva do germanista brasileiro que se depara com essas e outras siglas na sua leitura de textos no alemão, a presença dessas unidades pode resultar extremamente útil. Nos meios de comunicação radial, é já corriqueiro, por exemplo, referir-se ao prefeito de uma cidade como “der OB” [Oberbürgermeister].⁵² A abrangência macroestrutural de DUW⁵³ é tão grande que se incorporam até unidades léxicas não tão comuns, tais como *favela* e *fazenda*, assim como alguns nomes próprios (*Hong Kong*, *Nicaragua*). Ainda no plano macroestrutural, destaca-se a solução homonímica empregada no dicionário, como, por exemplo, ¹*locken*, ²*locken*, ¹*Granat*, ²*Granat*, ¹*Heide*, ²*Heide*. No entanto, sem se compreender muito bem porquê, há casos em que o indicador estrutural tipográfico [typographischer Strukturanzeiger] (cf. Engelberg, Lemnitzer)⁵⁴ é empregado para unidades claramente polissêmicas, como s.v. ¹*Standard*, onde ²*Standard* aparece como sublema dentro de um nicho léxico. Nessas circunstâncias, e apesar de a solução homonímica refletir melhor a história da língua, a mesma perde sentido, já que a opção de nicho léxico torna extremamente complexa a consulta do verbete, devido ao número e à densidade das informações. No que diz respeito ao StWb,⁵⁵ e tal como foi comentado, a estrutura lisa facilita muito a consulta. Optou-se também por uma solução homonímica, como s.v. *Dogger*¹, *Dogger*², *einladen*¹, *einladen*², *Futter*¹, *Futter*². De forma similar a DUW,⁵⁶ há também casos em StWb⁵⁷ em que a solução homonímica não é completamente compreensível, como s.v. *docken*¹, *docken*², já que ambos lexemas possuem a mesma base etimológica. Em relação à opção por uma solução “polissêmica” ou “homonímica” é necessário fazer algumas ponderações. Em primeiro lugar, não há, na literatura, uma prescrição em relação à qual delas é metodologicamente mais apropriada. Normalmente, leva-se em consideração o tipo de dicionário para optar por uma ou por outra. No momento atual da metalexigrafia, considera-se também a função da obra lexicográfica como

uma variável à qual se deve prestar atenção. Do ponto de vista do qual se julgam esses dicionários, isto é, da perspectiva do germanista brasileiro, uma solução homonímica, no entanto, oferece a vantagem de “decupar” em blocos de textos conjuntos de informações que, de outra forma, conformariam textos extremamente longos que tornariam a leitura muito trabalhosa.

Sem dúvida, é no plano microestrutural que os dicionários semasiológicos do alemão oferecem as maiores novidades para o consulente de língua portuguesa. No caso de DUW,⁵⁸ o comentário de forma dos substantivos está composto por segmentos informativos que informam as particularidades morfológicas em relação ao gênero (marcado pelo artigo) e aos morfemas do genitivo e do nominativo plural, como s.v.

¹**Boot**, das; -[e]s, -e

Em StWtb,⁵⁹ por outro lado, escolheu-se não sobrecarregar o comentário de forma e, em lugar da descrição morfológica, há um procedimento medioestrutural. O comentário de forma está representado por uma letra (que serve de índice de categoria morfológica) e um número, encerrados entre parênteses triangulares:

Boot <n.1>

N representa *Neutrum* e o número 1 remete ao primeiro dos 18 modelos de declinação dos nomes, expostos todos, junto com os paradigmas dos “schwache und starke Verben”, no front matter. A fim de ilustrar como funciona esse procedimento medioestrutural, reproduz-se parte do modelo 1.

		<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
(1)	<i>Nominativ</i>	das Pferd	die Pferde	das Gleis	die Gleise
Neutrum	<i>Genitiv</i>	des Pferd(es)	der Pferde	des Gleises	der Gleise
				StWtb	

Sem sombra de dúvida, o procedimento de StWtb⁶⁰ é mais dispendioso que o empregado em DUW,⁶¹ já que implica recobrar informação em outro ponto do dicionário. No entanto, a vantagem que o estudante brasileiro do alemão tem é que cada um dos 18 “Muster” oferece um substantivo declinado em todas as suas formas, o que sempre é uma ajuda inestimável. DUW,⁶² por outro lado, fornece unicamente as informações já descritas.

Um aspecto no qual os dois dicionários demonstram um alto grau de similitude é a apresentação da valência, um segmento informativo de suma importância para qualquer consulente. DUW⁶³ oferece uma indicação de valência que não é facilmente compreensível para um usuário com pouca familiaridade com os dicionários do alemão. S.v. *geben*, por exemplo, a única marcação de valência explícita é a presença do pronome “jmdm.” para assinalar o dativo. O outro actante, o acusativo, só pode ser depreendido da frase modelo [Musterbeispiel] que aparece na primeira aceção:

geben <st. V.; hat > (...) **1.a)** (durch Übergeben, Überreichen, [Hin]reichen, Aushändigen) in jmds. Hände, Verfügungsgewalt gelangen lassen: jmdm. die Speisekarte, einem Kranken das Essen, zu trinken g. (...)

DUW

Eis justamente uma das decisões metodológicas questionáveis, e muito própria da lexicografia alemã, já que os “Musterbeispiele” são polifuncionais, isto é, podem cumprir diferentes funções, tais como no caso sob análise. O acusativo pode ser inferido somente pelo artigo definido dos substantivos. Em outros casos, os “Musterbeispiele” dizem respeito à questões colocacionais ou servem como complemento para tornar ainda mais elucidativa a paráfrase explanatória. Nessas condições, somente um usuário com uma boa competência no alemão e com experiência em consulta de dicionários da mesma língua pode extrair correta e integralmente a informação sobre a valência. Já StWtb⁶⁴ adotou um padrão de apresentação da valência muito mais fácil, “lesefreundlich”. Para ilustrar, apresentase o verbete correspondente ao mesmo verbo analisado anteriormente:

ge | ben <V. 45, hat gegeben> I <mit Dat. u. Akk.> I jmdm. etwas g. **a** *etwas in jmds. Hand legen*; jmdm. die Hand g.; jmdm. einen Gegenstand g. **b** *jmdm. etwas zuteil werden lassen* (...)

StWtb

Como vemos, a marcação da valência está presente três vezes. Logo após a apresentação do comentário de forma que fornece a indicação sobre o verbo auxiliar a ser empregado no “Perfekt”, há uma primeira informação da valência através dos indicadores estruturais “Dat.” e “Akk.”; a seguir, a valência é apresentada uma segunda vez por meio dos pronomes indefinidos “jmdm.” e “etwas” e, finalmente, através de um “Musterbeispiel”: “jmdm. einen Gegenstand g.”. Esse é, sem dúvida, um mecanismo explanatório extremamente útil para o consultante que tem o alemão como língua estrangeira. Considerando também que os artigos feminino e neutro são sincréticos nos casos nominativo e acusativo, a presença de um acusativo masculino é uma informação extremamente discriminante.⁶⁵

No que diz respeito à formulação das paráfrases explanatórias, deve-se levar em conta três parâmetros: a) a presença de uma taxonomia que oriente a formulação da paráfrase; b) a uma sintaxe (“pattern sintático”) da formulação das mesmas e c) a teoria semântica que orienta sua formulação. A metalexicografia ainda não possui uma teoria da definição, de maneira que as conclusões sobre essa questão só podem ser provisórias. Para fins práticos desse trabalho, serão empregados dois parâmetros de avaliação: 1) a presença de uma técnica para a formulação das paráfrases e 2) a capacidade que teria um consultante para compreender a paráfrase. Isso pode ser chamado de “poder elucidativo da paráfrase”. Em relação ao ponto 1, os dicionários alemães alternam o uso da sinonímia com paráfrases explanatórias em que um membro da família léxica do signo-lema costuma aparecer. Nessas condições, a consulta de pelo menos um segundo verbete (uma remissão) torna-se quase inevitável. Em DUW⁶⁶ oferece-se a seguinte paráfrase explanatória:

ein | ker | ben (...) **a)** *eine Kerbe in erw. Schneiden*: einen Stock

am oberen Ende e. **b) kerbend in**
etw. hervorbringen, entstehen
lassen: Buchstaben in einem
 Baumstamm e. (...)

Em StWtb,⁶⁷ por outra parte, a paráfrase oferecida é muito mais simples na sua formulação:

ein | ker | ben (...) 1. etwas e.
tief und deutlich sichtbar
einschneiden; Zeichen in einem
 Stockbaum e. 2. mit *Kerbe(n)*
versehen; einen Stock, ein Stück
 Holz e.

No que diz respeito ao emprego de sinônimos em lugar de paráfrases definidoras, essa opção é “stritig” na discussão atual. Tanto Svensén⁶⁸ como Martinez de Souza,⁶⁹ manifestam-se contra o uso de sinônimos como mecanismo explanatório. Jackson, Zé Amvela,⁷⁰ no entanto, consideram que o emprego da sinonímia é um recurso legítimo quando a paráfrase explanatória é pouco elucidativa. Se, por um lado, é certo que o comentário, enquanto reescrita, deveria estar representado por uma paráfrase, também é verdade que há casos em que, de fato, não sempre é possível gerar uma paráfrase suficientemente elucidativa. Nesses casos, o emprego de um sinônimo torna-se uma opção a ser considerada. No entanto, o caso citado “ad supra” demonstra que a re-escrita é perfeitamente possível. A metalexigrafia carece ainda de uma teoria da definição, como já foi comentado, mas a redação em termos simples de uma paráfrase é um sinal de qualidade de uma definição.

Os dicionários escolares, por outro lado, e na tradição dos “Rechtsschreibungswörterbücher”, são absolutamente normativos. Assim, por exemplo, WzW⁷¹ declara expressamente ser um dicionário ortográfico. No que diz respeito ao programa constante de informações, é notório que nem sempre as paráfrases explanatórias estão em um lugar de destaque, já que há a tendência a privilegiar informação sobre morfologia e divisão silábica, assim como construções sintagmáticas, sejam essas expressões idiomáticas ou colocações. Esse tipo de dicionário é de utilidade parcial para o usuário brasileiro aprendiz do alemão, sobretudo porque, como já foi comentado, as paráfrases explanatórias aparecem, às vezes, relegadas a um segundo plano. Assim, por exemplo, s.v. *Gewalt* não há nenhuma definição propriamente dita, mas sim, no caso das expressões idiomáticas, uma breve glosa entre parênteses, embora a polissemia de *Gewalt* seja clara e presente no alemão contemporâneo.

Ge | walt die, die Gewalten: mit
 aller Gewalt (unbedingt), sich in
 der Gewalt haben (beherrscht
 sein); **ge | wal | tig**; **ge | walt | los**
 gewaltloser Widerstand;
ge | walt | sam; **Ge | walt | tat** die;
ge | walt | tä | tig

WzW

Sem dúvida alguma, um dos “genótipos clássicos” da lexicografia alemã é o “Fremdwörterbuch”, o dicionário de estrangeirismos (cf. Kirkness).⁷² Embora existam inúmeras edições desse tipo de obras lexicográficas, é possível encontrar um

elo comum claro desde DuFrmwbtb⁷³ até DuKlFrmwbtb,⁷⁴ no programa constante de informações, nos quesitos indicação ortográfica, pronúncia e comentário semântico. Para o estudioso da língua alemã, a sua consulta sempre traz surpresas (cf. Bugueño⁷⁵ para uma análise do DuKlFrmwbtb).⁷⁶

Finalmente, em relação aos dicionários sintagmáticos, indubitavelmente, que o dicionário de colocações é o expoente “par excellence”. Novamente, DuStlwtb⁷⁷ representa o genótipo perfeito. Esse tipo de dicionário é extremamente útil para o germanista, já que oferece as combinações estáveis não fixas mais frequentes no alemão, e que são (sempre) um problema de cálculo para quem não é falante nativo no momento da produção. É prudente, no entanto, fazer uma advertência sobre esses dicionários. Chama a atenção que o seu título não faça alusão nenhuma ao tipo de combinatória que apresenta. Isso tem a ver com o fato de que as combinatórias que oferecem não ficam restritas às colocações, mas sim a tudo o que é lícito combinar em termos de norma real. “Stil”, nesse caso, significa o que é comum e idiossincrático “que se agrupe” no alemão, aliado ao bom e seletivo senso idiomático. Em uma concepção tão ampla da combinatória sintagmática, as colocações ficam um tanto “escondidas”, de forma que o usuário brasileiro tem que “garimpar” as informações colocacionais.

No que diz respeito à onomasiologia, na taxonomia proposta, ela é entendida como qualquer tipo de ordenação que ofereça designações. Isso significa que a equação lexicográfica pode estar composta por sistemas semióticos linguísticos ou não, sob a condição de que no lado direito da mesma apareça uma designação. Essa concepção permite estabelecer uma subcategorização entre onomasiologia “stricto senso” e sinonímia, por um lado, e dicionário pela imagem, pelo outro. A onomasiologia “stricto senso” apresenta um problema teórico e prático tanto para o lexicógrafo como para o usuário. Baldinger,⁷⁸ por exemplo, salienta que a ordenação alfabética apresenta uma estrutura de acesso fácil para o usuário, destruindo, no entanto, as relações que as unidades léxicas guardam no plano do conteúdo.

Sterckenburg⁷⁹ propõe quatro tipos de dicionários que podem ser chamados de onomasiológicos: o dicionário onomasiológico (ou sistêmico), o dicionário de sinônimos, o dicionário reverso e o dicionário pela imagem. Essa classificação é parcialmente coincidente com a proposta nesse trabalho, divergindo, entretanto, na inclusão do dicionário reverso. Na nossa opinião, o dicionário reverso corresponde ao que chamamos de “fenótipo lexicográfico”, ou seja, a manifestação concreta de uma obra lexicográfica que possui traços pouco claros. De fato, Sterckenburg⁸⁰ lembra que o dicionário reverso apresenta uma estrutura de acesso muito pouco útil. Na nossa opinião, essa estrutura de acesso nem poderia ser chamada dessa maneira. Assim, acreditamos que a onomasiologia decupa-se nos três genótipos propostos na taxonomia.

Ainda não há um consenso sobre como gerar a macroestrutura em um dicionário onomasiológico “stricto senso”. Isso significa dizer que cada dicionário onomasiológico cria a sua própria ontologia para organizar o sistema conceitual que lhe serve de suporte. Reichmann,⁸¹ por exemplo, lista um total de sete sistemas macroestruturais possíveis de ser empregados para a definição macroestrutural. Tanto dWtb⁸² como dWtbSach⁸³ organizam o sistema conceitual em forma de uma “cascata”. Isso significa que agrupam toda a massa léxica do dicionário em conjuntos limitados de conceitos. dWtb,⁸⁴ por exemplo, organiza o léxico em torno de seis conceitos-chave (v. quadro). Cada um desses conceitos-chave, por sua vez, decupa-se em séries mais extensas de conceitos que estão relacionados com o

conceito-chave, chegando-se, finalmente, a um verbete dividido em três segmentos: o primeiro contém as designações nominais (os substantivos) para o conceito que serve de signo-lema; o segundo apresenta todas as expressões de ação (os verbos), e o terceiro, os atributos (os adjetivos). Em dWtbSach,⁸⁵ por outro lado, age-se de maneira análoga, mas o ápice da pirâmide conceitual é maior. A fim de demonstrar a essencial heterogeneidade da ordenação onomasiológica, apresentamos a seguir um quadro comparativo com os conceitos-chave de cada dicionário.

dWtb		dWtbSach
		11. Fühlen. Affkete. Charaktereigenschaften
		12. Denken
		13. Zeichen. Mitteilung. Sprache
		14. Schrifttum. Wissenschaft
		15. Kunst
		16. Soziale Verhältnisse
		17. Geräte, Technik
		18. Wirtschaft
		19. Recht. Ethik
		20. Religion. Das Übersinnliche
A. Begriffliche Beziehungen	1. Anorganische Welt. Stoffe	
B. Raum	2. Pflanzen. Tier. Mensch (körperlich)	
C. Stoff	3. Raum. Lage. Form	
D. Gesistesleben	4. Größe. Menge. Zahl. Grad	
E. Gebiet des Wollens	5. Wessen. Beziehung. Geschehenis	
	6. Zeit	
	7. Sichtbarkeit, Licht. Farbe.	
	Schall.	
	Temperatur.Gewicht.	
	Aggregat- Zustand. Geruch,	
	Geschmack	
F. Gefühlsleben	8. Ortsveränderung	
	9. Wollen und Handeln	
	10. Sinnesempfindungen	

É evidente, pois, a disparidade enquanto ao número, tipos e ordenação de conceitos-chave empregados pelos dois dicionários. Por isso, a consulta de um dicionário onomasiológico pressupõe sempre ter que compreender primeiramente a sua pirâmide conceitual.

Assim como o sistema conceitual permite outros tipos de respostas, especialmente para a produção, assim também a ordenação conceitual é extremamente complexa. Reichmann⁸⁶ comenta a esse respeito que os dicionários onomasiológicos se legitimam como uma alternativa à ordenação semasiológica se o usuário conseguir ter o mesmo sucesso de consulta que obtém com um dicionário de ordenação alfabética, fato que julga difícil. Embora exista consenso sobre a dificuldade imanente da ordenação onomasiológica, é bom lembrar, de acordo com Anderson, Goebel, Reichmann,⁸⁷ que a onomasiologia está intimamente unida à semasiologia. Na verdade, trata-se dos dois lados da mesma moeda. Para um estudante avançado do alemão, um dicionário onomasiológico pode ser uma alternativa extremamente útil.

Em relação à sinonímia, o espectro de obras é bastante variado. Por um lado, DuSyWtb⁸⁸ constitui o protótipo de dicionário de sinônimos discriminados. Isso explica o subtítulo da obra: *ein vergleichendes Synonymwörterbuch*. Emprega-se o verbete *ablisten* para explicar a discriminação dos sinônimos:

ablisten, jmdm. etwas: jmdm. mit List dazu bringen, etwas herzugeben: *er hat ihm seine Uhr abgelistet*; (...). **ablocken**, jmdm. etwas: jmdm. durch Schmeicheln oder durch Überredung etwas abgewinnen: *sie haben ihm ein Versprechen abgelockt*; (...). **abluchsen**, jmdm. etwas (salopp): mit List und Schlaueit jmdm. etwas abnehmen: sie haben ihm eine ganze Menge Geld abgeluchst; (...). **ablotsen**, jmdm. etwas abnehmen, ihn dazu bringen, etwas herzugeben: *er hat seinem Bruder den neuen Ball abgelotst* (...) → 178

DuSyWtb

A discriminação é feita através das paráfrases explanatórias que aparecem depois de cada sinônimo. Assim, por exemplo, as “differentiae specificae” entre *ablisten* e *ablocken* devem-se a que, no primeiro caso, o engano se dá por “List” e no segundo, por “Schmeicheln oder Überredung”. Já entre *ablisten* e *abluchsen* a diferença é diafásica (a marca “salopp” em *abluchsen*). No final do verbete vem um número que remete a uma segunda ordenação macroestrutural, que contém palavras com as quais *ablisten* guarda ou relações semânticas ou relações conceituais. Esse bloco subdivide-se em grupos segundo um critério morfológico. A continuação, apresentamos o bloco 178:

178 S: *Raub*, Beute, Diebesgut, Sore, heiße Ware.
 V: ¹*nehmen*, *sich etwas*, *sich etwas grapschen*, *angeln* · ¹*erwischen*, *ergattern* · *bemächtigen*, *sich*, *Besitz ergreifen*, *Besitz nehmen* • ¹*aneignen*, *sich*, *sich etwas unter den Nagel reißen* · *erbeuten*, *kapern* • *ablisten*, *ablocken*, *abluchsen*, *ablotsen* (...) •• *stehlen* [einen] *Diebstahl begehen*, *wegnehmen* (...)

DuSyWtb

Como é possível constatar, além da divisão por pertinência morfológica, o grupo aparece decupado em função de um possível hiperônimo (destacado em itálico), e por afinidade semântica, avaliada pela intensidade e o número de pontos de cada série. A maior afinidade semântica é marcada por um ponto simples. Um grau intermédio é representado por um ponto destacado em negrito e a menor afinidade, por dois pontos em negrito. Nesses casos, existe já quase uma relação onomasiológica, mas compreendida aqui como analógica.

Por outro lado, são também interessantes dois tipos de dicionários classificados genotipicamente como de sinônimos. Se, por um lado, existem os dicionários de sinônimos acumulativos (que não serão tratados aqui), há outros que oferecem uma

organização muito mais rica que a simples listagem de sinônimos. Embora não possam ser classificados como dicionários de sinônimos discriminados, eles apresentam dois traços que permitem falar em uma “semântische Vernetzung” que ajuda a elevar a qualidade da consulta. Os dicionários analisados são nWtbSy⁸⁹ e LdtSy.⁹⁰ Ambos compartilham o traço de dispor de duas ordenações macroestruturais complementares. A primeira lista os sinônimos a partir de uma palavra-chave, possuindo cada verbete um número. A segunda ordenação macroestrutural oferece, em ordem alfabética, o total de massa léxica contida no dicionário. Detrás de cada item léxico dessa segunda listagem aparece um número que corresponde ao verbete com o qual esse item lexical guarda relações léxicas. Assim, o usuário dispõe de duas estruturas de acesso que não somente facilitam a sua busca, mas também o ajudam a estabelecer relações semânticas e lhe oferecem séries sinonímicas mais organizadas, embora, obviamente, a discriminação sinonímica no interior de cada série fique subordinada à competência do usuário, já que não há qualquer tipo de discriminador semântico.

5312 Mädchen

Backfisch, Biene, Bohnenstange,
Dirn, Dirndl, Dirne, Fräulein,
Gör, Heulliese, Kratzbürste, (...)
• Dienstmädchen,
Hausangestellte, Hausmädchen •
Freundin, Geliebte

nWtbSy

Nesse contexto, nWtbSy⁹¹ oferece uma microestrutura mais rica ao dividir as séries sinonímicas em grupos de maior coesão semântica. Esse procedimento, no entanto, a partir da perspectiva do usuário aprendiz do alemão, só é funcional se o mesmo possui uma boa competência léxica. Assim, por exemplo, s.v. *Mädchen*, oferecem-se três grupos de sinônimos. O critério de distinção dos grupos não é só intensional, mas também diassistêmico. O primeiro grupo de sinônimos oferece designações para “moça” segundo uma concepção diafásico-diastrática, tais como: *Backfisch*, *Biene*, *Bohnenstange*, *Kratzbürste*, etc. Há ainda casos, dentro dessa série, em que a alternativa sinonímica não é muito perceptível, como *Dirne*, claramente um disfemismo. O segundo grupo está articulado em torno do conteúdo “moça que se preocupa com os afazeres domésticos”, oferecendo as opções *Dienstmädchen*, *Hausangestellte* e *Hausmädchen*; finalmente, o terceiro grupo refere-se a “namorada”: *Freundin*, *Geliebte*. Sem dúvida alguma, o primeiro grupo (o mais numeroso) é o de cálculo mais difícil. Um usuário aprendiz poderia lidar relativamente bem com o segundo e o terceiro grupo; com o primeiro, teria muito mais dificuldades.

Finalmente, um “Meilenstein” da lexicografia alemã é, sem dúvida, o dicionário pela imagem. Esse, no entanto, constitui um genótipo lexicográfico pouco conhecido e pouco estudado. Assim, por exemplo, faltam estudos sobre como gerar a macroestrutura em um dicionário dessa classe. Trata-se, na verdade, do mesmo problema dos dicionários onomasiológicos “stricto sensu”. Por outro lado, ainda não é possível avaliar, tampouco, a pertinência das imagens em termos de poder explanatório, já que, em muitos casos, a gravura tem só um caráter prototípico. Ainda no âmbito dos problemas teórico-metodológicos desses dicionários, falta

resolver se um dicionário com gravuras ou um dicionário com fotografias seria a melhor solução, do ponto de vista gráfico.

Martínez de Souza,⁹² define esse tipo de obra como um “dicionário ideográfico que registra sistematicamente uma série de gravuras de uma matéria determinada com os nomes de cada uma das suas partes”.⁹³ Nessa definição, podem ser encontrados já alguns dos problemas apontados no parágrafo anterior, dado que o grau de sistematicidade é muito relativo. Assim, há dicionários pela imagem que oferecem gravuras com protótipos (os meios de transporte, por exemplo), enquanto outras representam um objeto até nos seus mais mínimos detalhes.

Scholze-Stubenrecht⁹⁴ distingue quatro tipos de dicionários pela imagem: o “dicionário monolíngüe geral pela imagem” [einsprachiges allgemeinsprachliches Bildwörterbuch], o “dicionário plurilíngüe geral pela imagem” [mehrsprachiges allgemeinsprachliches Bildwörterbuch],⁹⁵ o “dicionário monolíngüe especializado pela imagem” [einsprachiges fachsprachliches Bildwörterbuch] e o “dicionário plurilíngüe especializado pela imagem” [mehrsprachiges fachsprachliches Bildwörterbuch].

Embora não seja o único expoente, sem dúvida alguma, o DuBldwtb⁹⁶ costuma ser considerado o arquétipo de dicionário pela imagem. A planta de distribuição dos quadros de gravuras (é ainda um problema falar em macroestrutura nesse caso), tornou-se um modelo quase inalterável nos últimos cinquenta anos, acrescentando-se unicamente alguns quadros para as novidades tecnológicas, como, por exemplo, na área das comunicações e da eletrônica. A mesma planta de distribuição de gravuras é empregada também nas edições bilíngües.

DuBldwtb⁹⁷ criou o padrão para o genótipo, oferecendo duas estruturas de acesso. Há uma primeira ordenação feita pela planta de distribuição dos quadros de gravuras. A segunda ordenação corresponde a um índice de progressão alfabética para todas as designações dos “realia” presentes na primeira ordenação.⁹⁸ Dessa forma, o consulente pode procurar a partir dos “realia”, como, por exemplo, um determinado tipo de vagão ferroviário (cf. DuBldwtb⁹⁹ : s.v. *Eisenbahnfahrzeuge*), e, através do número que acompanha a gravura, encontrar esse número na listagem ao pé de página. Por outro lado, quando o consulente conhece uma unidade léxica tal como *Sattelwagen*, procura na segunda ordenação, onde ao lado do signo-lemma *Sattelwagen*, aparece a remissão ao quadro *Eisenbahnfahrzeuge (Schienenfahrzeuge) VI* e à gravura número 23, que corresponde a essa unidade léxica.

Naturalmente, parte do sucesso da busca dependerá de quão “geral” (prototípica) ou específica seja a unidade léxica ou o “realia” que se procura. Dependendo do dicionário, e no âmbito da técnica, há quadros extremamente específicos e, às vezes, muito mais próprios do dicionário técnico pela imagem.

Em relação aos dicionários plurilíngües pela imagem, PnsBldwtb¹⁰⁰ é, talvez, uma das tentativas mais recentes de dicionário pela imagem, constituindo uma edição com designações em alemão, inglês, francês, espanhol e italiano. A principal diferença entre PnsBldwtb¹⁰¹ e DuBldwtb,¹⁰² além do fato de ser esse último um dicionário monolíngüe, está na qualidade das gravuras, que apresenta contornos quase fotográficos.

No que diz respeito ao emprego de dicionários pela imagem, Scholze-Stubenrecht¹⁰³ confere aos “Bildwörterbücher” a condição de dicionários auxiliares de outros dicionários (“Als Nachschlagewörterbuch kann es nur Ergänzung sein”). Sem tirar o mérito dessa opinião, é necessário salientar também que para efeitos de

produção textual podem oferecer uma boa alternativa. Por outro lado, para o tradutor, são também uma interessante fonte de sugestões de equivalências.

3.2.2. A última categoria a ser analisada é a dos “learner’s dictionaries”. Nos últimos anos, a lexicografia alemã tem investido nesse tipo de dicionário, que, como já foi dito, está cogitado para quem tem o alemão como língua estrangeira. A editora Langenscheidt foi pioneira nesse tipo de dicionários, embora agora Pons e Duden também ofereçam dicionários dessa modalidade. Na série Langenscheidt, é possível encontrar dois dicionários de aprendizes. O primeiro, em termos cronológicos e de formato, é o LaGwtbDaF,¹⁰⁴ que possui uma versão “minor”, o LaTwtbDaF¹⁰⁵ (cf. Bugueño¹⁰⁶ para uma resenha dessa obra).

Em relação ao LaGwtbDaF,¹⁰⁷ cabe salientar que essa obra possui um extenso programa constante de informações. No âmbito do comentário de forma, e como já é costumeiro nos dicionários alemães, integrado ao signo-lema, encontra-se a divisão silábica, assim como a sílaba tônica, marcada por um ponto embaixo da vogal. É no comentário semântico, no entanto, onde o dicionário oferece uma alta densidade informativa, prestando-se grande atenção à sinonímia, à antonímia e às colocações (embora nos “Hinweise für den Benutzer” reconheça-se que nem sempre as combinações arroladas correspondem, na verdade, a colocações).¹⁰⁸ No que diz respeito às paráfrases definidoras, é pertinente reconhecer que nem sempre é possível gerar paráfrases claras. Como foi comentado já a propósito dos dicionários gerais, às vezes, a falta de uma técnica para definir compromete o poder elucidativo de uma paráfrase. No caso de um “learner’s dictionary”, no entanto, o cuidado deve ser duplo, justamente porque o consulente não é falante nativo. Nota-se uma especial preocupação com a geração de paráfrases claras e de fácil compreensão, mas há casos em que não é possível evitar que uma paráfrase contenha vocabulário relacionado com a mesma família léxica do lema (é princípio geralmente aceito que isso não deve acontecer), fato pelo qual o usuário está obrigado a consultar outro verbete, como em *abbrechen* acepção 1. Interessante é também o sistema de indicadores estruturais empregados para marcar a valência. Em lugar das já consagradas siglas “Akk.” e “Dat.”, emprega-se um sistema mais próximo da tradição linguística românica, com abreviaturas tais como *Vt* (para a marcação do acusativo) e *Vi* (para a marcação de verbos intransitivos ou empregados em estado absoluto). Lamentavelmente, o dativo não aparece marcado junto ao signo-lema, mas somente dentro das acepções, como um comentário prévio à paráfrase explanatória, como s.v. *abdrücken*

ab•drü•cken (hat) Vt 1 (*j-m / sich*) ew. a.

Oferece-se agora um intervalo lematício que reflete bem as decisões microestruturais adotadas no dicionário:

ab•bre•chen Vt (hat) 1 etw.

(von etw.) a. etw. von etw. durch Brechen entfernen: e-n durren Ast a. 2 etw. a. etw. (plötzlich) beenden, bevor das gewünschte Ziel erreicht ist <e-e Beziehung, ein Studium, e-e Verhandlung, e-e Veranstaltung a.> (...)

ab•brem•sen (hat) Vt/D

(*etw.*) **a.** die Geschwindigkeit reduzieren (bis man zum Stehen kommt) ↔ beschleunigen: *Er musste (das Auto) stark a.*

ab•bren•nen $\overline{\text{Vi}}$ (*hat*) **1 etw.**

a. etw. durch Feuer zerstören ≈ verbrennen (4): *e-e alte Hütte a. 2 ein Feuerwerk a.*

verschiedene

Feuerwerkkörper anzünden u. explodieren od. in die Luft fliegen lassen; $\overline{\text{Vi}}$ (*ist*) **3 etw.**

brennt ab etw. wird durch Feuer völlig zerstört ≈ etw. brennt nieder.

LaGwtbDaF

A análise do intervalo permite comprovar a exaustividade que apresenta o programa constante de informações. Além do fato de ser apresentado o “Hilfsverb” para a formação do perfeito, cada paráfrase oferece até os actantes optativos. Assim, por exemplo, s.v. *abbrechen* aparece na acepção 1 a opção de inserir um ablativo agente (“von etw.”) e s.v. *abbremsen*, a marcação da valência “à românica” informa que o verbo, sendo transitivo, pode ser empregado com o objeto direto ou em estado absoluto (“Vt/i”). S.v. *abbremsen*, por outro lado, oferece-se a opção antonímica, marcada por “↔” e s.v. *abbrennen* aparece, por sua vez, a opção sinonímica, marcada por “≈”. No quer diz respeito às colocações, elas aparecem marcadas entre “< >” s.v. *abbrechen*. De fato, constituem os casos de combinações mais corriqueiras no alemão. Naturalmente, nesse como em muitos outros casos, esses fenômenos requerem uma dupla lematização, tanto pela base como pelo colocado, seguindo a já clássica doutrina de Hausmann.¹⁰⁹

4 Conclusões

Esse breve percurso pela lexicografia do alemão permite concluir que a “deutsche Wörterbuchlandschaft” oferece um interessante leque de opções que podem ser muito bem aproveitadas pelo germanista brasileiro. Naturalmente, alguns tipos de dicionários “setzen voraus” um bom domínio do alemão, já que, obviamente, foram cogitados para o falante nativo. No entanto, na hora de um balanço, a riqueza das informações compensa o esforço que o germanista brasileiro “in spe” deva fazer. Com isso, não estamos negando a distinção entre dicionários para falantes nativos e dicionários para aprendizes (“lerner’s dictionaries”), nem estamos negando o valor intrínseco que um “DaF Wörterbuch” tem. Tão somente reconhecemos que a qualidade dos dicionários alemães é inquestionável.

Assim como salientamos a qualidade dos dicionários alemães, também salientamos a necessidade de ajudar os jovens estudantes a compreender como uma obra lexicográfica “funciona”. Es ist also wünschenswert, daß die brasilianischen jungen Germanisten bzw. Germanistinnen beigebracht wird, wie man im Wörterbücher nachschlägt.

Notas

¹ Seguindo a tendência da metalexigrafia europeia, os dicionários serão representados por siglas (cf. HARTMANN, R.R.K. *Teaching and researching lexicography*. London: Longman 2001, p. 112).

² DuRwtb. *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

³ DUW. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 196.

⁴ BUGUEÑO, Félix, FARIAS, Virginia. Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de tradução* 18, Florianópolis, p.115-135, 2006, p.122.

⁵ BUGUEÑO, Félix. Cómo leer y qué esperar de un diccionario monolingüe (con especial atención a los diccionarios del español). *Revista de Lingua & Literatura* 8-9. Frederico Westphalen, p.97-114, 2003 p. 97-98.

⁶ É fundamental distinguir entre o compilador de um dicionário, não necessariamente alguém com formação em lexicografia, e o lexicógrafo, que se dedica a estudar dicionários. Nesse último caso, na lexicografia teórica, emprega-se também o nome de “metalexicógrafo” (cf. JACKSON Howard. *Lexicography*. London: Routledge, 2002, p. 30; também HARTMANN, R.R.K. JAMES, Gregory. *Dictionary of lexicography*. London: Routledge, 2001. s.v. *metalexigraphy* para esse conceito).

⁷ BUGUEÑO, Félix. Léxico e ensino: Señas (2000), um dicionário para aprendizes de espanhol? In: MARTINS, Evandro, CANO, Waldenice, MORAES FILHO, Waldenor (orgs.) *Léxico e morfofonologia: perspectivas e análises*. Uberlândia: EDUFU, p. 213-227, 2006.

⁸ Hou. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2001.

⁹ As taxonomias podem ser classificadas em três tipos: 1) taxonomias impressionistas, baseadas no aspecto físico dos dicionários; 2) taxonomias funcionais, baseadas na função e no público-alvo do dicionário, e 3) taxonomias lingüísticas, baseadas em critérios lingüísticos.

¹⁰ Um exemplo é o front matter de MiHou (2004), que contém mais de vinte páginas. Dificilmente um usuário escolar as consultaria.

¹¹ KÜHN, Peter. Typologie der Wörterbücher nach Benutzungsmöglichkeiten. In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires I*. Berlin, New York: de Gruyter, p.111-127 1989, p. 112.

¹² COWIE, A.P. Language as words: lexicography. In: COLLINGE, N.E. (ed.). *An encyclopaedia of language*. London: Routledge, p.192-218, 1991, 213.

¹³ SWANEPOEL, Piet. Dictionary typologies: a pragmatic approach. In: STERKENBURG, Piet van (ed.). *Practical guide to lexicography*. Amsterdam: John Benjamin, p.44-70, 2003.

¹⁴ SWANEPOEL, Piet. Dictionary typologies: a pragmatic approach. In: STERKENBURG, Piet van (ed.). *Practical guide to lexicography*. Amsterdam: John Benjamin, p.44-70, 2003

¹⁵ cf. BUGUEÑO (2007) para uma oposição entre o dicionário bilíngüe e o dicionário de falsos amigos.

¹⁶ Essa distinção é produto das minhas (proveitosas) discussões com a minha aluna Virginia Sita Farias.

¹⁷ PITZEK, Mitar. (Allgemeines einsprachiges Wörterbuch und Wörterbuchtypologie. *Linguistik on line* 3/2. Frankfurt na der Oder (1-11), http://viadrina.eu.v-frankfurt-o.de/~journal/2_pitzek.html, acessado em: 08.07.2000, 1999), por exemplo, define o dicionário geral em termos de uma matriz de traços.

- ¹⁸ Para efeitos de exemplificação do que é um fenótipo lexicográfico, veja-se o caso de NdWtb (2000), que se define como um dicionário ortográfico, fraseológico, do vocabulário elementar, e com abertura para neologismos. Dessas funções, a de orientação ortográfica é a única que se cumpre rigorosamente. Não há qualquer indicação sobre unidades neológicas (marcação fundamental por se tratar justamente de palavras novas na língua), não há marcação de valência e, no que diz respeito à fraseologia, não se distingue entre as locuções e as colocações.
- ¹⁹ LaPdt. Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch. Berlin: Langenscheidt, 1992.
- ²⁰ MiAIP. Michaelis Dicionário Escolar alemão-português / português-alemão. São Paulo: Melhoramentos, 2002.
- ²¹ KROMANN, Hans-Peder, RIIBER, Theis, ROSBACH, Poul. Principles of bilingual lexicography. In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires III*. Berlin, New York: de Gruyter, p. 2711-2728, 1991.
- ²² MARELLO, Carla. Les différents types de dictionnaires bilingües. In: BÉJOINT, Henri, THOIRON, Philippe (eds.). *Les dictionnaires bilingües*. Louvain-la-Neuve: Aupelf-Uref, Duculot, p.31-52, 1996, p. 34.
- ²³ HARTMANN, R.R.K. JAMES, Gregory. *Dictionary of lexicography*. London: Routledge, 2001.
- ²⁴ Tal transposição, no entanto, foi feita já para dicionários escolares de língua portuguesa (cf. BUGUENO, FARIAS 2007b).
- ²⁵ Cf. LARSEN-FREEMAN, Diane. *Techniques and principles in language teaching*. Oxford: OUP, 1996 para um panorama de técnicas e princípios no ensino de línguas estrangeiras.
- ²⁶ Cf. SPADA, Nina. Communicative language teaching: Current status and future prospects. In: CUMMINS, J., DAVIDSON, C. (eds.). *Handbook of English language teaching*. Amsterdam: Kluwer (1-19), 2004. para uma revisão dos pressupostos epistemológicos da abordagem comunicativa; também RICHARDS, RODGERS (1998) para uma síntese dessa perspectiva do ensino de línguas estrangeiras.
- ²⁷ LaPdt. Langenscheidts Taschenwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch. Berlin: Langenscheidt, 1992.
- ²⁸ MiAIP. Michaelis Dicionário Escolar alemão-português / português-alemão. São Paulo: Melhoramentos, 2002.
- ²⁹ HARTMANN, R.R.K. JAMES, Gregory. *Dictionary of lexicography*. London: Routledge, 2001
- ³⁰ HARTMANN, R.R.K. *Teaching and researching lexicography*. London: Longman 2001
- ³¹ Dentre os “dicionários pedagógicos”, HARTMANN, R.R.K. *Teaching and researching lexicography*. London: Longman 2001 distingue entre dicionários para jovens e adultos, para nativos falantes e aprendizes de uma L2, monolíngües, bilingües e biligualizados. É necessário destacar, no entanto, e em consonância com o exposto a propósito dos dicionários bilingües, que HARTMANN (2001, p. 76) entende a lexicografia bilingüe voltada para o ensino-aprendizagem de uma L2 como uma lexicografia de viés onomasiológico, de modo que essa afirmação reforça a tese defendida aqui, isto é, que é necessário pensar a lexicografia bilingüe para o ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras como uma perspectiva ainda não desenvolvida pela lexicografia.
- ³² DuRwtb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.
- ³³ Segundo WIEGAND, Herbert Ernst. (Der Begriff der Mikrostruktur: Geschichte, Probleme, Perspektiven. In: HAUSMANN, Franz Joseph,

REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires I*. Berlin, New York: de Gruyter, p.409-461, 1989), um verbete de um dicionário de orientação semasiológica divide-se em dois conjuntos de informações. Há um primeiro grupo de informações que dão conta do signo-lema enquanto significante (por exemplo, a divisão silábica, a transcrição fonética, etc.). Esse conjunto de informações é chamado de “comentário de forma” [Formkommentar]. Por outro lado, há um segundo conjunto de informações ligadas ao signo-lema enquanto significado. WIEGAND (1989) as chama de “comentário semântico” [semantischer Kommentar].

³⁴ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

³⁵ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

³⁶ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

³⁷ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, (1 cd-rom) 2005.

³⁸ nR. *Wörterbuch der neuen Rechtschreibung*. Köln: Buch und Zeit, 1999.

³⁹ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

⁴⁰ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

⁴¹ nR. *Wörterbuch der neuen Rechtschreibung*. Köln: Buch und Zeit, 1999.

⁴² nR. *Wörterbuch der neuen Rechtschreibung*. Köln: Buch und Zeit, 1999.

⁴³ DuRwb. *Duden .Die deutsche Rechtschreibung*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

⁴⁴ DuStlwb. *Duden.. Das Stilwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2001.

⁴⁵ DUW. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.

⁴⁶ W. *Wahrig, Deutsches Wörterbuch* Köln: Bertelsmann 2000.

⁴⁷ StWb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Stuttgart, Parkland, 1990.

⁴⁸ DUW. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.

⁴⁹ StWb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Stuttgart, Parkland, 1990.

⁵⁰ DUW. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996

⁵¹ BUGUENO, Félix. O que é macroestrutura no dicionário de língua? In: ALVES, Ieda, ISQUERDO, Aparecida (orgs.). *As ciências do léxico III*. Campo Grande: EUFMT, p. 260-270, 2007, p. 266.

⁵² Na imprensa norte-americana, por exemplo, a sigla CEO já está completamente lexicalizada.

⁵³ DUW. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.

⁵⁴ ENGELBERT, Stefan, LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. Tübingen: Stauffenburg, 2004, p. 134.

⁵⁵ StWb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Stuttgart, Parkland, 1990.

⁵⁶ DUW. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.

⁵⁷ StWb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Stuttgart, Parkland, 1990.

- ⁵⁸ DUW . *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.
- ⁵⁹ StWtb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache.* Stuttgart, Parkland, 1990.
- ⁶⁰ StWtb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache.* Stuttgart, Parkland, 1990.
- ⁶¹ DUW . *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.
- ⁶² DUW . *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.
- ⁶³ DUW . *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.
- ⁶⁴ StWtb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache.* Stuttgart, Parkland, 1990.
- ⁶⁵ Uma informação é discreta em um dicionário quando refere um fato de norma real. Uma informação é discriminante em um dicionário quando o usuário consegue tirar proveito dela em relação ao uso da língua. Em BUGUENO, Félix, FARIAS, Virginia. (Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de tradução* 18, Florianópolis, p.115-135, 2006) propusemos esses conceitos como axiomas básicos na concepção de um dicionário.
- ⁶⁶ DUW . *Duden. Deutsches Universalwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996.
- ⁶⁷ StWtb. Störig. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache.* Stuttgart, Parkland, 1990.
- ⁶⁸ SVENSEN, Bo. *Practical lexicography.* Principles and methods of dictionary-making. Oxford: OUP, 1993, p. 120.
- ⁶⁹ MARTÍNEZ DE SOUZA, José. *Diccionario de lexicografía práctica.* Barcelona: Bibliograf, 1995.
- ⁷⁰ JACKSON, Howard, ZÉ AMVELA, Etienne. *Words, meaning and vocabulary.* An introduction to modern English lexicology. London: Casell, 2000.
- ⁷¹ WzW.Von Wort zu Wort. Schülerhandbuch Deutsch. Berlin: Cornelsen, 2005.
- ⁷² KIRKNESS, Alan. *Das Fremdwörterbuch.* In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires II.* Berlin, New York: de Gruyter, p. 1168-1178, 1990.
- ⁷³ DuFrmwtb. *Duden. Das Fremdwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1990.
- ⁷⁴ DuKIFrmwtb. *Duden. Kleines Fremdwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1998.
- ⁷⁵ BUGUENO, Félix. Resenha ao Duden Kleines Fremdwörterbuch (1998). *Expressão* 6/2. Santa Maria p. 113-115, 2002.
- ⁷⁶ DuKIFrmwtb. *Duden. Kleines Fremdwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 1998.
- ⁷⁷ DuStlwtb. *Duden.. Das Stilwörterbuch.* Mannheim: Bibliographisches Institut, 2001.
- ⁷⁸ BALDINGER, Kurt. *Alphabetisches oder begrifflich gegliedertes Wörterbuch?.* In: ZGUSTA, Ladislav (Hrsg.). *Probleme des Wörterbuchs.* Darmstadt: WBG, p.40-57, 1985.
- ⁷⁹ STERKENBURG, Piet van. *Onomasiological specifications and a concise history of onomasiological dictionaries.* In: STERKENBURG, Piet van (ed.). *Practical guide to lexicography.* Amsterdam: John Benjamin, p.127-143, 2003.
- ⁸⁰ STERKENBURG, Piet van. *Onomasiological specifications and a concise history of onomasiological dictionaries.* In: STERKENBURG, Piet van (ed.). *Practical guide to lexicography.* Amsterdam: John Benjamin, p.127-143, 2003, p. 134.

- ⁸¹ REICHMANN, Oskar. Das onomasiologische Wörterbuch: ein Überblick. In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires III*. Berlin, New York: de Gruyter, p.1057-1067, 1991, p. 1050.
- ⁸² dWtb. WEHRLE, Hugo, EGGERS, Hans. *Deutscher Wortschatz*. Ein Wegweiser zum treffenden Ausdruck. Stuttgart: Ernst Klett, 1961.
- ⁸³ dWSach. DORNSEIFF, Franz. *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. Berlin: de Gruyter, 1965.
- ⁸⁴ dWtb. WEHRLE, Hugo, EGGERS, Hans. *Deutscher Wortschatz*. Ein Wegweiser zum treffenden Ausdruck. Stuttgart: Ernst Klett, 1961
- ⁸⁵ dWSach. DORNSEIFF, Franz. *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. Berlin: de Gruyter, 1965.
- ⁸⁶ REICHMANN, Oskar. Das onomasiologische Wörterbuch: ein Überblick. In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires III*. Berlin, New York: de Gruyter, p.1057-1067, 1991, p. 1063.
- ⁸⁷ ANDERSON, Robert, GOEBEL, Ulrich, REICHMANN, Oskar. Ein Vorschlag zur onomasiologischen Aufbereitung semasiologischer Wörterbücher. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 102. Berlin (391-428), 1983.
- ⁸⁸ DuSyWtb. *Duden. Vergleichendes Synonymwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.
- ⁸⁹ nWbSy. KURZ, Michael. *Das neue Wörterbuch der Synonyme*. Hamburg: Nikol, 2001.
- ⁹⁰ LdtSy. *Lexikon der deutschen Synonyme*. Eltville am Rhein: Bechtermünz, 1989.
- ⁹¹ nWbSy. KURZ, Michael. *Das neue Wörterbuch der Synonyme*. Hamburg: Nikol, 2001.
- ⁹² MARTÍNEZ DE SOUZA, José. *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Bibliograf, 1995.
- ⁹³ [un diccionario ideográfico que registra sistemáticamente una serie de figuras de una materia determinada con los nombres de cada una de sus partes]
- ⁹⁴ SCHOLZE-STUBENRECHT. Werner. Das Bildwörterbuch. In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires II*. Berlin, New York: de Gruyter, p.1103-1112, 1990, p. 1103.
- ⁹⁵ Para manter a fidelidade ao original, a expressão *mehrsprachig* foi traduzida por “purilingüe”, embora isso não signifique necessariamente que a equivalência seja dada em mais de uma língua. A dicotomia empregada pela metalexigrafia do alemão é opor *einsprachig* “monolingüe” a *mehrsprachig*, que nessa relação opositiva significa “mais de uma língua”.
- ⁹⁶ DuBldwtb. *Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1995.
- ⁹⁷ DuBldwtb. *Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1995.
- ⁹⁸ Cf. DUBOIS, Jean et alii. (*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse, 1999) para o conceito de “realia”.
- ⁹⁹ DuBldwtb. *Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1995.
- ¹⁰⁰ PnsBldwtb. *Pons Bildwörterbuch Deutsch - English - Französisch - Spanisch - Italienisch*. Stuttgart: Ernst Klett, 2002.
- ¹⁰⁴ PnsBldwtb. *Pons Bildwörterbuch Deutsch - English - Französisch - Spanisch - Italienisch*. Stuttgart: Ernst Klett, 2002.
- ¹⁰² DuBldwtb. *Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1995.
- ¹⁰³ SCHOLZE-STUBENRECHT. Werner. Das Bildwörterbuch. In: HAUSMANN, Franz Joseph, REICHMANN, Oskar, WIEGAND, Herbert

Ernst, ZGUSTA, Ladislav (Hrsgn.) *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires II*. Berlin, New York: de Gruyter, p.1103-1112, 1990, p. 1110.

¹⁰⁴ LaGwtbDaF. GÖTZ, Dieter, HAENSCH, Günther, WELLMANN, Hans (Hrsgn.). *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2006.

¹⁰⁵ LaTwtbDaF. *Langenscheidts Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2004.

¹⁰⁶ BUGUEÑO, Félix. Resenha a Langenscheidts Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (2004). *Contingentia* 2/2. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/3871/2170>. 2007.

¹⁰⁷ LaGwtbDaF. GÖTZ, Dieter, HAENSCH, Günther, WELLMANN, Hans (Hrsgn.). *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2006.

¹⁰⁸ Em BENEDUZI, Renata (Colocações substantivo+adjetivo: propostas para sua identificação e tratamento lexicográfico em dicionários ativos português-espanhol. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008), faz-se uma exaustiva análise tanto da fundamentação epistemológica na definição conceitual do fenômeno das colocações, assim como das metodologias empregadas para a sua detecção, e conclui-se que estamos diante de um fenômeno com o qual ainda não sabemos lidar. Conseqüentemente, as metodologias empregadas para a sua detecção oferecerão sempre resultados limitados.

¹⁰⁹ HAUSMANN, Franz Joseph. Kollokationen im Deutschen Wörterbuch. In: BERGENHOLTZ, Henning, MUGDAN, Joachim (Hrsgn.). *Lexikographie und Grammatik. Akten des Essener Kolloquiums zur Grammatik im Wörterbuch*. Tübingen: Max Niemeyer, p119-129, 1985.

Contribuições da Fonologia para a aula de alemão: revendo conceitos

Gean Nunes Damulakis

- 1 Introdução
 - 2 A escrita e as dicas de pronúncia
 - 3 Algumas diferenças entre Fonética e Fonologia
 - 4 Discutindo as asserções
 - 5 Discutindo as asserções
- Notas

ABSTRACT

Many teachers of German as a second language make some statements regarding this language that mix concepts from three distinct fields: Orthography (letters), Phonetics (phones or speech sounds) and Phonology (phonemes). In this paper I attempt to shed some light on these concepts and fields. I also provide examples of such statements and make comments on them.

Keywords: German; fonology; fonetics

1 Introdução

As reflexões aqui apresentadas estão apoiadas nas experiências do autor como estudante na graduação de Letras (Português-Alemão), como professor de Alemão, além de como estudante de doutorado em Linguística. Elas procuram dar contribuições, sobretudo no âmbito conceitual, da fonologia – e menos diretamente da fonética – à aula de Alemão como Língua Estrangeira. Para tanto, são analisadas algumas afirmações normalmente feitas por professores e aprendizes de alemão. Procuramos mostrar que conceitos referentes à escrita (letras), fonética (fones) e fonologia (fonemas), embora relacionáveis, costumam ser mesclados de tal forma que surgem equívocos.

2 A escrita e as dicas de pronúncia

Tradicionalmente, nosso ensino costuma misturar conceitos diferentes referentes à língua em pelo menos três áreas: ortografia, fonética e fonologia. Evidentemente, essas áreas são inter-relacionáveis, entrecruzando-se em vários momentos na língua; contudo, para nós, professores de língua estrangeira, esses conceitos, embora não tenhamos a obrigação de evidenciá-los para nossos alunos, devem estar bem claros, uma vez que constituem estâncias distintas.

Existem algumas asserções sobre o alemão que fazem parte de nossa prática docente que herdamos de nossa época como alunos. Essas asserções acabam por se perpetuar em nossa área e, muito embora elas não cheguem a constituir a priori um empecilho para o nosso trabalho, muitas vezes constituem equívocos conceituais. Lembremos que essas afirmações são, muitas vezes, eficazes, pois conseguem cumprir objetivo a que se propõem: a pronúncia correta do alemão padrão. Porém, insisto: é sempre possível mostrar fórmulas simples, mantendo a rigidez teórica. Essas asserções mesclam, sobretudo, os conceitos de letras ou

grafemas (do âmbito da ortografia), sons da fala (do âmbito da fonética) e de fonemas (do âmbito da fonologia). Enumeramos em (1) algumas delas frequentemente ouvidas em nossa vida acadêmica:

(1) Algumas asserções sobre a língua alemã

1) O (dígrafo) ch pode representar dois ‘fonemas’;

2) O t nunca ‘vira’ ;

3) As consoantes b, d e g ‘tornam-se’ p, t e k, respectivamente, em final de palavra.

4) No alemão não existe vogal nasalizada.

As quatro afirmações acima podem ajudar até certo ponto e dizem muito, intuitivamente, sobre a língua. Elas podem ser consideradas como dicas que poderiam compor uma chave de pronúncia do alemão escrito, mas trazem alguns equívocos sobre o sistema fonológico da língua alemã. Foneticamente, também dizem muito pouco, uma vez que esse tipo de afirmação privilegia a escrita.

Para clarificar: a escrita é sempre auxiliar em toda e qualquer língua, mesmo em uma língua como o alemão, conhecida por ser a língua de poetas e pensadores, que utilizaram sobremaneira a escrita. Nesse caso, convém lembrar a importância da literatura oral (sobretudo para comunidades ágrafas, mas não só). Entretanto, o objetivo deste artigo não é obviamente negar a importância da escrita para a humanidade; só queremos lembrar que a fala tem primazia em relação à escrita, até porque partimos da premissa de que a língua falada é um fato biológico para os seres humanos, ao passo que a escrita é um fato cultural, dependente, portanto, da sociedade.

O grande peso atribuído à escrita é inegável, mais especificamente em nossa atividade, uma vez que nosso público alvo é, de forma geral, alfabetizado. Entretanto, costumamos dar importância ainda maior à escrita, apoiados no consenso de que não “só se sabe uma língua, quando se sabe a escrita da língua”. Por outro lado, nossos alunos estão muito acostumados com a equação língua = escrita, equação essa muito cara no ambiente escolar. “Wie schreibt man das?” é uma pergunta muito freqüente, quando lhes apresentamos, oralmente, uma palavra que eles desconhecem. Além do mais, dependendo do grupo e de seu objetivo, podemos ter a desculpa de que a escrita é um instrumento muito mais útil, se pensarmos, por exemplo, no meio acadêmico. Por isso, costuma-se dar nas aulas de alemão, de modo geral, mais importância à escrita do que à fala.

Embora não o faça de maneira plenamente satisfatória, a escrita tenta reproduzir a língua falada. Para isso conta com um sistema convencional de regras, de quando em quando modificado, muitas vezes através de lei: a ortografia. Existem vários elementos da oralidade que não podem ser transpostos para a escrita, nem é mesmo esse o objetivo desta. Podemos pensar, por exemplo, nos efeitos discursivos decorrentes da mudança de tom, [2] muitos dos quais não encontram amparo no sistema ortográfico.

Obviamente, o ensino pode estar orientado para a escrita a depender dos objetivos de quem quer aprender a língua. Um aprendiz que queira ter acesso a textos originais, seja porque ainda não estejam traduzidos, seja simplesmente por serem originais, por exemplo, não precisa necessariamente falar a língua, mas apenas decodificar textos escritos na língua. Para esse aprendiz, as dicas de pronúncia são dispensáveis.

Gostaria de deixar claro neste artigo que aquilo a que chamo de “dicas de pronúncia”, muitas vezes citadas pelos professores, envolvem muitas vezes problemas conceituais para os quais os profissionais que ensinam devem estar atentos. Mais adiante, elas serão analisadas uma a uma. Após essas considerações sobre a escrita, passemos a esclarecer o que ela não é: sistemas fonético e fonológico da língua.

3 Algumas diferenças entre Fonética e Fonologia

Nos estudos em lingüística, sobretudo a partir do final da década de 1920, tem sido comum a divisão do sistema sonoro da língua em duas esferas: uma esfera física, articulatória, auditiva, e uma esfera mais sistêmica, funcional e abstrata[3]. A primeira se dedica ao estudo da produção, propagação e percepção dos sons; a segunda se dedica a forma pela qual os sons funcionam, se distinguem e podem ser representados mentalmente.[4] À primeira chamamos de fonética (Phonetik, Lautlehre); à segunda, fonologia (Phonologie).

Como exemplo prático, podemos citar o caso dos sons [ç] e [x],[5] ambos representados na escrita pelo dígrafo ch. Esses sons são produzidos de maneira diferente (fonética), mas devem ser vistos como o mesmo fonema (fonologia). Nesse caso, são realizações distintas de uma mesma entidade mental. Trocando em miúdos, poderíamos dizer que um falante nativo de alemão tem uma única representação mental para a qual ele produz diferentes sons, a partir de condicionamentos contextuais. É o que se chama, numa visão estruturalista, de distribuição complementar, ou seja, onde um som aparece, o outro não ocorre e vice-versa. Obviamente não se pode negar, neste caso, a força da comodidade articulatória, uma vez que o [x], o *Ach-Laut*, que é dorsal, ou seja, é produzido com o levantamento do dorso da língua, surge diante de vogais também dorsais, produzidas com a elevação da mesma parte da língua. Já o [ç], o *Ich-Laut*, é coronal, produzido com o levantamento da lâmina da língua, ou coroa (daí, coronal), surge diante de vogais coronais, produzidas com o mesmo levantamento.

Podemos citar, como exemplo da distribuição acima, a palavra Buch [bu:x]. No Alemão, a metafonia (Umlaut) é um fenômeno muito freqüente, sobretudo na flexão. A metafonia faz com que as vogais dorsais se tornem coronais, em geral com a mesma altura das vogais originais. Em termos fonéticos, as vogais posteriores se tornam anteriores, mantendo a mesma altura da língua.[6] É o que ocorre com Buch ‘livro’ > *Bücher*[7] ‘livros’. A vogal que antecede o fonema /x/[8] é alta dorsal arredondada e, com a metafonia, passa a ser alta acoronal arredondada (cf. em (2)).

(2) Distribuição complementar entre [x] e [ç].

Buch [bux] ‘livro’

x - Fricativa dorsal

u- Vogal dorsal

Bücher [byç] ‘livros’

ç - Fricativa coronal

y- Vogal Coronal

O caso de distribuição complementar acima, tão comum no alemão, mostra o seguinte: o mesmo fonema (entidade fonológica) possui duas possibilidades de realização fonética, dependendo do contexto em que o fonema surge.

4 Discutindo as asserções

Tendo discutido esses conceitos, tentemos verificar os problemas encontrados nas afirmações 1), 2), 3) e 4), estampadas na seção 1. Revejamo-las:

1) *O (dígrafo) ch pode representar dois 'fonemas'.*

De fato o *ch* é um dígrafo, conceito do âmbito da ortografia, mas ele representa apenas um fonema na língua alemã: /x/. Esse fonema é que pode ter duas realizações fonéticas (ou dois fones ou sons, [x] ou [ç]), dependendo do contexto em que ele aparece, como exemplificado na seção 3, acima.[9]

2) *O t nunca 'vira' t̥.*

Esse tipo de dica mostra a preocupação com a realização de um fonema /t/ como [t̥], muito comum a falantes do português brasileiro de algumas regiões do país. O problema de uma afirmação como essa é que não nos diz o que é o *t* e o que é o *t̥*. Se a referência é feita à letra *t*, então a afirmação evidencia o equívoco de dizer que uma letra vira um som. No caso do português do Brasil, o que se tem é a realização de um fonema /t/, ora como [t], ora como [t̥], dependendo do contexto, ou seja, é um caso de distribuição complementar, a exemplo do que ocorre com o fonema [x], do alemão, como visto acima.

Em sendo uma dica de pronúncia, poderíamos dizer que a letra *t*, no alemão, sempre representa graficamente um som [t] (ou como [t(h)], com aspiração), nunca um *t̥*, a exemplo do que pode acontecer com o < t > da palavra 'tia', como no Rio de Janeiro e em outras regiões do Brasil.

3) *As consoantes b, d e g 'tornam-se' p, t e k, respectivamente, em final de palavra.*

Em sendo puramente uma dica de pronúncia, poderíamos dizer que, no alemão, essas três primeiras letras, representam, em início de sílaba, os mesmos valores fonéticos que apresentam no português em palavras como '[b]ola', '[d]ado' e '[g]ato'; em final de palavra, no entanto, as mesmas letras devem ser pronunciadas como suas contrapartes sem vozeamento (sem vibrar as cordas ou pregas vocais), como nas palavras do português '[p]ato', '[t]oco' e '[k]asa'. O mesmo serviria para a letra *v*, que deve ser pronunciada como [v], sonora, ou como [f], surdo, nos respectivos contextos. Vale lembrar que o caso do grafema *v* é menos simples, uma vez que ele representa, no início de palavras (e morfemas) de origem germânica, o fonema /f/, ao passo que o fonema /v/, nesse contexto, é representado pelo grafema *v*. Já em final de palavras (sobretudo de origem latina), o *v* representa o fonema /v/, com realização surda: *naiv* 'ingênuo'. Note que no comparativo desse adjetivo, em que o fonema *v* passa a figurar no início da sílaba seguinte, sua realização é sonora *veiv*.

Foneticamente, podemos dizer que as consoantes oclusivas e fricativas do alemão, em final de palavra, são sempre surdas, não tem vozeamento, ou seja, são sempre produzidas sem vibração das pregas vocais. É o que chamamos, em outras palavras, de ensurdecimento (*Auslautverhärtung*) de obstruintes (vozeadas), ocorrente em contexto final de palavra.

Fonologicamente, podemos dizer que em final de palavra ocorre a neutralização da oposição entre surdas e sonoras, ocorrendo apenas aquelas. Pensemos, por exemplo, em *Bund* ‘federação’ e *bunt* ‘colorido’, ambas com a mesma pronúncia, [bunt]. Na primeira, apesar de ser [t] a pronúncia da consoante final, no plural o fonema volta a ter a realização sonora, pois o contexto em que ele tem realização surda (final de palavra) se desfaz: *Bün[d]e*. Já para o adjetivo, a oclusiva permanece surda, mesmo que o contexto seguinte seja uma vogal, como no comparativo *bun[t]er*. Isso nos sugere que, em itens como *Bun[t]* ‘federação’, o fonema em questão é /d/, com realização fonética surda [t].

Essa afirmação parece mirar no que vê (no caso, ouve) e acertar no que não vê. Ela tem muito mais a ver com a interpretação de empréstimos em uma língua que com a relação grafia – som. Esse tipo de dica mostra a preocupação com a realização do falante do português brasileiro. Se na maior parte do Brasil uma palavra como ‘dama’, o primeiro [a] tem uma realização fonética nasalizada, por estar diante de uma consoante nasal, o mesmo não ocorre no alemão. Na palavra *Dame*, não vemos a nasalização do [a], como ocorreria se a palavra fosse do português brasileiro. Com relação a esse tipo de vogal, exista ainda a discussão se o português tem vogais nasais (fonológicas), a exemplo do francês, ou apenas vogais (foneticamente) nasalizadas, devido à proximidade de uma consoante nasal. Essa discussão não tangencia o alemão.

A asserção acima só estará parcialmente certa se não considerarmos palavras emprestadas de outras línguas como integrantes do léxico do alemão. A palavra *Orange*, por exemplo, é uma das primeiras palavras do alemão que os alunos aprendem e apresenta vogal nasal. De qualquer forma, em termos quantitativos, são muito poucas as palavras em que ocorre esse tipo de realização vocálica. Experimentemos, então, dizer o seguinte: “No alemão não existe vogal nasalizada, salvo em algumas palavras de origem estrangeira, mormente francesa”.

Ainda assim, algo soa fora do lugar. Seria mais rígido se disséssemos que essas são vogais ‘lexicalmente’ nasais, e não nasalizadas. A palavra *Orange*, assim como outras com esse tipo de vogal, poderia figurar no léxico marcada, com uma vogal nasal, o que lhe asseguraria uma coloração estrangeira. Esse, porém, poderia ser um mote para outro artigo.

5 Conclusão

As dicas que são dadas em sala de aula não devem depor contra o sistema da língua alemã. Mais especificamente em relação ao sistema sonoro da língua, os conceitos entre letras (grafemas), fones (ou sons da fala) e fonemas devem ser vistos como entidades distintas, embora relacionáveis.

Ao nos referirmos ao sistema sonoro do alemão e à relação desse sistema com a ortografia, devemos considerar a existência, portanto, de três níveis diferentes: um nível mais abstrato, mental (do âmbito da fonologia), em que aparecem os fonemas (como, por exemplo, o fonema /d/ em */bund/* ‘federação’); um nível mais concreto, físico, em que surgem os sons da fala, que estão atrelados aos fonemas (podendo, neste caso, os sons ser considerados manifestações físicas dos fonemas); finalmente, as letras ou grafemas, que são representações gráficas, nas escritas alfabéticas, dos fones e/ou dos fonemas.

Notas

[1] “Como se escreve isso?” Em verdade, é uma das perguntas que lhes ensinamos para que procurem usar a língua-alvo o maior número de vezes possível.

[2] Referimo-nos aqui ao tom expressivo, não ao fonológico de línguas tonais, como o chinês, o ioruba e tikuna.

[3] Essa divisão remonta a 1928, com os trabalhos de Trubetzkoy, Jakobson e colegas do Círculo Lingüístico de Praga, no famoso 1º. Congresso Internacional de Lingüística, ocorrido em Haia. (Cf. CALLOU & LEITE, *Iniciação à fonética e à fonologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, também para mais detalhes sobre essa diferença).

[4] Não é relevante para este artigo as diferenças entre as diversas escolas em fonologia, no que diz respeito à concepção de ‘fonema’.

[5] Usando notação bastante difundida, usamos colchetes ([]) para nos referirmos a fones, barras inclinadas (/ /) para nos referirmos a fonemas, e colchetes angulados (< >) para referência a grafemas/letras.

[6] Quando o [a] sofre metafonía, surge o [ã] , que no alemão é a anterior de altura mais próxima de [a], sem ser arredondada.

[7] O trema é um recurso ortográfico para representar a vogal de mesmo nível de altura e valor de arredondamento, mas que é coronal.

[8] A depender a análise, o símbolo para representar o fonema poderá ser /x/ ou /ç/.

[9] Para mais exemplos e mais detalhes dessa distribuição, ver RAMERS K. H. “Phonologie” In: MEIBAUER, J. et alii. *Einführung in die germanistische Linguistik*. Stuttgart e Weimar: Editora J. B. Metzler, 2002; e DAMULAKIS, G.N. “Dicas de pronúncia do alemão: Fonética e Fonologia” In: *Revista Projekt*. Rio de Janeiro, no. 46, p. 61-66, 2008.

[10] Para mais detalhes sobre neutralização no alemão, ver indicações da nota anterior.

Gean Nunes Damulakis

Doutorando em Lingüística/ UFRJ. Trabalho realizado com o apoio do CNPq-Brasil. Endereço profissional: Museu Nacional/UFRJ. Depto. de Antropologia. Setor de Lingüística. Quinta da Boa Vista, s/n – São Cristóvão, Rio de Janeiro, RJ, Cep 20940-040. E-mail: damulakis@gmail.com.

Konzepte von Physiognomie und Rasse bei Martius

Frederik Schulze

This article analyzes the concept of race and ethnographic description used by the bavarian botanist Carl Friedrich Philipp von Martius in his publications on Brazil. Principally Blumenbach's and Meiners' racial theories and the concept of physiognomy are applied to explain Martius' strategies to describe and classify the indigenous people he came across during his voyage to Brazil.

Keywords: race; Martius; Blumenbach; Meiners

1 Einleitung

Sie sind von mittlerer, ziemlich schlanker Statur, keineswegs von starker Leibesbeschaffenheit, von hellbrauner Farbe, tragen das Haar schlicht und unbeschnitten [...]. Sie sind indolent, faul und träumerisch, stumpf für den Antrieb anderer als der niedrigsten Leidenschaften, und stellen auch in ihren kleinlichen Gesichtszügen diesen Zustand von moralischer Verkümmern dar.¹

Diese Beschreibung zweier indigener Völker aus Brasilien, der Carirís und der Sabujás, stammt von Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), der als wichtigster deutschsprachiger Brasilienreisender des frühen 19. Jahrhunderts gilt und der vor allem für seine Verdienste auf dem Gebiet der Botanik, aber auch der beginnenden Ethnologie gerühmt wird. Als Botaniker unternahm der Bayer im Auftrag von König Maximilian von Bayern zusammen mit dem schweizer Zoologen Johann Baptist von Spix (1781-1826) eine mehrjährige Brasilienreise, die in den Jahren 1817 bis 1820 nach dem brasilianischen Südosten, Nordosten und dann vor allem nach der Amazonasregion führte. Bis zu seinem Tode beschäftigte Martius sich mit der Auswertung der in die Heimat verbrachten Pflanzensammlung, und neben einem ausführlichen, vierbändigen Reisebericht², den er anfangs gemeinsam mit Spix, nach dessen Ableben 1826 ab Kapitel drei des zweiten Bandes alleine verfertigte, entstanden zahlreiche naturwissenschaftliche, aber auch ethnographische Werke.

In Anbetracht der eingangs zitierten Beschreibung indigener Völker, die nicht nur auf körperliche, sondern auch auf charakterliche Merkmale abzielt, stellt sich die Frage, auf welche theoretischen Grundlagen Martius bei seiner Beschreibung der Anderen zurückgriff und wie seine Beschreibungen zu bewerten sind. Im folgenden Aufsatz soll Martius' Konzept von Physiognomie und Rasse im Blickpunkt stehen.

Forschungsbeiträge, die sich zu Martius äußern, fielen in der Vergangenheit oft

Doutorando em História/FU Berlin. Prof. de História no Instituto Friedrich-Meinecke da FU Berlin – Koserstr. 20, 14195 Berlin, Alemanha - e-mail: frederik.schulze@fu-berlin.de

durch einen eher verklärenden Duktus auf, der Martius' Leistungen hervorhebt, problematische Inhalte in dessen Werk aber wenig beachtet.³ Erst 1997 hat Karen Lisboa die erste kritische Studie zum Reisebericht vorgelegt.⁴ Lisboa analysiert zwar die wichtigsten Grundlinien von Martius' Rassenbegriff, doch bleibt die von ihr angestellte Verbindung zu Blumenbach, dem damals führenden deutschsprachigen Rassentheoretiker, eher vage. Auch geht sie wenig auf die physiognomischen Beschreibungen der Indigenen ein. Ein Abgleich von Martius' Rassenbegriff mit Blumenbachs rassentheoretischen Ausführungen soll im vorliegenden Aufsatz diesen Punkt stärker reflektieren, Martius in den zeitgenössischen Rassediskurs einordnen und somit verdeutlichen, an welchen Stellen sich die von Martius vorgenommenen physiognomischen Beschreibungen als starres Abarbeiten europäischer Denkmuster und Systematisierungsschemata lesen lassen. In einem zweiten Punkt soll die Frage gestellt werden, ob Martius weitere Vorbilder hatte und der Physiognomik zuzuordnen ist, welche charakterliche Bewertungen der Anderen aufgrund von äußerlichen Merkmalen trifft.

2 Systematisierte Erkenntnis

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verfestigte sich eine "aufklärerische" Naturwissenschaft, die auf die Systematisierung und "objektive" Beschreibung der "Ordnung der Welt" aus war. Dabei entwickelte sich auch eine zunächst naturwissenschaftlich geprägte Rassestheorie, die "klimatisch-geographische, historisch-politische und natürlich-körperliche Aspekte"⁵ in der Analyse vereinte. Der Schwede Carl von Linné (1707-1778) hat 1735 erstmals in großem Stil Pflanzen und Tiere in verschiedene Gattungen unterteilt, diese aufgelistet und beschrieben und schließlich den Menschen, den er in vier Rassen unterteilte (Americanus, Europaeus, Asiaticus, Afer),⁶ in jenes System eingeordnet.

Der Literaturwissenschaftler Peter Brenner hat auf eine parallel, um 1800 stattfindende "'Institutionalisierung' des wissenschaftlichen Reisens"⁷ hingewiesen, in dessen Rahmen die biologischen Systematiken erprobt und erweitert wurden. Hier reihen sich Martius und Spix ein. Beide Forscher, Martius als Botaniker und Spix als Zoologe, waren mit der Klassifizierung der Lebewesen nach Linné bestens vertraut. Spix war Konservator der Zoologisch-Zootomischen Sammlung der Königlich-Bayerischen Akademie der Wissenschaften und half in diesem Rahmen bei der Erwerbung der Sammlung des Linné-Schülers Johann Christian von Schreber (1739-1810).⁸ Martius, ein Schreber-Schüler, war ein Anhänger von Linné⁹ und zelebrierte sogar dessen Geburtstage mit seinen Studenten.¹⁰ So nimmt es nicht wunder, dass der Reisebericht der beiden von der Linné'schen Systematik und Nomenklatur stark geprägt ist, wie Karen Lisboa anmerkt.¹¹ Die Klassifizierung der brasilianischen Flora sollte schließlich Martius' Lebensaufgabe werden.

Der "Biosystematiker"¹² Martius und sein Kollege Spix hatten in der Tat die "Erfassung des gesamten Lebens zum Ziel: der Pflanzen, der Tiere und der Menschen",¹³ wie im Vorwort des Reiseberichts deutlich wird:

Dr. Spix, als Zoolog, verpflichtete sich, das gesamte Thierreich zum Gegenstande seiner Beobachtungen und Beschäftigungen zu machen. In dieser Beziehung hatte er Alles, was den Menschen, den Ureinwohner sowohl als den Eingewanderten, seine klimatischen Verschiedenheiten, seinen körperlichen und geistigen Zustand u. s. w. betrifft; den äußeren und

inneren Bau der daselbst lebenden Thiere aller Klassen [...] zu beachten. – Dr. Martius, als Botaniker, übernahm die Bestimmung, die tropische Pflanzenwelt in ihrer ganzen Ausdehnung zu erforschen.¹⁴

Somit stellen physiognomische Beschreibungen der Pflanzen, Tiere und gar der Landschaft einen wesentlichen Inhalt des Reiseberichts dar. Auch der Mensch wird einer vermeintlich objektiven physiognomischen Klassifizierung unterworfen, was Martius und Spix folgendermaßen begründen:

Verlassen von Tradition, Geschichte oder geschichtlichen Documenten bleibt dem Forscher über diese Naturmenschen nur die Beobachtung des Körperbaues, der bestehenden Gebräuche und vorzüglich die der Sprache übrig, um daraus von physischer und psychischer Seite den Rang ihrer Race unter den übrigen, und ihre gesammte Bildung zu entziffern.¹⁵

Die Rassen sollen physisch und psychisch beurteilt und mit den anderen Rassen verglichen werden, um ihre Gesamtcharakteristik zu erschließen. Es geht nicht um eine rein physische Beschreibung, sondern auch um das sinnliche Ganze, um Wechselwirkungen zwischen Landschaft, Klima und Lebewesen, um den Gesamteindruck, die Gesamtbewertung. “Man kann daher jetzt von einer ursprünglichen Physiognomie America’s sprechen”, so Martius im dritten Band des Reiseberichts, ferner von der Pflanzen “Einfluss [...] auf das Gemüth des Menschen.”¹⁶ All dies ruft Alexander von Humboldt ins Gedächtnis: Wie der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner herausgearbeitet hat, verstand Humboldt unter Physiognomik nicht nur ein Beschreiben im Sinne Linnés, sondern die Analyse des auch ästhetisch bedingten “Totaleindrucks.”¹⁷ Betrachten wir zunächst dessen physische Seite.

3 Physiognomie und Rasse

Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) war der erste deutschsprachige Naturwissenschaftler, der systematisch mit dem Begriff “Rasse” arbeitete. Ihm ging es vor allem um physiognomische Merkmale der Menschen, die der Mitbegründer der Kraniologie (hier war auch der niederländische Arzt Peter Camper [1722-1789] wichtig) nach Linné’schem Muster anhand seiner Schädel- und Präparatesammlung, aber auch anhand von Reiseberichten zusammentrug, wenngleich er Reiseberichten durchaus kritisch gegenüber stand.¹⁸

Das zentrale rassentheoretische Werk von Blumenbach, *De generis humani varietate nativa*, erschien erstmals 1775 und wurde in der dritten Auflage von Johann Gottfried Gruber 1798 ins Deutsche übersetzt.¹⁹ Im ersten Abschnitt beschreibt Blumenbach die Anatomie und Physiognomie des Menschen, um diesen von den Tieren zu unterscheiden. Der Mensch ist demnach das einzige zweihändige Lebewesen. Im dritten Abschnitt arbeitet er dann die “Ursachen und Arten der Degeneration des Menschengeschlechts”, also die Bildung der verschiedenen Rassen heraus.²⁰ Blumenbach vertrat die Auffassung, dass das Klima der Hauptfaktor für die “Degeneration” bzw. Bildung von Rassen sei,²¹ womit er die These von George-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788) übernahm.²²

Blumenbach unterscheidet innerhalb der “Gattung” Mensch die kaukasische, mongolische, äthiopische, amerikanische und die malayische Rasse²³ und prägte mit dieser Einteilung die Rassentheorie des 19. Jahrhunderts. Merkmale, mit denen Blumenbach die “fünf Hauptklassen”²⁴ bzw. “fünf Hauptvarietäten”²⁵ des “Menschengeschlechts” voneinander unterscheidet, sind vor allem Hautfarbe (§43), Haupthaare (§52), Augen (§54), Gesichtsbildung (§56) und Schädelform (§62), nachrangig auch Zähne (§64), äußeres Ohr (§66), Brüste (§67), Geschlechtsteile (§68), Schenkel (§69), Füße und Hände (§70) sowie die Statur (§71).

Viele Schüler von Blumenbach unternahmen Entdeckungsreisen, darunter Alexander von Humboldt und Georg Heinrich von Langsdorff. Blumenbach war an diesen Reisen interessiert und regte Fragestellungen an, wie die Anweisungen von Blumenbach an seinen Schüler Friedrich Konrad Hornemann für dessen Afrika-Reise vom 1. Februar 1797 zeigen (die dann allerdings tödlich endete): Neben der Erfassung von endemischen Krankheiten und der Verifizierung von Gerüchten über angebliche physiognomische Besonderheiten erbat er sich eine “möglichst genaue Charakteristik der Nationalgesichts-bildung und Schädelform bey den verschiedenen Neger-Stämmen.”²⁶

Ob Martius seinen Rassenbegriff von Blumenbach bezieht, wie es Karen Lisboa behauptet,²⁷ gilt es im Folgenden zu prüfen. In Rio de Janeiro trafen Spix und Martius auf den Blumenbach-Schüler Langsdorff,²⁸ der in seinem Hause einen Botokuden untergebracht hatte.

Der vormalige portugiesische Staatsminister, Conde da Barca, hatte nämlich von dem Districtscommandanten der Indianer in Minas Geraës einen indianischen Schädel für unsern berühmten Landsmann, Hrn. Hofrath Blumenbach, verlangt; da Jener nicht Gelegenheit fand, eines solchen toden Documentes habhaft zu werden, so schickte er dem Grafen zwei lebendige Botocudos.²⁹

Die Erwähnung des “berühmten” Blumenbach und das Zusammentreffen mit einem seiner Schüler deuten auf eine Vorbildfunktion Blumenbachs hin, zumal Spix bereits selber kraniologisch in seiner “Cephalogenesis” gearbeitet hatte, in der er die Entwicklung des Kopfes im Tierreich behandelte.³⁰

Martius und Spix übernehmen Blumenbachs fünfteilige Rassengliederung und sprechen neben der “aethiopischen” von der “mongolischen, caucasischen, malayischen und americanischen Raçe.”³¹ Sie teilen ferner Blumenbachs Auffassung, dass die verschiedenen Rassen klimatischen Ursprungs seien:

Bei der Vergleichung der mongolischen Physiognomie mit der americanischen hat der Beobachter Gelegenheit genug, leitende Spuren für die Reihe von Entwicklungen zu finden, durch welche der Ostasiate unter dem Einfluss eines andern Klimas hindurchgehen musste, um endlich zum Americaner umgebildet zu werden.³²

Im Brasilienbericht begegnen ferner Wörter wie “physiognomisch” und für eine Rasse “eigenthümlich”, die bereits aus Blumenbachs Schrift bekannt sind. Auch fällt auf, dass Martius auf die Beschreibung von Krankheiten besonderen Wert legt³³ – ein Umstand, auf den bereits Blumenbach aufmerksam gemacht hatte (s.o.).

Wenn man nun die Beschreibung der verschiedenen Rassen bei Blumenbach mit Schilderungen aus dem Brasilienbericht vergleicht, fallen weitere Parallelen auf. Dies soll an einigen Beispielen verdeutlicht werden. Blumenbach beschreibt die mongolische Rasse wie folgt:

Von gelbbrauner Farbe [...]. Von schwarzem, härtern, weder krausem noch dichtem Haar [...]. Mit gleichsam viereckigtem Kopfe [...], breitem und plattem Gesicht; und deshalb mit minder abgesonderten, sondern gleichsam in einander fließenden Zügen, eine flache sehr breite Glabella, eine kleine eingedrückte Nase, runde herausstehende Bausbacken, die Oeffnung der Augenlieder enger geradlinichter, das Kinn hervorragend [...].³⁴

Bei Martius und Spix findet sich eine ähnliche Beschreibung von Chinesen:

Zwar ist die Gestalt des Chinesen etwas schlanker, die Stirne breiter, die Lippen sind dünner und gleichförmiger, die Züge überhaupt feiner und milder als jene des in den Wäldern aufgewachsenen Americaners; jedoch sind der kleine, nicht längliche sondern rundlich eckige, etwas spitzige Kopf, das breite Mittelhaupt, die höckerartig hervorragenden Stirnhöhlen, die niedrige Stirne, die starke Zuspitzung und Hervorragung der Jochbeine, die schräge Lage der kleinen eng geschlitzten Augen, die stumpfe verhältnissmässig kleine, gleichfalls breit gedrückte Nase, der Mangel starker Behaarung am Kinn und am übrigen Körper, die schwarzen langen schlichten Haupthaare, die gelbliche oder hell röthliche Färbung der Haut lauter Züge, welche der Physiognomie beider Racen gemein sind.³⁵

Obleich die zweite Beschreibung detaillierter ist, fällt auf, dass sie nach dem Blumenbach'schen Schema vorgeht. Die Hautfarbe, das Haar, die Kopfform sowie das Gesicht mit Nase und Augen sind wichtige Bezugspunkte und werden analog beschrieben. Die Beschreibung ist demnach nicht "objektiv" oder aus der jeweiligen Situation entstanden, sondern wendet ein Schema an und versucht, vorgegebene physionomische Charakteristika nachzuweisen. Dies wird besonders an der Kopf- bzw. Schädelbeschreibung im kranilogischen Stil deutlich.

Bei Blumenbach finden wir folgende Beschreibung der "americanischen" Rasse:

Von Kupferfarbe [...], schwarzem, hartem und schwachem Haar [...], die Stirn niedrig, die Augen tiefliegend, eine stumpfe, jedoch herausstehende Nase. Das Gesicht ist zwar insgeheim breit und dickwangig, jedoch nicht flach und platt, sondern die Theile drücken sich en profil deutlich aus und sondern sich von einander ab [...].³⁶

Im Reisebericht gibt es relativ viele Beschreibungen indigener Gruppen. Auch hier wird schnell klar, nach welchem Muster diese geschrieben wurden.

Alle Indianer, welche wir hier von den Stämmen der *Purís*, *Coropós*, und *Coroados* zu sehen bekamen, waren von einander in Körperbau und Gesichtsbildung auffallend wenig unterschieden, und die individuellen Züge derselben schienen, vermuthlich aus Mangel an Ausbildung, von dem

allgemeinen Raçezug viel mehr beherrscht, als dieses bei den übrigen Raçen jetzt noch der Fall ist. Die Indianer sind von kleiner oder mittlerer Statur, die Männer vier bis fünf, die Weiber im Allgemeinen etwas über vier Fuss hoch; alle von stämmigem, breiten und gedrungenen Körperbau. [...] Ihre Brust ist breit, der Hals kurz und stark; die weiblichen Brüste nicht so schlaff herabhängend wie bei den Negerinnen; der Bauch stark hervorstehend, der Nabel sehr schwulstig, jedoch weniger als bei dem Neger; die männlichen Theile sind viel kleiner als die der Neger, und nicht wie bei diesen in einem beständigen Turgor; die Extremitäten sind kurz, die unteren nichts weniger als voll, namentlich die Waden und das Gesäss dünn, die oberen rund und musculös. Der Fuss ist hinten schmal, nach vorn hin sehr breit, die grosse Zehe von den übrigen abstehend; die Hände sind fast immer kalt, die Finger verhältnissmässig dünn, die Nägel, welche sie sich beständig abzunagen pflegen, sehr kurz. Die Hautfarbe ist ein mehr oder weniger tiefes Kupferbraun [...]. Neugeborne Kinder sind gelblich weiss, wie Mulatten; Kranke erhalten eine bräunlich gelbe Farbe; äusserst selten trifft man unter ihnen Kakerlacken oder Dunkelgefleckte. [...] Uebrigens ist ihre Haut sehr fein, weich, glänzend, und der Sonne ausgesetzt zum Schweisse geneigt, dessen Geruch (*Catinca*) nicht so wild wie bei den Negern, doch aber scabiös-urinös ist. Die langen, harten, straffen, glänzend schwarzen Haare hängen dicht und unordentlich vom Haupte herab. [...] Am Kopfe zeichnen sie sich, der breiten Brust entsprechend, besonders das Mittelhaupt und die hervorstehenden Backenknochen durch Breite aus. Die Stirne ist niedrig, durch die hervorstehenden Stirnhöhlen höckerig am Grunde, oben enge und stark zurückgelehnt. Das Hinterhaupt hängt bei weitem weniger nach hinten, wie bei dem Neger, dessen Schädel überhaupt viel schmaler und viel länglicher ist, als der des Indianers. Das Antlitz ist breit und eckig, und springt nicht so sehr hervor wie beim Neger, aber mehr als bei dem Kalmucken oder Europäer. Die Ohren sind klein, nett, etwas auswärts gerichtet, die Ohrfläppchen nicht durchbohrt oder durch schwere Körper verunstaltet, die Augen klein, schwarzbraun, seitwärts stehend, mit dem innern Winkel gegen die Nase gekehrt [...]; die Nase ist kurz, nach oben sanft eingedrückt, nach unten platt, jedoch nicht so breit gedrückt wie bei dem Neger; die Nasenlöcher sind breit, kaum ein wenig nach aussen stehend, die Lippen bei weitem nicht so dick und wulstig wie bei dem Neger [...].³⁷

Zu den Botocudos heisst es:

Wie alle Indianer, welche wir bis jetzt gesehen hatten, waren auch sie von hellzimmtbrauner Farbe, mittelmässiger Grösse, unersetzter Statur, von kurzem Halse, kleinen Augen, plattgedrückter kurzer Nase und wulstigen Lippen. Die pechschwarzen, straffen, glänzenden Kopfhaare hingen Einigen wild herab [...].³⁸

Und abschließend sei die folgende, von Spix verfasste Charakteristik der "amerikanischen Rasse" zitiert:

In der Körperbildung kommen auch diese mit den übrigen Indianern Brasiliens überein. Der Hauptkennzeichen der *americ. Raçe* sind: die röthliche Farbe von verschiedenen Graden der Dunkelheit, die verhältnissmässig stärkere Breite als Länge aller Theile. Statur klein (Indianer von fünf und einem halben bis sechs Fuss sind selten); kurzer Hals; breites Becken, aber noch breitere Brust und Schulterblätter; starke Brüste, kurze Füsse; die *Planta pedis* gegen vorn breit; der Nabel nicht so wulstig hervorstehend, wie bei den Negern, sondern mehr einwärts gezogen. Die Haare schwarz, steif, wie bei Pferden, mehr oder weniger lang. Der Kopf rundlich, breit; Mittelhaupt breit; Hinterhaupt nicht so länglich hervorstehend, wie bei dem Neger, sondern zugerundet. Stirne breit, niedrig, etwas rückwärts geneigt; die Stirn-Höhlen hervorstehend. Gesicht breit, rundlich, seltener schmal oval; Jochbeine hervorstehend; Nase meist flachgedrückt; Nasenlöcher weit, etwas seitwärts und nach oben gerichtet; Augen klein, braun, schwarz; Augenhöhlen seitwärts abstehend; Augenbraunen breit, schwachbehaart, gewöhnlich gegen die Nase herab, und eben so nach Aussen verlaufend; Mund breit; Unterlippe nicht so stark als die Oberlippe, beide minder wulstig, als beim Neger.³⁹

Wieder begegnet die Blumenbach'sche Beschreibungssystematik: Statur, Körperbau, Hautfarbe, Haare, Augen, Gesichtsbildung und Schädelform, teilweise auch Füße und Hände sind von Interesse und werden einheitlich als "Raçezeug" beschrieben. Neben der Hautfarbe stimmen vor allem die niedrige Stirn und das breite Gesicht mit Blumenbachs Kurzbeschreibung überein. Auffällig ist der Vergleich zwischen den verschiedenen Rassen – körperliche Merkmale werden zu anderen rassischen Bezugspunkten in Verbindung gesetzt. Die Beschreibungen kommen als stereotypisierte, rassische Physiognomien daher und lassen ihren ethnologischen Wert und Erkenntnisgewinn fraglich erscheinen. Die Erwähnung von "Abartungen" wie "Kakerlacken oder Dunkelgefleckte[n]" macht den rassischen Einschlag besonders deutlich.

Für Martius ist die Rassenmischung von besonderer Bedeutung. Hier greift er nur teilweise auf Blumenbach zurück, welcher folgende "Bastardgeburten" aufzählt:

Von Europäern mit Negern werden Mulatten geboren. Die Kinder von Europäern mit Indianern heißen Mestizen. Ebenso nennt man die von Europäern mit Amerikanern Erzeugten, auch Westindier, Mestizen und Mamelucken. Kinder von Negern mit Amerikanern heißen Zamben [...].⁴⁰

Martius und Spix bringen eine ähnliche Passage, orientieren sich allerdings weniger an Blumenbach, als vielmehr an der portugiesischen Bezeichnung: "Die Kinder von einem Vater caucasischer Abkunft und einer indianischen Mutter nennt man auch hier, wie im übrigen Brasilien, *Mamelucos*. Mischlinge aus Negern und Indianern werden bald *Cafusos*, bald *Cabres*, die aus Negern und Weissen werden vorzugsweise *Mestiços* (*Carybocas*) oder *Pardos*, *Mulatos* genannt."⁴¹ Auch "Mischlinge" beschreiben sie nach dem bereits vertrauten Muster, wie das Beispiel der "Cafusos" zeigt:

Cafusos, welche Mischlinge von Schwarzen und Indianern sind. Ihr Aeusseres gehört zu dem auffallendsten, welches einem Europäer begegnen kann. Sie sind schlank, breit und von kräftiger Musculatur, besonders sind die Brust-, auch die Armmuskeln sehr stark, die Füsse dagegen verhältnissmässig schwächer. Ihre Farbe ist ein dunkles Kupfer- und Kaffeebraun. Die Gesichtszüge erinnern im ganzen mehr an die äthiopische als an die americanische Raçe. Das Antlitz ist oval, die Backenknochen sind stark hervorragend, doch weniger breit und abgesetzt als bei den Indianern, die Nase breit und niedergedrückt, jedoch weder aufgeworfen noch sehr gekrümmt, der Mund breit mit dicken, aber dabei gleichen und eben so wie der Unterkiefer wenig vorspringenden Lippen, die schwarzen Augen selbst offeneren und freieren Blicks als bei den Indianern, jedoch noch etwas schief – wenn auch nicht so stark einwärts stehend als bei diesen, dagegen nicht so nach aussen gerichtet wie bei den Aethiopiern.⁴²

In seinem Aufsatz "Bemerkungen über die Verfassung einer Geschichte Brasiliens" von 1943 bewertet Martius die Rassenmischung in Brasilien als "Veredlung dreier Menschenraçen."⁴³ "Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Wille der Vorsehung eine solche Raçavermischung zur Aufgabe in Brasilien gemacht hat."⁴⁴ Martius verurteilte die Rassenmischung demnach nicht.

4 Physiognomik und Interpretation

Nachdem gezeigt wurde, wie physiognomische Beschreibungen bei Martius gestaltet sind, soll nun die Bewertung dieser Merkmale bei Martius im Mittelpunkt stehen. Hier wird schnell deutlich, dass man mit der Vorlage Blumenbach nicht sehr weit kommt. Drei Stränge sind zu unterscheiden: Erstens finden sich ästhetische Bewertungen, zweitens charakterliche Bewertungen, die mit physiognomischen Merkmalen in Einklang gebracht werden, und drittens eine generelle Interpretation der Wertigkeit der einzelnen Rassen und des Verhältnisses der Rassen untereinander.

Beginnen wir mit dem ersten Punkt. Martius nimmt ästhetische Bewertungen der von ihm beschriebenen äußerlichen Merkmale vor. So spricht er bsp. von einer "Verschlechterung der Körper- und Gesichtsbildung der Urbewohner bis zu dem Grade von Missgestalt und Hässlichkeit, welchen sie im Ganzen jetzt zeigen"⁴⁵ und "von sehr unangenehmer mongolischer Physiognomie".⁴⁶ Hässlichkeit taucht als Bewertungsmaßstab immer wieder auf:

Was aber diesen Mischlingen vorzüglich ein frappantes Aussehen giebt, ist das übermässig lange Haupthaar, welches sich, besonders gegen das Ende hin halbgekräuselt, von der Mittelstirne an auf einen bis anderthalb Fuss Höhe beinahe lothrecht emporhebt, und so eine ungeheuere, sehr hässliche Frisur bildet.⁴⁷

Dagegen bewertet Martius die Physiognomie von Indigenen positiver, wenn sie der "kaukasischen" Physiognomie ähneln, wie das folgende Beispiel der Passés zeigt, welche er "die schönsten Indianer in Rio Negro"⁴⁸ nennt:

Schon die weissere Gesichtsfarbe zeichnet sie vor ihren Nachbarn aus; noch mehr aber der feinere Gliederbau und eine der americanischen Raçe gemeinlich fehlende Grösse und Ebenmässigkeit. Die gegen andere Indianer dünneren Extremitäten, der längere Hals, die stärker hervortretenden Schlüsselbeine, die zwar mit fleischiger Musculatur versehene aber schmalere Brust, der schlankere, minder gewölbt hervortretende Unterleib, die schmalen Hüften – Alles erinnert vielmehr an eine caucasische Bildung. Auch die Gesichtszüge sind ausgezeichnet, bisweilen sogar schön zu nennen.⁴⁹

Neben der ästhetischen Beurteilung fällt als zweiter Punkt auf, dass Martius vom Äußeren auf den Charakter der “Rassen” schließt. Denn man könne sagen, so Martius in seinem Aufsatz über die Geschichte Brasiliens, “daß jeder Menschenraçe vermöge der ihr angebohrenen Eigenschaften u. der Umgebung, unter welchen sie lebt und sich entfaltet, eine ganz eigenthümliche Bewegung zukommt.”⁵⁰ An den folgenden Beispielen wird schnell klar, welche Eigenschaften bzw. “Raçezüge” Martius der indigenen Bevölkerung Brasiliens zuschreibt.

Diese Raçe trägt in Allem den Charakter eines gänzlichen Mangels innerer Einheit und Wesenheit, und ist darum in einer fortwährenden Volubilität der Gesinnungen, Meinungen, nationalen Sitte und Sprache begriffen. Sie bleibt sich in Nichts gleich, als in ihrem Unbestande.”⁵¹

“Ihre Physiognomie war nicht die angenehmste. Der allgemeine Raçezug, hinbrütender Stumpsinn und Verslossenheit, der sich besonders in dem irren trüben Blicke und dem scheuen Benehmen des Americaners ausspricht, wird bei dem ersten Schritt in die Reflexionsstufe durch den ihm noch ganz fremdartigen Zwang der Civilisation und des Umgangs mit Neger, Mestizen und Portugiesen bis zu dem traurigsten Bilde innerer Unzufriedenheit und Verdorbenheit gesteigert.”⁵²

Zu den Botocudos heißt es:

So sehr uns auch die trostlose Physiognomie der Coroados, Purís und Coropós mit Bedauern und Mitleiden erfüllt hatte, so machte doch jetzt einen viel schrecklicheren Eindruck der Anblick von Menschen, die fast keine Spur von Humanität in ihrem Aeusseren trugen. Indolenz, Stumpsinn und thierische Rohheit waren in ihren viereckigen, plattgedrückten Gesichtern, in ihren kleinen und furchtsam stieren Augen; Gefrässigkeit, Trägheit und Schwerfälligkeit in den wulstigen Lippen, in dem Hängebauche, wie in dem ganzen torösen Körper und dem trippelnden Gange ausgeprägt.⁵³

Die Muras beurteilt er folgendermaßen:

Der Ausdruck der Physiognomien war wild, unstät und niedrig. Selbst das Freiheitsgefühl konnte die breiten, verwirrten, von lang herabhängenden Haupthaaren verdüsterten Züge nicht erheitern [...]. Ihre Körper waren breit, sehr fleischig und unter mittlerer Grösse; die Hautfarbe war wegen

fortwährender Nacktheit ein um so dunkleres Kupferbraun, die Behaarung fast nur am Kopfe [...].⁵⁴

Und auch die Miranhas werden charakterlich beurteilt:

Wir schrieben wohl nicht zu Unrecht diese Naivetät, diesen sanguinischen Antheil an Allem, was uns betraf, dem freieren Naturstande zu, worin sie sich, entfernt von Weissen, ohne Kunde von Frohnen [...] befinden. Roh bis zur Thierheit fand ich bei genauerer Bekanntschaft diese *Miranhas*, aber jene Hinterlist, Furchtsamkeit und Kleinheit der Gesinnung, wodurch sich der aldeierte Indianer oft zum Gegenstand der Verachtung seiner Nachbarn macht, ist ihnen fremd. Sie sind ein kräftiger, wohlgebauter, dunkelgefärbter Indianerstamm. Ihre breite Brust entspricht dem breiten Antlitze [...]. Uebrigens tragen sie in ihren Gesichtern zwar den Ausdruck der ungebundensten Rohheit, zugleich aber jene Gutmüthigkeit, ohne welche wir den Menschen im Naturzustande nicht denken können.⁵⁵

Die ausgewählten Textstellen, die in der Regel direkt an die vermeintlich "objektiven", jedoch auf der Blumenbach'schen Rassenklassifizierung aufbauenden physiognomischen Beschreibungen anschließen, verdeutlichen Martius' Standpunkt. Es erscheinen Urteile und Bewertungen des Charakters von Personen, welche mit der rassistischen Herkunft in Zusammenhang gebracht werden. Es lässt sich ein pejoratives Wortfeld separieren, welches aus Stumpfsinn, Indolenz, Verschlossenheit, Scheuheit, Trübsinn, Unzufriedenheit, Trägheit, Unstetigkeit, Gefrässigkeit und Verdorbenheit besteht. Weiterhin werden die Indigenen als roh oder thierisch beschrieben. Lediglich "der gutmüthige, phlegmatische Charakter der Indianer"⁵⁶ sticht etwas positiver ab, schließt aber an Trägheit an.

Chinesen und Amerikaner werden außerdem als hinterlistig und diebisch bezeichnet: "Auch der misstrauische, hinterlistige, wie man behauptet, nicht selten diebische Charakter und der Ausdruck kleinlicher Sinnesart und mechanischer Bildung zeigen sich in beiden Stämmen auf ähnliche Weise."⁵⁷ Dass Martius auch die "europäische Rasse" charakterlich beurteilt, zeigt das Beispiel der Paulistas:

Uebrigens sind eine hohe und dabei breite Statur, stark ausgesprochene Gesichtszüge, die Freiheitssinn und Unbefangenheit ankündigen, braune, selten blaue Augen voll Feuer und Unternehmungsgeist, volles, schwarzes und schlichtes Haar, kräftige Musculatur, Raschheit und Bestimmtheit in der Bewegung die Hauptzüge in der Physiognomie der Paulisten.⁵⁸

Als dritter Punkt muss Martius' Gesamtbewertung der Rassen für die Menschheitsgeschichte angesprochen werden. Für Martius gibt es keinen Zweifel, dass die weiße Rasse die höherwertigste sei und daher die anderen Rassen beherrsche. In seinem Aufsatz von 1845 schreibt er:

Jede Eigenthümlichkeit einer Raça in somatischer u. psychischer (...) gewährt hiebei ein besonderes Moment, und nach der größeren Energie, Quantität und bürgerlichen Geltung (Dignität) einer jeden Raça wird dieses Moment von größerem oder geringeren Einfluß auf die Gesamtheit der

Entwicklung seyn. So ist es also natürlich, daß der Portugiese, der als Entdecker, Eroberer, Sieger und Herr in die Entwicklung eingegriffen hat, die im Grund die physische u. moralische Bedingung und Gewährung für die Entfaltung zu einem selbständigen Reiche gegeben, auch immer als das gewaltigste & wesentlichste Moment erscheint.⁵⁹

Ähnlich wird im Reisebericht formuliert:

Diese Erfahrung schien uns die Ansicht zu bestätigen, auf welche der Physiolog durch viele andere Verhältnisse hingewiesen wird, dass der Europäer an Intensität des Nervenlebens die gefärbten Menschen überraffe, und auf eine ganz spezifische Weise, sowohl somatisch als psychisch die übrigen Rassen beherrsche. Es ist schon von mehreren sinnreichen Schriftstellern bemerkt worden, dass die einzelnen Rassen, wenn auch gleichförmig organisirt, doch in verschiedenen Beziehungen mehr oder weniger vollkommen qualificirt seyen, und namentlich den Europäer eine höhere Ausbildung der geistigen Organe und Kräfte für die geringere niedriger Facultäten entschädige. [...] Freiheit, begründet durch ein lebendiges moralisches Bewusstseyn, und entwickelt durch die Herrlichkeit der Religion und ächter Wissenschaft hat dem Europäer den Stempel von Würde und Hoheit aufgedrückt, welche ihn bisher fast unbewusst siegreich durch alle Welttheile führten, ihn unter den rohen Kindern der Natur [...] beschützen, und Ehrfurcht überall um ihn her verbreiten.⁶⁰

Der Platz auf der Welt, den Martius der "amerikanischen Rasse" zuweist, steht antonymisch zu dem der "kaukasischen Rasse":

Der rothe Ureinwohner America's wird sich kaum je auf jene Stufe erheben, dass er Gesetzgeber und Veredler der ihm untergeordneten Natur werden dürfte. Diese Bestimmung scheint Völkern caucasischer Rasse, und insbesondere romanischer Abstammung, im Zusammenwirken mit anglogermanischen und äthiopischen Stämmen verliehen.⁶¹

Martius geht noch weiter – in seinen Augen sei die "amerikanische Rasse", die er als "verkümmerten Ast am Stamme"⁶² des Menschengeschlechts bezeichnet, dem Untergang geweiht, da sie zur Zivilisation unfähig sei:

Wie früher ist diese Rasse untergeordnet, leidend, bedeutungslos im Verbande mit den übrigen, ein Spiel des Eigennutzes und der Wohlthut der Einzelnen, eine träge Last für die Gesamtheit, die sich gleichsam nur ungerne damit hinschleppt. Ja, aus ihrem Verharren auf der tiefsten Bildungsstufe und aus dem Umstande, dass man fast nirgends eine unvermischt indianische Familie zwischen den übrigen Menschenrassen durch mehrere Generationen erhalten findet, dürfte der traurige Schluss zu ziehen seyn, dass die Indianer, anstatt von der Civilisation Europa's geweckt und gebildet zu werden, dieselbe vielmehr wie ein allmählig wirkendes Gift empfinden, das damit enden werde, sie vollkommen aufzulösen und zu zerstören.⁶³

Auf den Gegensatz zwischen den “Naturmenschen”⁶⁴ Amerikas und der weißen, zivilisatorischen Rasse sei ansonsten auf Karen Lisboa verwiesen.⁶⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Martius über das Beschreiben von physiognomischen Rassenmerkmalen hinaus geht und auch eine Bewertung der Rassen vornimmt. Neben einer ästhetischen Herabwürdigung findet sich eine rassische Physiognomik, also das Festmachen charakterlicher Merkmale an physiognomischen Rassenmerkmalen. Beides nimmt Martius ausgesprochen pejorativ vor und lässt es in ein größeres Konzept von Rasse einmünden, in dem die weiße Rasse für Zivilisation und Erziehung, die anderen Rassen für Degeneration und Wildheit stehen.

Woher stammt dieses Konzept? Auch Blumenbach macht unmissverständlich klar, dass Europäer “die schönste und wohlgebildetste Gesichtsform”⁶⁶ und eine “schöne Schädelform”⁶⁷ hätten und somit als Urstamm anzusehen seien, von dem sich die anderen Rassen ableiten ließen.⁶⁸ Ferner spricht er von “rohen Völkern, Negern, Brasiliern.”⁶⁹ Allerdings enthält er sich ansonsten ästhetischer Bewertungen, obgleich auch er von einem zu bestimmenden “Nationalcharakter”⁷⁰ der Rassen ausgeht, auf den er jedoch nicht näher eingeht. Übrigens hatte schon Linné Charakterbewertungen vorgenommen, als er den “Americanus” u.a. als “cholericus” und “liber”, den “Europaeus” als “sanguineus” und “inventor”, den “Asiaticus” als “melancholicus” und den “Afer” als “phlegmaticus” bezeichnete.⁷¹ Die Willkür der Stereotypisierungen sticht umso mehr ins Auge, wenn sich bei Martius auch für den “Amerikaner” Zuschreibungen wie phlegmatisch finden lassen.

Die von Martius vorgenommene Verbindung von Charakter und Äußerem lässt an die Physiognomik denken, die in Johann Caspar Lavater (1741-1801) ihren wichtigsten Vertreter hatte, welcher von Gesichtsmerkmalen auf den Charakter von Personen zu schließen glaubte.⁷² Franz Joseph Gall (1758-1828) verband die Kraniologie mit der Physiognomik, indem er den Charakter eines Menschen aus dessen Schädelform und Mimik herzuleiten anstrebte.⁷³ Die Kulturwissenschaftlerin Claudia Schmölders bekräftigt, dass die Physiognomik im 19. Jahrhundert “zwischen Psychologie und Geographie”⁷⁴ schwebte, oder, wie der bereits erwähnte Michael Hagner feststellt, die Interpretation des auch ästhetisch bedingten Gesamteindrucks einzufangen versuchte.

Blumenbach lehnte die Physiognomik ab:

Vor allen Dingen muß ich erinnern, daß hier nicht von der Gesichtsbildung im physiognomischen Sinne (Blick, Ausdruck) dem Zeiger der Gemüthsbeschaffenheit, die Rede sey, welche indeß doch auch bisweilen national, gewissen Völkerschaften eigenthümlich seyn, und ebenfalls aus jenen Ursachen hergeleitet werden kann. [...] Nicht von dieser physiognomischen Gesichtsform also, sondern von den Ursachen der Nationalgesichter, der eigensten Figur, Verhältnis und Richtung ihrer Theile handeln wir, in welchen Stücken allen die verschiedenen Racen des Menschengeschlechts allerdings, wie wir gesehen haben, etwas Eigenthümliches und Charakteristisches haben.⁷⁵

Martius' Konzept der Hässlichkeit und der Charakterisierung von Rassen geht also über Blumenbach hinaus.

Als Vorbild diente ihm offenbar der Kulturhistoriker Christoph Meiners (1747-1810), der wie Blumenbach in Göttingen lehrte und erstmals die Begriffe "Rasse" und "Nation" bzw. "Volk" zusammenbrachte und "Rasse" als konstituierendes Merkmal für die Menschheitsgeschichte ausmachte.⁷⁶ In Meiners' "Grundriß der Geschichte der Menschheit" (1785) finden sich deutliche Verbindungen zu Martius. So führt Meiners das ästhetische Bewertungskriterium für Rassen und Völker ein: "Eins der wichtigsten Kennzeichen von Stämmen und Völkern ist Schönheit oder Häßlichkeit. [...] Nur der weiße Volksstamm verdient den Nahmen des Schönen, und der Dunkelhäutige mit Recht den Nahmen des Häßlichen."⁷⁷ Ähnlich wie Blumenbach nennt er in seinem zweiten Kapitel als rassenkonstituierende Merkmale die Körpergröße (§13), die Körperstärke (§14), die Hautfarbe (§17), das Haar (§18), die Kopfform (§19), die Augen (§20) sowie Mund und Ohren (§21). Meiners geht aber über die physiognomische Beschreibung und Beurteilung hinaus, denn er weist den Rassen unterschiedliche Charaktermerkmale zu, denn auch der Geist sei rassenbedingt: "Die Vorsehung schenkte den Weißen und schönen Völkern nicht nur größere Vorzüge des Körpers, sondern auch des Geistes."⁷⁸ Im Umkehrschluss bedeutet dies für die "amerikanische Rasse": "Nirgends ist die Nichtswürdigkeit oder Verdorbenheit der menschlichen Natur allgemeiner, und genauer beobachtet worden, als in den Einwohnern von America"⁷⁹ Neben "Verdorbenheit" nennt Meiners als Merkmale "wilder Völker" Feigheit und Furcht,⁸⁰ ferner "Eitelkeit, Hang zu Spiel und Tanz, Rachbegierde, Trägheit, Unkeuschheit, Unreinlichkeit, Hang zur Dieberey, Völlerey und Gefräßigkeit."⁸¹ Ein Abgleich mit dem zuvor separierten Wortfeld aus dem Brasilienbericht von Martius zeigt eine deutliche Übereinstimmung.

Ein weiterer besonders deutlicher Hinweis auf Meiners ist die von Martius vertretene Dekadenztheorie, die er in seinem Aufsatz zur Geschichte Brasiliens entwickelt. Laut Martius seien die indigenen Völker Brasiliens herabgesunkene Überreste einer Hochkultur und keine Menschen im Rousseau'schen Naturzustand: "Wie hatten sie jenen eigenthümlichen Zustand bürgerlicher u. sittlicher Auflösung überkommen, der uns sie selbst nur wie Ruinen von Völkern erkennen läßt?"⁸² Auch Meiners vertritt diese These und spricht von Völkern, "die bis zur tiefsten Stufe der Verwilderung hinabgesunken sind"⁸³. Nach Meiners hätten verschiedene Völker aufgrund ihrer Rasse verschiedene Kulturstufen inne, wobei der weiße Europäer an der Spitze stünde⁸⁴ – eine weitere Parallele zu Martius.

5 Zusammenfassung

Ein Blick auf die physiognomischen Beschreibungen außereuropäischer Menschen im Œuvre von Martius hat dessen Rassenkonzept deutlich werden lassen. Es konnte gezeigt werden, dass hierbei verschiedene Einflüsse geltend gemacht werden können. Auf der einen Seite steht der Naturwissenschaftler Martius, der im Rahmen der von Linné begründeten Artenklassifizierung Pflanzen, Tiere und Menschen gleichsam zu systematisieren sich angeschickt hat. Dabei greift Martius vor allem auf die Rasseneinteilungen samt ihrer physiognomischen Kriterien zurück,

wie sie Johann Friedrich Blumenbach entwickelt hat, und unterwirft indigene Völker einer standardisierten Erfassung und einem Schema europäischer Denkstruktur.

Auf der anderen Seite steht der Physiognomiker und Kulturanthropologe, der sowohl ästhetisch verurteilt, als auch charakterliche Rassenmerkmale festzustellen glaubt, wobei beides an der europäischen Norm gemessen und herabgewürdigt wird. Die zunächst "objektiv" gedachte Beschreibung wird also interpretiert und schließlich einem Beschreibungsmodell der Menschheitsgeschichte zugeführt, für welches Christoph Meiners als Urheber festgestellt werden konnte. Die weiße, europäische Rasse wird demgemäß als beste und hochentwickelteste Rasse dargestellt, die die anderen Rassen zu recht beherrsche. Da dieses Konzept mit physiognomischen Merkmalen begründet wird, muss man Martius vorhalten, sich einer rassistischen Physiognomik bedient zu haben. Dies gilt es, beim Rezipieren seiner ethnologischen Beschreibungen im Hinterkopf zu behalten. Denn schon Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) stellte fest:

Wäre es nicht Unsinn zu sagen, weil der Mohr dumm und tückisch ist, so ist es der Deutsche ebenfalls, dessen Nase und Lippe sich der Lippe und Nase des Schwarzen nähern, oder ähnlicht ihm mit der Verhältnis im Charakter, nach welcher sich Nase und Lippe ähnlich sind, da der eine eines sanften Himmels genoß, während der andere von dem seinigen bis in den Sitz der Seele geröstet und gekocht wird? Andere Umstände zu geschweigen. Was ist Unsinn, wenn dieses keiner ist?⁸⁵

Anmerkungen

¹ MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von / SPIX, Johann Baptist von. *Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820: tomi 1-4*. Stuttgart, [1823-1831] 1966, S. 615.

² MARTIUS / SPIX, op. cit.

³ Erst 1994 erschienen zwei Jubiläumsbände anlässlich von Martius' 200. Geburtstag: HELBIG, Jörg (ed.). *Brasilianische Reise 1817-1820*. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag. München, 1994; *Staden-Jahrbuch* 42 (1994).

⁴ MACKNOW LISBOA, Karen. *A nova atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo, 1997.

⁵ GEULEN, Christian. *Geschichte des Rassismus*. München, 2007, S. 56-57.

⁶ LINNÉ, Carl. *Systema Naturae: tomus I*. Wien, 1767, S. 29.

⁷ BRENNER, Peter J. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur: ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen, 1990, S. 444.

⁸ TIEFENBACHER, Ludwig. Die Bayerische Brasilienexpedition von J. B. von Spix und C. F. Ph. von Martius 1817-1820. In: HELBIG, Jörg (ed.), op. cit., S. 28.

⁹ MACKNOW LISBOA, op. cit., S. 141.

¹⁰ MÄGDEFRAU, Karl. Einführung: Leben und Werk des Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). In: MARTIUS / SPIX, op. cit., S. XIII.

¹¹ MACKNOW LISBOA, Karen. „Reise in Brasilien“: Bilder der Natur und Skizzen einer Zivilisation. In: *Staden-Jahrbuch* 42 (1994), S. 53.

¹² GRAU, Jürke. Erlebte Botanik: Martius als Wissenschaftler. In: HELBIG, Jörg (ed.), op. cit., S.76.

- ¹³ MÄGDEFRAU, op. cit., S. XI.
- ¹⁴ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 5.
- ¹⁵ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 384.
- ¹⁶ MARTIUS / SPIX, op. cit.: tomus 3, S. X.
- ¹⁷ HAGNER, Michael. Zur Physiognomik bei Alexander von Humboldt. In: CAMPE, Rüdiger / SCHNEIDER, Manfred (ed.). *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Freiburg im Breisgau, 1996, S. 446.
- ¹⁸ PLISCHKE, Hans. *Johann Friedrich Blumenbachs Einfluß auf die Entdeckungsreisenden seiner Zeit*. Göttingen, 1937, S. 4-5.
- ¹⁹ BLUMENBACH, Johann Friedrich. *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschengeschlechte*. Leipzig, 1798.
- ²⁰ BLUMENBACH, op. cit., S. 91-202.
- ²¹ BLUMENBACH, op. cit., S. 96-99.
- ²² CONZE, Werner / SOMMER, Antje: Rasse. In: KOSELLECK, Reinhart et al. *Geschichtliche Grundbegriffe: tomus 5*. Stuttgart, 1984, S. 146.
- ²³ BLUMENBACH, op. cit., S. 203-204.
- ²⁴ BLUMENBACH, op. cit., S. 94.
- ²⁵ BLUMENBACH, op. cit., S. 203.
- ²⁶ PLISCHKE, op. cit., S. 81.
- ²⁷ MACKNOW LISBOA, op. cit., S. 141.
- ²⁸ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 90.
- ²⁹ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 96-97.
- ³⁰ TIEFENBACHER, op. cit., S. 29.
- ³¹ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 185.
- ³² MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 184-185.
- ³³ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 210, 277-278, 391, 900.
- ³⁴ BLUMENBACH, op. cit., S. 206.
- ³⁵ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 184-185.
- ³⁶ BLUMENBACH, op. cit., S. 207-208.
- ³⁷ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 375-377
- ³⁸ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 480.
- ³⁹ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1182-1183.
- ⁴⁰ BLUMENBACH, op. cit., S. 107-108.
- ⁴¹ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1183.
- ⁴² MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 215.
- ⁴³ MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Bemerkungen über die Verfassung einer Geschichte Brasiliens. In: *Institut Martius-Staden. Jahrbuch 50* (2003), S. 195.
- ⁴⁴ MARTIUS, op. cit., S. 194.
- ⁴⁵ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 213-214.
- ⁴⁶ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 370.
- ⁴⁷ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 215.
- ⁴⁸ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1203.
- ⁴⁹ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1204.
- ⁵⁰ MARTIUS, op. cit., S. 193.
- ⁵¹ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1033.
- ⁵² MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 213.
- ⁵³ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 480.
- ⁵⁴ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1071.
- ⁵⁵ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 1242-1243.
- ⁵⁶ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 219.
- ⁵⁷ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 184-185.
- ⁵⁸ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 222.
- ⁵⁹ MARTIUS, op. cit., S. 193.
- ⁶⁰ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 259-260.
- ⁶¹ MARTIUS / SPIX, op. cit.: tomus 3, S. LVI.
- ⁶² MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 935.
- ⁶³ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 905.

-
- ⁶⁴ MARTIUS / SPIX, op. cit., S. 196.
⁶⁵ MACKNOW LISBOA 1997, op. cit., S. 168.
⁶⁶ BLUMENBACH, op. cit., S. 130.
⁶⁷ BLUMENBACH, op. cit., S. 150.
⁶⁸ BLUMENBACH, op. cit., S. 213-214.
⁶⁹ BLUMENBACH, op. cit., S. 141.
⁷⁰ BLUMENBACH, op. cit., S. 142.
⁷¹ LINNÉ, op. cit., S. 29.
⁷² GEITNER, Ursula. Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters. In: CAMPE, Rüdiger / SCHNEIDER, Manfred (ed.). *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Freiburg im Breisgau, 1996, S. 359-361.
⁷³ SCHMÖLDERS, Claudia. *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin, 1997, S. 134.
⁷⁴ SCHMÖLDERS, op. cit., S. 135.
⁷⁵ BLUMENBACH, op. cit., S. 133-134.
⁷⁶ CONZE / SOMMER, op. cit., S. 150-152.
⁷⁷ MEINERS, Christoph. *Grundriß der Geschichte der Menschheit*. Lemgo, 1793, S. 89.
⁷⁸ MEINERS, op. cit., S. 112.
⁷⁹ MEINERS, op. cit., S. 118.
⁸⁰ MEINERS, op. cit., S. 117.
⁸¹ MEINERS, op. cit., S. 281.
⁸² MARTIUS, op. cit., S. 196.
⁸³ MEINERS, op. cit., S. 129.
⁸⁴ CONZE / SOMMER, op. cit., S. 151.
⁸⁵ LICHTENBERG, Georg Christoph. Über Physiognomik. Wider die Physiognomen. In: LICHTENBERG, Georg Christoph. *Schriften und Briefe: dritter Band*. München, 1992, S. 274.

A Costureira¹

Rainer Maria Rilke

traduzido por Filipe Kegles Kepler

...Foi em abril do ano de 188... Eu fora forçado a trocar de apartamento. Meu senhorio vendera a casa, e o novo proprietário estava decidido a alugar o andar inteiro no qual se encontrava meu modesto quarto. Por muito tempo, procurei sem êxito por outro. Por fim, cansado da procura, escolhi, praticamente sem olhar, um quartinho no terceiro andar de um edifício cujo lado longitudinal abrangia uma parte considerável da estreita viela.

Meu quarto pareceu-me, logo nos primeiros dias, bastante aconchegante. Através das duas pequenas janelas, cujas vidraças multiplamente divididas permitiam adivinhar a idade da casa, eu mirava, para além de telhados cinzas e vermelhos e de fuliginosas chaminés, as montanhas azuis; podia contemplar o sol nascente que, como uma bola ardente, apoiava-se sobre o cume esfumado da colina. Meus móveis, que mandara trazer, tornavam o espaço apertado mais agradável do que eu a princípio esperava, e os serviços que a governanta prestara não deixavam nada a desejar. A escada não era muito íngreme e podia ser subida sem esforço – com efeito, quando eu a subia imerso em pensamentos, sentia-me mesmo induzido a escalar até o sótão. Em suma, eu estava satisfeito, ainda mais porque, no pátio escuro, nem crianças brincavam, nem realejos tocavam.

Anos se passaram desde então. O tempo de que falo jaz, para mim, no crepúsculo do passado e as cores garridas dos acontecimentos estão desbotadas e borradas. Para mim, é como se eu falasse de um acontecimento que tivesse acontecido não a mim, mas sim a um outro, um bom amigo talvez. Por essa razão, não devo temer que o amor-próprio me induza a mentir: escrevo clara e abertamente, de acordo com a verdade.

Naquela época, eu não permanecia muito em casa. Cedo, às sete e meia, eu ia à repartição, almoçava, ao meio-dia, em um restaurante barato e passava, sempre que possível, a tarde na casa da minha noiva. Sim, eu estava noivo naquela época. Hedwig – assim hei de chamá-la – era jovem, amável, instruída e, o que tinha mais importância aos olhos de meus companheiros, era rica. Ela descendia de uma antiga família de comerciantes que, por meio da parcimônia e da dedicação, conseguiram por fim gerenciar uma casa a qual também visitavam os jovens cavalheiros, pois lá reinava, com toda distinção, uma desembaraçada jovialidade, que não deixava o tédio sair das xícaras de chá. A filha caçula da casa, Hedwig, era, aliás, querida por todos, porque aliava, a sua erudição, uma certa leveza adorável, que tornava interessante e encantadora a mais casual das conversas. Ela possuía mais coração e ânimo do que ambas as irmãs mais velhas, era sincera, alegre e... – sem dúvida, eu a amava.

Eu posso falar abertamente. Mais tarde, um ano após o rompimento do noivado, ela casou-se com um jovem e nobre oficial, porém morreu, após presenteá-lo com a

Aluno do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Setor de Alemão. Avenida Bento Gonçalves, 9500, Cep: 91540-000, Porto Alegre, RS, Brasil. Tel: 55 51 3308-6696; Fax: 55 51 3308 7303. E-mail: filipe.kepler@gmail.com

primeira filha, uma menininha de cachinhos dourados.

Na casa de seus pais, onde se reunia diariamente um círculo considerável de pessoas, eu permanecia normalmente até as seis horas da tarde, dava então meu passeio, ia ao teatro e voltava por volta das dez horas para casa, a fim de prosseguir com a mesma rotina no dia seguinte.

Cedo pela manhã, quando descia vagarosamente meus três lances de escada, encontrava-me no vestibulo do primeiro andar sempre com o caseiro, que limpava os azulejos brancos. Ele cumprimentava e entabulava conversa. Todo o dia a mesma. Primeiro, do tempo, depois, se eu estava satisfeito com o apartamento, e assim por diante. Como a ladainha do velho não parecia ter fim, eu sempre lhe perguntava pelos filhos – ele então suspirava e prorrompia, com os dentes cerrados: “É uma cruz! Eles nos deixam preocupados, senhor!” E, com isso, tudo terminava. Certa vez, numa terça-feira, perguntei, apenas para dizer alguma coisa, quem morava ao meu lado. A pergunta foi respondida justamente como fora formulada, assim, casualmente. “Uma costureira, uma pobrezinha, feinha...”, resmungava ele, sem tirar os olhos do chão. Isso foi tudo.

Eu havia há muito me esquecido desta informação ao encontrá-la – a costureira, como eu então presumi com acerto – no corredor escuro da casa. Era uma manhã de domingo. Eu dormira um pouco mais e estava recém saindo, enquanto ela, um livrinho na mão, voltava provavelmente da igreja. Uma figura miserável: entre os ombros pontiagudos, cobertos por um capote puído, verde, que se estendia quase até o chão, balançava-se a cabeça, na qual sobressaíam-se primeiramente o nariz longo e magro e as faces encovadas. Os lábios magros, levemente abertos, revelavam dentes sujos; o queixo era angulado e projetava-se para frente. Neste rosto, somente os olhos pareciam dignos de nota: não que fossem belos, mas eram grandes e muito pretos, ainda que sem brilho. Tão pretos que seus cabelos escuros quase pareciam grisalhos. Só sei que a impressão que essa criatura causou em mim não foi nada agradável. Acredito que ela não olhou para mim. No entanto, eu não tinha tempo para refletir sobre esse encontro fortuito, porquanto deparei-me, perto do portão, com um amigo em cuja companhia passara toda a manhã. Depois, eu esqueci por completo que tinha uma vizinha, até porque, apesar de morarmos porta a porta, esta permanecia dia e noite no mais absoluto silêncio. Tudo provavelmente continuaria assim, não tivesse acontecido certa noite, por acidente – ou como devo chamá-lo? –, algo inesperado, nunca imaginado.

Na casa da minha noiva, ofereceu-se, nos últimos dias de abril, um sarau, que, longamente discutido e preparado, transcorria maravilhosamente bem, estendendo-se até tarde da noite. Pois, justo nesta noite, Hedwig me pareceu encantadora. Conversei longamente com ela na pequena sala verde e ouvi com alegria como ela, um tanto irônica, mas com uma profunda ingenuidade infantil, delineava o quadro do nosso futuro lar; como pintava todas as pequenas alegrias e dores com as mais garridas cores, alegrando-se com a nossa futura felicidade, como uma criança com a árvore de natal. Um agradável sentimento de satisfação iluminou-me o peito, como uma benfazeja onda de calor, e Hedwig confessou-me, também, naquela vez, que jamais me tinha visto tão alegre. Por sinal, a mesma atmosfera dominava todo o grupo: era um brinde após do outro, tanto que eram já três horas da manhã quando, a contragosto, nos despedimos. Lá embaixo, carros e mais carros paravam à porta da casa. Os poucos transeuntes dispersaram-se rapidamente para todos os lados. Eu tinha mais de meia hora de caminhada pela frente, portanto acelerei meus passos, ainda mais porque a noite de abril estava fria e sombria em razão da neblina.

Envolto em meus pensamentos, não me pareceu ter demorado tanto assim, quando já me encontrava em frente à porta de casa. Lentamente, destranquei o portão e fechei-o com cuidado, após entrar. Acendi, então, um fósforo, que haveria de iluminar-me o caminho pelo vestíbulo até a escada. Aliás, era o último que eu tinha. Apagou-se logo. Tateei até a escada, pensando ainda nas maravilhosas horas da noite passada. Agora eu estava no andar de cima. Coloquei a chave na fechadura, girei uma vez, abri lentamente...

Lá estava *ela* diante de mim. Uma vela débil, quase toda derretida, alumiaava de maneira escassa o aposento, do qual emanava um desagradável eflúvio de suor e gordura. Ela estava de pé, à beira da cama, vestindo uma camisola suja e aberta e uma saia de baixo escura; não parecia nem um pouco surpresa e tinha os olhos cravados em mim.

Aparentemente, eu acabara entrando no quarto dela por engano. Porém, estava tão perturbado, como que pregado ao chão, que não disse sequer uma palavra de desculpa, mas também não fui embora; sabia que me enojava, mas fiquei. Vi como ela caminhou até a mesa, empurrou para o lado o prato com as sobras de uma refeição duvidosa, tirou da poltrona as roupas que despira e convidou-me a sentar. Com uma voz baixa, dizia: “Venha”.

O próprio som daquela voz era-me repugnante. Porém, como que movido por uma força desconhecida, eu obedeci. Ela falou. Não sei sobre o quê. Todo esse tempo, ela esteve sentada na beira da cama. Completamente no escuro. Eu via apenas o contorno ovalar, pálido daquele rosto e, aqui e ali, quando a luz mortíça da vela bruxuleava, os olhos grandes. Então, eu me levantei. Queria ir embora. A maçaneta ofereceu resistência. Ela veio em meu auxílio. Neste instante, ela escorregou perto de mim, e eu tive de segurá-la. Ela aconchegou-se a meu peito, e pude sentir-lhe bem de perto o hálito ardente. Era-me desagradável. Queria desvencilhar-me. Contudo, seus olhos descansavam tão fixamente nos meus, como se tecessem estes olhares um fio invisível ao meu redor. Ela puxava-me cada vez mais para perto de si, cada vez mais. Imprimia quentes e longos beijos sobre meus lábios... E então a vela apagou-se.

Na manhã seguinte, acordei-me com a cabeça pesada, dores nas costas e um gosto amargo na boca. Ao meu lado, ela dormia sobre os travesseiros da cama. O rosto pálido e encovado, o pescoço magro, aquele busto exposto, reto, metia-me medo. Levantei-me vagarosamente. O ar bafiento pesava sobre mim. Olhei ao redor: a mesa suja, a poltrona gasta de pernas finas, a flor morta sobre o peitoril da janela – tudo dava a impressão de miséria, definhamento. Neste momento, ela se mexeu; pousou, como se sonhasse, a mão sobre meu ombro. Eu observei essa mão: os dedos longos e de juntas grossas, com as unhas sujas, curtas e largas, a pele, nas pontas, marrom e cheia de picadas... Uma sensação de repulsa por essa criatura tomou conta de mim. Levantei-me num salto, escancarei a porta e corri para o meu quarto. Sentí-me melhor lá. Eu ainda sei que fechei o trinco da minha porta – até onde foi possível.

*

Os dias transcorriam normalmente, como se nada tivesse acontecido. Certa vez, talvez uma semana depois, quando já me tinha deitado, bati acidentalmente com o cotovelo na parede. Eu ouvi que essa batida involuntária obteve imediatamente uma resposta. Permaneci imóvel. Depois, adormeci. Na modorra, pareceu-me que alguém tivesse aberto a minha porta. Em seguida, senti um corpo que se aconchegava a mim.

Ela estava comigo. Passou a noite em meus braços. Repetidas vezes quis mandá-la embora; mas ela me olhava com seus olhos grandes, e a palavra, já nos lábios, sucumbia. Oh, era abominável sentir os membros quentes dessa criatura ao meu lado, dessa moça feia, precocemente envelhecida! E, no entanto, eu não tive forças para...

As vezes, eu a encontrava na escada. Ela passava por mim como da primeira vez: não nos conhecíamos. Ela vinha até mim com frequência. Silenciosamente, sem pronunciar palavra, entrava e mantinha-me preso pelo olhar – eu não tinha forças para reagir.

Por fim, decidi que aquilo tinha de terminar. Era um ultraje à minha noiva dividir a cama com esta mulher, que, com tamanho atrevimento, aconchegava-se a mim e, no entanto, sequer possuía o direito do amor!

Voltei mais cedo para casa e tranquei imediatamente minhas portas. Por volta das nove horas da noite, ela veio. Ao encontrar a porta fechada, foi-se embora – deve ter pensado que eu não estivesse em casa. No entanto, eu fui descuidado: empurrei a pesada poltrona para trás de maneira um tanto brusca. Ela deve ter ouvido. Logo em seguida, bateram na parede. Permaneci imóvel. Mais uma vez. Depois, impacientemente, sem cessar. Agora, eu podia ouvi-la soluçar – longamente, longamente... Ela deve ter passado metade da noite à minha porta. Porém, eu me mantive firme; senti que essa perseverança quebrara o feitiço.

No dia seguinte, encontrei-a na escada. Ela caminhava bem devagar. Quando já estava bastante próximo dela, ela abriu os olhos. Fiquei apavorado: havia naqueles olhos um lampejo sinistro e ameaçador... Ri-me de mim mesmo; eu era mesmo um tolo! Aquela moça! E a acompanhei com os olhos, como pousava desajeitadamente os pés sobre os degraus de pedra e mancava ao descer...

À tarde, meu chefe requisitou minha presença, de modo que não pude fazer a costumeira visita a Hedwig. À noite, quando cheguei ao meu quarto, encontrei uma carta do pai da minha noiva que me causou o maior espanto. Esta dizia:

“...Sob as presentes circunstâncias, o senhor há de compreender que, para minha maior tristeza, vejo-me obrigado a romper o noivado com a minha filha. Eu acreditei confiar Hedwig a um homem que não estivesse preso a nenhum outro comprometimento. É dever de um pai poupar, sempre que possível, sua filha de experiências dessa sorte. O senhor entenderá meu proceder, prezado Senhor de B..., assim como também estou convencido de que o senhor certamente me teria informado a tempo da situação. Meus mais sinceros votos de estima e consideração, cordialmente...”

É difícil descrever como me senti. Eu amava Hedwig. Já me via como parte do futuro que ela mesma esboçara com tamanho entusiasmo. Não podia imaginar meu destino sem ela. Sei que primeiro uma dor intensa tomou conta de mim, uma dor que me trouxe lágrimas aos olhos, antes mesmo que eu tivesse tempo para pensar a que motivo devia essa estranha recusa. Pois, estranha, ela o era definitivamente. Eu conhecia o pai de Hedwig, que era a diligência e justiça em pessoa, e sabia que somente um acontecimento importante poderia levá-lo a agir dessa forma. Pois, ele me respeitava e era comedido demais para cometer qualquer injustiça contra mim. Não dormi a noite inteira. Milhares de pensamentos passavam pela minha cabeça. Finalmente, pela manhã, adormeci de cansaço. Ao acordar, percebi que esquecera de chavar a porta. No entanto, ela não estivera comigo. Respirei aliviado.

Vesti-me depressa, pedi dispensa do trabalho por algumas horas e corri para a casa da minha noiva. Encontrei o portão fechado e, quando ninguém apareceu para

atender a campainha, que eu tocava repetidamente, pensei que eles tivessem saído. O caseiro poderia decerto estar ocupado no pátio, onde não a ouviria tocar. Resolvi voltar à tarde, no horário habitual.

Assim o fiz. O caseiro abriu, arregalou os olhos e disse que eu deveria saber que os senhores tinham viajado. Fiquei apavorado, mas agi como se estivesse informado de tudo e pedi apenas para falar com Franz, o velho criado. Este me contou detalhadamente que todos – todos – tinham viajado, após a curiosa cena que sucedera ontem à tarde.

– Eu estava parado – assim contava ele – aqui, no vestíbulo, limpando os faqueiros, quando uma mulherzinha degenerada e miserável entrou e solicitou-me que a levasse até a senhorita Hedwig. Naturalmente, eu não cedi, nós temos que conhecer as pessoas primeiro... – Assenti sofregamente com a cabeça. Ocorreu-me um pensamento... – Pois bem – continuou o velho linguarudo –, em poucas palavras: por causa da minha recusa, ela começou a fazer uma gritaria e uma choradeira, até que o senhor saiu. Ela, então, passou a pedir a ele, jurando que trazia notícias importantes. Ele a levou ao seu gabinete. Ela permaneceu lá dentro por uma hora. Uma hora, meu senhor! Depois, ela saiu, beijou a mão do senhor...

– Como ela era? – interrompi-o.

– Pálida, magra, feia.

– Alta?

– Bem alta.

– Olhos?

– Pretos; os cabelos, também. – O velho continuou a tagarelar. Eu sabia o suficiente. Todas as terríveis palavras da carta tornavam-se claras para mim: comprometimento! Um rancor amargo tomou conta de mim. Deixei o criado falando sozinho e precipitei-me porta afora. Corri pelas ruas até a minha casa. Diante do portão, encontravam-se reunidas algumas pessoas. Homens e mulheres. Falavam em voz baixa e com ardor. Empurrei-as rudemente. Depois, três lances de escada sem tomar fôlego. Eu só precisava ir até ela, dizer-lhe... Eu não sabia o que diria, mas sentia que o momento certo me conferiria as palavras certas...

Encontrei homens também na escada. Não prestei atenção a eles. Em cima. Escancarei a porta. Um forte cheiro de fenol veio ao meu encontro. Uma palavra dura morreu nos meus lábios: lá jazia ela sobre o linho cinza da cama, somente de camisola. A cabeça voltada para trás, os olhos fechados. As mãos pendiam, lassas. Cheguei mais perto. Não ousei tocá-la. Com os lábios abertos e as pálpebras escurecidas, ela dava a perfeita impressão de uma afogada. Arrepiei-me. Eu estava sozinho no quarto. O sol poente, frio, iluminava a mesa suja, a beira da cama... Curvei-me sobre a mulher. Sim, estava morta. A cor do rosto era azulada. Um mau cheiro emanava dela. E o nojo agarrou-me, uma repulsa...

Notas

¹ A tradução foi feita a partir do texto original alemão. (1894) In: RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke* (5 Bde.). Frankfurt am Main: Insel, 1961, Band 4, p. 414 – 426.

A Caixa Dourada¹

Rainer Maria Rilke

traduzido por Filipe Kegles Kepler

Era primavera. Feliz, o sol sorria do céu límpido e de um azul profundo, porém raramente seus raios se perdiam até o mezanino daquela casa na viela estreita. Quando, por vezes, um brilho de luz transparecia, cintilante, os pequenos vidros da janela e lançava deslizantes círculos sobre a parede caiada posterior do modesto quarto, ele já vinha decerto de segunda mão: fora refletido de alguma janela do prédio alto que ficava em frente. Tanto mais se alegrava o pequenino que brincava dia após dia, junto à janela do mezanino, com o alegre correr das manchas claras e trêmulas na parede, pulando para o alto e tentando agarrá-las, e rindo com toda alma, de tal modo, que um reflexo desse riso esgueirava-se mesmo para o rosto triste de sua mãezinha.

Há pouco menos de um ano, ela ficara viúva. Com a morte do amado marido, veio abaixo também a módica prosperidade que este estabelecera mediante seu trabalho. Ela teve de trocar o espaçoso apartamento por este quarto e, pelos próprios esforços, aumentar os poucos trocados poupados anteriormente, a fim de não se privar – e sobretudo ao filho, o pequeno Willy, de cinco anos – daquilo que era mais necessário. Não é de admirar se essa criança fosse agora todo seu consolo!

Há pouco, ela levantou os olhos fatigados do trabalho e contemplou, com olhar afetuoso, como o pequeno se escorava na janela: o rostinho fresco, apoiado sobre os pequenos punhos roliços.

No entanto, hoje não era o jogo do sol, do qual ele se ocupava tanto que até não prestava atenção ao seu cavalinho, jogado sobre o peitoril da janela. Hoje ocorria algo incomum lá fora. No prédio do outro lado, esvaziara-se, há pouco, um andar. Um comerciante de tecidos transferira sua loja para uma outra rua; desde então, lá limpavam, esfregavam e, para grande deleite do menino, as tábuas que deviam cobrir à noite e aos domingos as duas vitrines foram primeiro aplainadas, depois, pintadas com cor de amarelo sujo e, por fim, com uma bela cor preta. Se, antes, isso já havia despertado o interesse de Willy, então hoje seu contentamento já não conhecia limites, quando atrás das brilhantes vidraças lá do outro lado surgiram caixinhas e caixas – todas com seis cantos, não muito altas e ora mais compridas, ora mais curtas. E agora, quando os homens levantaram para dentro de uma das vitrines uma caixa pequena e toda coberta de ouro, sobre a qual se ajoelhavam dois lindos, magníficos anjos – ele, então, não pôde deixar de bater palmas.

– Mãe, mãe, olha lá, olha! O que é aquilo? Aquela caixinha bonita e pequena, com dois anjinhos em cima?

E não foi pequena sua surpresa quando a mãe, que se levantara, não rira nem um pouco ao olhar para as belas caixinhas brilhantes.

Não, até uma lágrima surgiu-lhe no canto das pálpebras.

– O que é aquilo? – repetiu a criança medrosamente, a voz acanhada.

Aluno do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Setor de Alemão. Avenida Bento Gonçalves, 9500, Cep: 91540-000, Porto Alegre, RS, Brasil. Tel: 55 51 3308-6696; Fax: 55 51 3308 7303. E-mail: filipe.kepler@gmail.com

– Sabes, Willy – disse a mãe, séria, passando o lenço levemente sobre os olhos –, lá dentro, naquelas arcas, as pessoas colocam aquelas que Deus, nosso Senhor, leva da Terra novamente para junto de Si: adultos e crianças.

– Lá dentro? – sussurrou o menino, enquanto seu olhar repousava, ainda com agrado, sobre a vitrine.

– Sim – continuou a mãe –, eles também colocaram o papai numa arca assim e...

– Mas – interrompeu-a o pequeno, cujos pensamentos ainda se demoravam na primeira explicação –, por que o Senhor Deus leva *também as crianças*? Elas devem ser muito obedientes, se elas já podem entrar tão rápido nessas caixas bonitas e, depois, virar anjinhos no céu. Não é mesmo?

A mãe abraçou o filho afetuosamente.

Ela ajoelhou-se e, com um longo beijo, selou os lábios jovens. O pequenino não perguntou mais. Voltou-se rapidamente para a janela e olhou para as grandes vidraças da vitrine. Um sorriso alegre e satisfeito reluzia em seu rostinho.

A mãe, no entanto, encontrava-se novamente sentada, curvada sobre seu trabalho.

De súbito, porém, ela levantou os olhos.

Lágrimas escorriam sobre suas faces descoradas.

Ela deixou o tecido cair, cruzou as mãos e disse baixinho, com a voz embargada:

– Senhor Deus, conserva-o comigo!

*

Uma noite de setembro escura e sem estrelas. Fazia silêncio nos quartos do mezanino. Ouvia-se somente o tiquetaquear do relógio de parede e os gemidos da criança, que, sacudida pela febre, contorcia-se na caminha. A mãe curvou-se sobre o pobre Willy. O brilho avermelhado da mortíça lamparina deslizava sobre o rosto fatigado da viúva.

– Willy! Meu filho, meu coração, queres alguma coisa? – Somente sons desconexos, incompreensíveis. – Sentes dor? – Nenhuma resposta.

– Deus, meu Deus, como pôde acontecer uma coisa dessas!? – Tudo corria depressa e confusamente pela memória da atormentada mulher. “Sim, aquela noite. Depois do jogo. Mal faz uma semana. Como ele estava quente – ‘e a neblina do outono’, diz o doutor. E agora, agora... ele não dá mais esperanças. Se a mãe natureza não...” Ela não conseguia compreender. “Ele não chamou?”

Então, novamente, bem baixinho:

– Mãe!

– O que foi, meu filho?

– Foi... foi bonito – balbuciou o menino, enquanto se endireitava com dificuldade, apoiando o rostinho vermelho de febre sobre o braço da mãe.

– O Papai do Céu me disse que eu tenho que ir até Ele. Eu posso, não é, mamãe? Deixa... por favor – e cruzou as mãozinhas quentes.

Em seguida, ele foi acometido novamente pela febre. Deitou-se. A pobre mãe estendeu cuidadosamente o cobertor sobre ele. Então, subjugada pela dor, caiu lentamente de joelhos e, ambas as mãos agarradas com força à beira da caminha de ferro, orou baixinho... confusa, desordenadamente.

O relógio bateu oito vezes. Pela janela, entrava esparsamente a luz pálida do dia outonal. As tábuas do soalho pareciam cinzentas e os objetos lançavam sombras graves, negras. A mulher ergueu-se de cima dos joelhos, sentou-se novamente ao lado da caminha e, com os olhos ardentes, sem lágrimas, ficou a fitar o vazio. O

pequeno dormia agora um pouco mais tranqüilo. Sua respiração, porém, era rápida, a fronte estava quente e as faces, avermelhadas. A mãe pousou silenciosamente a mão sobre os cachos louros e desgrenhados e permaneceu sentada, imóvel. Somente quando vozes muito altas ressoavam na escada ou uma porta da casa batia bruscamente – aí então, ela se sobressaltava.

– Papai, papai! – gritou o menino de súbito e jogou-se para o outro lado. A viúva apavorou-se. Willy, porém, jazia novamente tranqüilo. Na rua, uma carruagem passou por perto. O rangido foi-se perdendo pouco a pouco. O ramalhar das vassouras soou sobre a calçada.

– Senhor Deus, Senhor Deus, por favor! – gemeu o pequenino. – Eu... eu... fui bonzinho... Podes perguntar para minha mãe!

A mãe, tremendo, cruzou as mãos. Em seguida, Willy abriu os olhos lentamente. Admirado, olhou ao redor.

– Eu estava no céu, mãe – sussurrou a criança –, no céu... Mas tu vais... não é... – disse a criança, animada – tu também vais me colocar na caixa de ouro bonita, mamãe, sabes, aquela lá do outro lado da rua.

Ele sorriu feliz:

– Naquela, com os dois anjinhos em cima.

A mãe soluçava alto.

– Naquela, me promete... – Tomada de terrível pavor, a viúva segurou as duas mãozinhas de seu amado filho.

– Deus, Deus! – rogava ela. Mais do que isso não conseguia dizer. Então, ela sentiu como um arrepio frio passou pelas mãos da criança – um tremor. Ela soltou um grito.

Todo rubor desaparecera das faces da criança. Os lábios ainda se mexiam. Depois – nenhum movimento.

Ela tinha os olhos cravados no corpinho.

Um frio glacial parecia emanar dali.

Ela abraçou os pequenos membros e apertou-os contra si. Em vão!

Somente o sorriso permaneceu nos lábios imóveis do pequeno corpo – aquele sorriso feliz!

...E o sol sem cor de outono cintilava do outro lado sobre os caixões e também sobre o pequeno e belo caixão de ouro. A ampla vidraça refletia os raios no quarto do mezanino, e o brilho descorado deslizava receosamente sobre o rostinho pálido do pobre Willy, perdendo-se pouco a pouco na superfície branca da parede...

Notas

¹ A tradução foi feita a partir do texto original alemão. (1895) In: RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke* (5 Bde.). Frankfurt am Main: Insel, 1961, Band 4, p. 426 – 432.

Vladimir, O Pintor de Nuvens¹

Rainer Maria Rilke

traduzido por Filipe Kegles Kepler

Uma vez mais, eles estão completamente acabados, são supérfluos, renegados, ludibriados em todos os sentidos. Cada um começa consigo e segue, assim, desprezando para cima e para baixo.

A partir deste sentimento, fala o barão: “Não se pode mais vir a este café. Nenhum jornal, nenhum atendimento, nada”.

Os outros dois estão absolutamente de acordo.

Assim, continua-se sentado em torno da pequena mesa de mármore, que não sabe o que esses três homens querem dela. Eles querem silêncio, simplesmente silêncio. O poeta expressa-o de maneira igualmente clara quanto onomatopéica.

“Bobagem”, diz ele, após uma meia hora.

E, novamente, os outros se mostram da mesma opinião.

Continua-se a esperar, sabe-se lá Deus pelo quê.

Começa a balançar uma perna do pintor. Absorto, ele a contempla por um tempo.

Por fim, compreende o movimento e começa devagar e com sentimento:

“Apatia, apatia,

Tu, meu divertimento...”

Porém, já está mais do que na hora de partir. Um atrás do outro, eles se vão, e com o colarinho levantado, pois o tempo também está assim. Dá vontade de uivar.

O que fazer? Só resta uma coisa: entre as cinco e as seis, ir à casa de Vladimir Lubóvski para um crepúsculo. Claro. Avante, portanto: Rua Park, 17. Ateliê.

*

Só se chega a Vladimir Lubóvski através de suas obras. É que ele fuma todos os seus quadros. Todo o ateliê está repleto do fumo fantástico. Podes-te dar por feliz quando consegues encontrar, no meio dessa névoa primordial, o caminho mais curto até a cama velha e gasta na qual – entra dia, sai dia – Vladimir vive.

E hoje também, como era de se esperar. Ele não se levanta e aguarda, tranquilamente, os três “ludibriados”. Estes se sentam ao seu redor, cada um conforme seu estilo e sua preferência. Eles encontraram, em algum lugar, cigarros e uma *chartreuse* verde. Sem mais delongas, eles se servem, com a expressão de pessoas que se sacrificam incessantemente. Os cigarros são até finos: por Deus, o que não se faz por amor a esta vida miserável.

O poeta se recosta: “Ou não será, então, uma obra mal-feita, a vida, algo para diletantes... não?”

Vladimir Lubóvski não responde.

Os outros não se importam em esperar; é tão estranhamente agradável nesta escuridão perfumada. Não se tem de fazer nada senão permanecer quieto. Eis que

Aluno do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Setor de Alemão, Avenida Bento Gonçalves, 9500, Cep: 91540-000, Porto Alegre, RS, Brasil. Tel: 55 51 3308-6696; Fax: 55 51 3308 7303. E-mail: filipe.kepler@gmail.com

repentinamente algo irrompe e começa a embalar...

“Como você faz isso, Lubóvski? Na sua casa, não cheira a aguarrás...”, diz, casualmente, o pintor; e o barão completa:

“Ao contrário. Você tem flores em algum lugar por aqui?”

Silêncio. Vladímir permanece bem atrás de suas nuvens.

Mas os três são pacientes. Eles têm tempo e *chartreuse*. Eles já sabem como é: aguardar, logo vem.

E eis que vem: fumaça, fumaça, fumaça e, então, palavras amáveis e vagarosas, as quais correm o mundo e admiram as coisas de longe. As nuvens as elevam. Inúmeras ascensões secretas.

Por exemplo:

Fumaça. “Isto resulta em: as pessoas sempre desviam seus olhares de Deus. Buscam-no na luz, que se torna cada vez mais fria e nítida, em cima”. Fumaça. “E Deus aguarda em outro lugar – aguarda –, na base de tudo. No fundo. Onde estão as raízes. Onde é quente e escuro”. Fumaça.

E o poeta começa a andar para cima e para baixo, de repente.

Os três pensam em Deus, que mora em algum lugar atrás das coisas, sabe-se lá onde.

E depois:

“Ter... medo?” Fumaça. “Para quê?”. Fumaça.

“Está-se sempre acima dEle. Como um fruto, sob o qual alguém segura uma bela casca. Dourada, luzindo na folhagem. E, quando o fruto está maduro, ele se desprende...”

Então, o pintor cortou a fumaça, assim, com um movimento impetuoso: “Senhorrrr Deus”, diz ele e encontra sobre a cama um homem pequeno e pálido, que possui olhos grandes e estranhos. Olhos de eterna tristeza por trás de todo brilho, tão feminilmente alegre. E mãos muito frias.

E o pintor permanece desajeitado diante daquilo. Ele já não sabe mais o que queria.

É bom que o barão entra em cena: “Você tem de pintar isso, Lubóvski”. *O quê* exatamente, o barão não o sabe. De qualquer forma, ele repete: “Sério, Lubóvski”. E isto soa um pouco altivo, sem que ele o quisesse.

Neste ínterim, Vladímir percorreu um longo caminho: do estarecimento, passando por uma sombria admiração. Por fim, ele chega ao sorriso e sonha baixinho: “Ah, sim, amanhã”. Fumaça.

*

Eis que os três não têm mais espaço no ateliê. Um esbarra no outro. Todos se vão: “Até mais ver, Lubóvski.”

Já na próxima esquina, apertam as mãos com desnecessária intensidade. Eles têm pressa de desvencilhar-se uns dos outros.

Afastam-se.

Um pequeno e aconchegante café. Ninguém dentro, lâmpadas zunindo. O poeta começou, então, a escrever versos sobre um envelope de uma carta que recebera. E o escrito torna-se mais e mais rápido, cada vez menor; pois ele sente: vêm muitos, muitos.

Depois, cinco lances de escada, no ateliê do pintor, há preparativos para amanhã. Com uma canção, ele assoprou a poeira do cavalete, a antiga poeira. Surge ali uma nova tela, qual uma fronte nua. Dá vontade de coroá-la com grinaldas.

Apenas o barão ainda está a caminho. “Dez e meia, Teatro Olympia, porta lateral!”, confiou ele a um cocheiro e continuou seguindo calmamente. Tem-se ainda muito tempo para repousar e fazer a toalete. Ninguém pensa em Vladímír Lubóvski.

*

Vladímír chaveou sua porta e esperou até que escurecesse completamente. Então, ele se senta, pequeno, à beira da cama e chora na concha de suas mãos alvas e gélidas. Ela vinha-lhe fácil e silenciosamente, sem esforço e sem páthos. É a única coisa que ele ainda não revelou, a única coisa que pertence unicamente a ele. Sua solidão.

Notas

¹ A tradução foi feita a partir do texto original alemão. (1899) In: RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke* (5 Bde.). Frankfurt am Main: Insel, 1961, Band 4, p. 587 – 591.

O Matador de Dragões¹

Rainer Maria Rilke

traduzido por Filipe Kegles Kepler

Era uma terra bela e fecunda, com florestas, campos, rios, ruas e cidades. Um rei fora empossado por Deus: um ancião, mais velho e ativo do que todos os reis dos quais já se tenha ouvido algo crível. A única filha desse rei era uma moça de grande juventude, anelo e beleza. O rei era aparentado com todos os tronos da redondeza, porém sua filha era ainda uma criança, e sozinha, como se não tivesse família alguma. Seguramente, eram sua brandura e benevolência e o poder de seu rosto sereno a causa inocente da existência daquele dragão – o qual, quanto mais ela crescia e desabrochava, mais se avizinhava, até que por fim sentou-se, como o próprio Terror, na floresta defronte a mais bela cidade do país. Pois existem misteriosas relações entre o Belo e o Terrível; em um determinado ponto, ambos se completam, como a vida ridente e a morte diária e próxima.

Não se diz com isso que o dragão fosse hostil à jovem senhora, assim como ninguém pode dizer, sem sombra de dúvida, se a morte é adversária da vida. Quiçá o grande e fervente animal se deitasse como um cão ao lado da bela moça e, quiçá, apenas a monstruosidade da própria língua o impedisse de acariciar, em humildade animal, as lindíssimas mãos. Contudo, naturalmente não se haveria de pô-lo à prova, uma vez que o dragão era impiedoso contra todos que porventura entrassem no círculo de sua força e, comparável a uma morte visível, tudo agaturrava e retinha, inclusive rebanhos e crianças.

A princípio, o rei há de ter percebido com grande satisfação que essa adversidade e esse perigo transformavam muitos jovens de sua terra em homens. Estes jovens, de todas as castas – nobres, seminaristas e criados –, partiam como para uma terra estranha, distante, possuíam o heroísmo de uma única ardorosa e febricitante hora, na qual encontravam vida e morte, e esperança, e medo, e tudo o mais – como num sonho. Após algumas semanas, já ninguém mais se lembrava de contar esses filhos destemidos e de registrar seus nomes em algum lugar. Pois, em dias de aflição como estes, o povo habitua-se também a heróis: eles já não são mais algo extraordinário. A emoção, o medo, a fome de milhares clama por eles – e eles estão lá, como uma necessidade, como pão, procedentes daquelas últimas leis que, mesmo nos tempos de calamidade, não deixam de vigorar.

Todavia, como o número daqueles que se sacrificavam após uma resistência desesperançada continuasse a crescer, como quase em toda família do país o melhor filho (e, muitas vezes, ainda na flor da juventude) caíra em combate, o rei começou então a temer, e com razão, que todos os primogênitos de sua terra viessem a morrer e que muitas donzelas tivessem de tomar sobre si uma viuvez virginal pelos longos anos de uma vida sem filhos. Ele, então, negou a seus subalternos a luta. Porém, a comerciantes estrangeiros que, tomados por um horror inominado, fugiam da terra flagelada entregava ele uma mensagem que reis em situação semelhante propalavam

Aluno do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Setor de Alemão. Avenida Bento Gonçalves, 9500, Cep: 91540-000, Porto Alegre, RS, Brasil. Tel: 55 51 3308-6696; Fax: 55 51 3308 7303. E-mail: filipe.kepler@gmail.com

desde tempos antigos: aquele que conseguisse libertar a pobre terra desta grande morte, este obteria a mão da filha do rei, fosse ele da nobreza ou o último filho de um verdugo.

E mostrou-se que também o estrangeiro era repleto de heróis e que o grande prêmio não perdia seu atrativo. Os forasteiros, porém, não eram mais felizes que os nativos – vinham tão-somente para morrer.

Nestes dias, deu-se uma mudança na filha do rei. Se até então seu coração, oprimido pela tristeza e pelo destino do país, rogava pela destruição da besta, seu ingênuo sentimento, uma vez que ela fora prometida a um poderoso desconhecido, aliava-se agora ao flagelador, ao dragão; e chegou a tal ponto que ela, na honestidade do sonho, inventava preces a seu favor e reclamava a mulheres santas que tomassem o monstro sob sua proteção.

Certa manhã, ao acordar cheia de vergonha de tais sonhos, chegou-lhe aos ouvidos um rumor que a horrorizou e perturbou. Contava-se de um jovem que, sabe-se Deus de onde, viera para lutar e que, no entanto, não logrou matar o dragão, mas conseguiu, ferido e sangrando, desvencilhar-se das garras do execrando inimigo e esconder-se na floresta fechada. Lá, encontraram-no inconsciente, frio em sua fria casca de ferro, e trouxeram-no para uma casa onde ele agora jazia em febre profunda, o sangue quente sob as ataduras ardentes.

Ao ouvir esta notícia, de bom grado teria a jovem – assim como estava, em suas vestes de seda branca – corrido pelas ruas a fim de tomar o lugar do doente à beira da morte. Porém, quando as camareiras a vestiram, e ela viu seu lindo vestido e seu rosto triste ir e vir nos muitos espelhos do castelo – ela, então, perdeu a coragem de arrojarse a algo tão excepcional. Ela sequer teve forças suficientes para mandar qualquer criada de confiança até a casa na qual jazia o enfermo desconhecido, a fim de mitigar-lhe os sofrimentos com uma boa compressa ou um bálsamo suave.

Entretanto, havia nela uma inquietação que quase a fez adoecer. Ao cair da noite, estava sentada à janela, tentando adivinhar a casa na qual o homem desconhecido jazia à beira da morte. Pois, para ela, era natural que ele morresse. Apenas *Uma* poderia, talvez, salvá-lo, mas Esta era covarde demais para procurá-lo. Este pensamento – o de que a vida do herói ferido estaria nas suas mãos – não mais a deixou. Por fim, este pensamento a empurrou, após o terceiro dia, passado em meio a tormentos e auto-reprimendas, noite adentro, numa escura, inquieta e chuvosa noite de primavera, pela qual ela perambulou como por um quarto escuro. Ela não sabia pelo que haveria de reconhecer a casa que procurava. Não obstante, logo a reconheceu numa janela que estava aberta, numa luz que ardia dentro do quarto – uma longa e estranha luz, junto à qual ninguém seria capaz de ler ou dormir. Lentamente, ela passou pela casa, desamparada, pobre e mergulhada na primeira tristeza de sua vida. Ela seguiu e seguiu. A chuva havia parado; sobre uma faixa de nuvens havia estrelas grandes e isoladas, e, em algum lugar de um jardim, um rouxinol cantava o início de sua estrofe, que ainda não conseguira concluir. Em tom de pergunta, ele a entoava repetidamente, e sua voz emergia do silêncio, enorme e poderosa, como a voz de um pássaro gigante cujo ninho descansasse sobre as copas de nove carvalhos.

Quando a princesa finalmente ergueu os olhos do vasto caminho, olhos estes cheios de lágrimas, viu uma floresta e atrás desta uma faixa de manhã. À frente desta faixa erguia-se algo negro que parecia aproximar-se. Era um cavaleiro. Instintivamente, ela embrenhou-se nos arbustos escuros e molhados. Ele passou cavalgando por ela, vagarosamente, e seu cavalo estava preto de suor e tremia. Ele

mesmo parecia tremer: todos os anéis de sua armadura ressoavam, levemente, uns nos outros. Sua cabeça estava sem o elmo, suas mãos nuas, a espada pendurava-se, pesada e cansada. Ela viu seu rosto de perfil: era quente, com os cabelos revoltos.

Ela o acompanhou com os olhos por muito tempo. Ela sabia: ele matara o dragão. E sua tristeza a deixou. Ela não era mais uma coisa perdida e esquecida nesta noite. Ela pertencia a ele, a este herói desconhecido, trêmulo; era sua propriedade, como se fosse uma irmã de sua espada.

Então, ela correu para casa a fim de esperá-lo. Passou aos seus aposentos sem ser percebida e, tão logo foi possível, acordou as camareiras, mandando que lhe trouxessem o mais lindo de seus vestidos. Enquanto a vestiam, a cidade despertou para uma grande alegria. As pessoas rejubilavam e, nas torres, os sinos dobravam sem cessar. A princesa, que ouvia esse som, de repente soube que ele não viria. Ela tentou imaginá-lo embalado pela ruidosa gratidão da multidão – não conseguiu. Ela buscava, quase angustiadamente, reter a imagem do herói solitário, do trêmulo, como ela o tinha visto, como se fosse crucial para sua vida não se esquecer disso. E ela estava de ânimo tão festivo que, embora soubesse que ninguém viria, não interrompeu as camareiras que a ataviavam. Ela deixou que lhe entrelaçassem pérolas e esmeraldas nos cabelos, os quais, para grande admiração das criadas, estavam úmidos. A princesa estava pronta. Ela sorriu para as camareiras e, um tanto pálida, passou pelos espelhos ao som de sua cauda branca, que lhe vinha longa atrás.

O encanecido rei, grave e digno, encontrava-se sentado na alta sala do trono. Os velhos paladinos do reino estavam de pé ao seu redor e refulgiam. Ele aguardava pelo herói desconhecido, o libertador.

Este, no entanto, cavalgava já longe da cidade, e sobre ele pairava um céu repleto de cotovias. Se alguém lhe tivesse lembrado do prêmio, quiçá ele, sorrindo, retornasse. Ele o esquecera por completo.

Notas

¹ A tradução foi feita a partir do texto original alemão. (1901) In: RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke* (5 Bde.). Frankfurt am Main: Insel, 1961, Band 4, p. 682-688.

O Coveiro¹

Rainer Maria Rilke

traduzido por Filipe Kegles Kepler

Em San Rocco, morrera o velho coveiro. Divulgava-se diariamente que a vaga estava disponível, porém passaram-se três semanas, ou mais, sem que ninguém se apresentasse, e, como durante todo esse tempo ninguém morrera em San Rocco, o caso não parecia também ter muita urgência. Assim, aguardava-se tranqüilamente. Aguardava-se; até que numa noite de maio apareceu o forasteiro, que quis assumir o cargo. Gita, a filha do podestade, foi a primeira a vê-lo. Ele saiu do escritório de seu pai (ela não o vira chegar) e veio diretamente ao seu encontro, como se aguardasse encontrá-la no corredor, que estava escuro.

– Tu és filha dele? – perguntou em voz baixa, acentuando de modo incomum cada uma de suas palavras.

Gita anuiu com a cabeça e seguiu ao lado do forasteiro até uma das baixas janelas, através da qual adentravam o brilho e o silêncio da viela mergulhada em noite. Ali observavam ambos, atentamente, um ao outro. Gita encontrava-se de tal modo imersa na contemplação do forasteiro, que só depois se deu conta de que, durante todos esses minutos em que esteve a contemplá-lo, ele também havia de tê-la observado. Era alto e esguio e vestia um traje de viagem preto, de corte estrangeiro. Seus cabelos eram louros, e usava-os como o faziam os fidalgos. Ele, de fato, encerrava em si um quê de nobreza: podia ser magistrado ou médico; era curioso que fosse coveiro. Instintivamente, ela procurou-lhe as mãos. Ele lhas estendeu, ambas, como uma criança.

– Não é um trabalho difícil – disse. E ela, embora olhasse para suas mãos, sentia-lhe o sorriso dos lábios, sob o qual se deixava estar como sob um raio de sol.

Em seguida, os dois foram juntos até o portão da casa. A rua já anoitecia.

– É longe? – indagou o forasteiro, vendo as casas que seguiam abaixo, até o fim da viela. Esta estava completamente vazia.

– Não, não muito, mas eu quero levar-te até lá, pois tu podes não saber o caminho, forasteiro.

– Tu o sabes? – perguntou o homem, sério.

– Sei-o bem; aprendi a trilhá-lo ainda quando pequena, porque ele conduz à mãe, que nos foi levada prematuramente. Ela descansa lá fora, eu quero mostrar-te onde.

Eles, então, seguiram novamente calados, e seus passos soavam no silêncio como um passo.

O homem de preto disse, de repente:

– Quantos anos tu tens, Gita?

– Dezesseis – tornou a menina e esticou-se um pouco. – Dezesseis, e a cada dia um pouco mais.

O forasteiro sorriu.

– Mas – disse ela, sorrindo também –, quantos anos tu tens?

– Mais, mais do que tu, Gita, o dobro de anos e, a cada dia, muitos, muitos anos

Aluno do curso de Bacharelado em Letras da UFRGS. UFRGS, Instituto de Letras, Setor de Alemão. Avenida Bento Gonçalves, 9500, Cep: 91540-000, Porto Alegre, RS, Brasil. Tel: 55 51 3308-6696; Fax: 55 51 3308 7303. E-mail: filipe.kepler@gmail.com

mais.

Eles estavam em frente ao portão do cemitério.

– Aquela é a casa na qual tu deves morar, ao lado da câmara mortuária – disse a menina, apontando com a mão por entre as grades do portão para a outra extremidade do cemitério, onde havia uma pequena casa toda coberta de hera.

– Então é aqui, afinal – acenou o forasteiro com a cabeça e, vagarosamente, passou os olhos por sua nova terra, de um extremo ao outro. – Não era um homem velho, o coveiro? – perguntou.

– Sim, um homem muito velho. Ele morou aqui com a mulher, e a mulher era também muito velha. Ela partiu logo após sua morte, não sei para onde.

O forasteiro disse apenas “sei...”, e parecia pensar em algo completamente diferente. De súbito, virou-se para Gita:

– Tu deves ir agora, menina, está tarde. Tu não sentes medo sozinha?

– Não, eu estou sempre sozinha. Mas e tu, não sentes medo aqui fora?

O forasteiro abanou a cabeça, tomou a mão da menina e segurou-a, imprimindo-lhe leve, segura pressão: “Eu também estou sempre sozinho”, disse ele em voz baixa. Ela, então, sussurrou de repente, sem fôlego: “Escuta”. Então, ambos ouviram um rouxinol que começou a cantar na sebe de espinhos do pátio da igreja; e ficaram completamente envolvidos pelo som que se avolumava e como que embebedos no anseio e júbilo desse canto.

Na manhã seguinte, o novo coveiro de San Rocco iniciou em seu ofício. Entendeu-o de modo um tanto estranho: ele reformou todo o pátio da igreja e fez do lugar um grande jardim. As antigas sepulturas perderam sua tristeza meditativa e desapareceram sob o desabrochar das flores e o balouçar das gavinhas. Acolá, do outro lado do caminho meão, onde até então houvera relva bravia e abandonada, o homem plantou vários canteiros de flores, pequenos, semelhantes aos das sepulturas no outro lado, de modo que ambas as metades do pátio mantivessem certo equilíbrio entre si. As pessoas que vinham da cidade mal conseguiam reencontrar seus queridos túmulos – sim, sucedeu de alguma velha mãezinha ajoelhar-se e chorar junto a um dos canteiros abandonados do lado direito do caminho, sem que por isso essa encanecida prece se extraviasse ao filho que jazia distante, do outro lado, sob claras anêmonas. Contudo, as pessoas de San Rocco que viam esse pátio já não mais sofriam tanto sob o peso da morte. Quando alguém morria (e eram, na maior parte das vezes, idosos, nesta primavera memorável), por mais longo e inconsolável que pudesse ser o caminho, lá fora era sempre qual uma pequena e silenciosa festa. Flores pareciam assomar de todos os lados e colocar-se tão depressa sobre a cova escura que se poderia dizer que a boca negra da terra abria-se somente para proferir flores, mil flores.

Gita viu todas essas transformações; quase sempre estava ela lá fora, junto ao forasteiro. Permanecia a seu lado enquanto ele trabalhava e fazia perguntas, e ele as respondia; o ritmo do cavar estava nas suas conversas, que o ruído da pá seguidamente interrompia.

“Longe, do Norte”, disse o forasteiro em resposta a uma pergunta. “De uma ilha”, curvou-se e agarrou ervas daninhas, “do mar. De um outro mar. Um mar que, com o vosso (eu às vezes o escuto, à noite, respirar profundamente, embora ele se encontre a mais de dois dias de viagem daqui), pouco tem em comum. Nosso mar é cinzento e cruel e fez as pessoas que moram ali tristes e caladas. Na primavera, ele traz inúmeras tempestades, durante as quais nada pode crescer, de modo que maio passa

inaproveitado; e, no inverno, ele cobre-se de gelo e faz todos prisioneiros, os que moram na ilha”.

– Moram muitos na ilha?

– Não muitos.

– Mulheres também?

– Também.

– E crianças?

– Sim, crianças também.

– E mortos?

– E muitos mortos; pois são muitos, muitos os que o mar traz e, à noite, deita à praia; e quem os encontra não se assusta, mas apenas anui com a cabeça, anui como alguém que há muito o sabe. Há entre nós um velho que costumava contar de uma pequena ilha à qual o mar cinzento trouxe tantos mortos que já não restava mais espaço para os vivos. Eles estavam como que cercados por corpos. Talvez, isso seja apenas uma história, e, talvez, engane-se o velho que a conta. Eu não acredito nela. Eu acredito que a vida é mais forte que a morte.

Gita calou por um momento. Depois, disse:

– E, no entanto, a mãe morreu.

O forasteiro parou de trabalhar e apoiou-se na pá:

– Sim, eu também conheço uma mulher que morreu. Mas ela queria.

– Sim – disse Gita, séria –, eu posso imaginar que se queira.

– A maioria das pessoas quer e por essa razão morrem também os poucos que querem viver; eles são arrastados, não se lhes pergunta. Eu corri o mundo, Gita, falei com muitas pessoas e perguntei por seus corações. Mas dentre elas não havia uma que não desejasse morrer. No entanto, muitas disseram o contrário, e seu medo as fortaleceu nisso; mas o que é que as pessoas não dizem. Por detrás estava sua vontade, a vontade que não fala e que caiu sobre a morte como o fruto, da árvore. E não há nada que possa impedi-lo.

Então, veio o verão. E cada novo dia, que começava com o despertar dos passarinhos, encontrava Gita lá fora, junto ao forasteiro do Norte. Em casa, avisavam-na, reprendiam-na, tentavam usar de força e castigo para com ela, a fim de impedi-la. Tudo em vão: Gita coube ao forasteiro como um quinhão. Certa feita, mandou chamá-lo o podestade, um homem enorme, com uma voz grossa e ameaçadora.

“Vós tendes uma criança solitária, messer Vignola”, disse-lhe o forasteiro em resposta a todas as censuras, calmamente, inclinando-se um pouco. “Eu não posso proibi-la de estar perto de mim e da mãe. Eu não lhe dei nem prometi nada e jamais a chamei com palavra alguma”. Disse isso de maneira respeitosa e segura e, uma vez que o dissera, foi-se, pois não havia nada a ser acrescentado.

Lá fora, o jardim agora floria e estendia-se em suas quatro sebes, recompensando todo o trabalho que lhe fora dispensado. De vez em quando, podia-se encerrar mais cedo o trabalho e quedar-se no pequeno banco à frente de casa, vendo como, de uma maneira silenciosa e sublime, anoitecia. Gita, então, perguntava, e o forasteiro respondia; e, nesse meio tempo, tinham eles longos silêncios, nos quais as coisas lhes falavam. “Hoje quero contar-te de um homem, de como morreu sua amada esposa”, começou certa vez o forasteiro, depois de um dos tais silêncios; e suas mãos tremiam, uma na outra. “Era outono, e ele sabia que ela morreria; os médicos o haviam dito. Porém, eles podiam sempre se enganar. Mas ela mesma, a mulher, há muito o dissera, antes deles. E ela não se enganava”.

- Ela queria morrer? – perguntou Gita, porque o forasteiro fizera uma pausa.
- Ela queria, Gita. Ela queria algo além do que viver. Havia sempre muito ao seu redor; ela queria ficar sozinha. Sim, ela queria isso. Quando menina, ela não era sozinha como tu e, quando casou, ela soube então que era sozinha. Mas ela queria ser sozinha e não o saber.
- Seu marido não era bom?
- Ele era bom, Gita, pois ele a amava, e ela o amava; e, no entanto, Gita, eles não se tocavam um ao outro. As pessoas estão sempre tão distantes umas das outras; e aquelas que se amam são muitas vezes as que mais se afastam. Elas atiram umas às outras aquilo que é seu e não o agarram, e isso jaz em algum lugar entre elas, empilha-se e, por fim, as impede de ver uma à outra e de aproximar-se uma da outra. Mas eu queria contar-te da mulher que morreu. Ela morreu, portanto. Foi de manhã, e o homem, que não dormira, estava sentado junto a ela e viu como ela morreu. Ela levantou-se de repente, ergueu a cabeça, e era como se sua vida lhe afluísse ao rosto, lá se concentrasse e permanecesse, como centenas de flores, em sua fisionomia. Então, veio a morte e a arrancou com um golpe, arrancou-a como de argila fresca, deixando para trás seu rosto amplamente esticado, longo e afilado. Seus olhos permaneceram abertos e continuavam a abrir-se quando se os fechava, como moluscos nos quais o animal morreu. E o homem, que não podia suportar que olhos que não enxergassem permanecessem abertos, buscou do jardim dois botões de rosa tardios, duros, e os colocou sobre as pálpebras como peso. Agora, os olhos permaneciam fechados. Ele estava sentado e, por muito tempo, contemplou o rosto morto. E quanto mais o observava, mais nitidamente sentia que ainda silenciosas ondas de vida arrojavam e depois se recolhiam na margem de suas feições. Ele lembrou-se vagamente de ter visto, numa das mais belas horas, esta vida no seu rosto e soube que aquela era sua vida mais sagrada – a vida cujo definitivo ele não se tornara. A morte não lhe tirara esta vida, antes se deixara iludir pelas muitas coisas que se aliaram a suas feições – isso ela arrebataria, juntamente com o suave contorno de seu perfil. Mas a outra vida ainda estava nela; há pouco afluíra até os lábios calmos e agora recuava, fluía silenciosamente para dentro e recolhiam-se em algum lugar sobre o coração trincado.
- E o homem, que amara, canhestramente amara essa mulher, assim como ela a ele, este homem sentiu um anseio indescritível de possuir essa vida que escapara da morte. Não era ele o único que podia recebê-la? O herdeiro de suas flores e livros e dos vestidos macios, os quais não cessaram de cheirar ao seu corpo? Mas ele não sabia como conservar esse calor que, de maneira tão implacável, refluiu de suas faces; como agarrá-lo, com o que poderia ele extrair-lo? Ele procurou a mão da morta que, aberta e vazia, estendia-se sobre o cobertor, como a casca de um fruto descarçado. A frieza dessa mão era constante e muda, dando já por completo a sensação de uma coisa que ficou uma noite sob o orvalho e então, com um vento matinal, tornou-se rapidamente fria e seca. De repente, algo se moveu no rosto da morta. Espantado, o homem voltou-lhe o olhar. Tudo estava quieto; porém subitamente fremiu o botão de rosa que jazia sobre o olho esquerdo. E o homem viu que também a rosa sobre o olho direito tornara-se maior e crescia mais e mais. O rosto acostumou-se à morte, mas as rosas abriam-se qual olhos que olhavam para uma outra vida. E quando anoiteceu – noite desse dia silencioso –, o homem trouxe nas mãos trêmulas duas rosas grandes e vermelhas à janela. Nestas, que se balançavam por causa do peso, trazia ele a vida dela, a abundância dessa vida, que sequer ele jamais alcançara.

O forasteiro apoiou a cabeça na mão, permaneceu sentado e calou-se. Quando ele se moveu, Gita perguntou:

– E depois?

– Depois, ele partiu, foi-se; o que mais ele haveria de fazer? Mas ele não acreditava na morte, acreditava apenas que as pessoas não conseguem ir ao encontro uma da outra, nem os vivos nem os mortos – e é esta a sua miséria, não o fato de morrerem.

– Sim, disse eu também sei... Que não podemos ajudar em nada – disse Gita, triste. – Eu tinha um coelhinho branco que era bem mansinho e que não podia viver sem mim. E, depois, ele ficou doente, sua garganta inchou, e ele sentia dores como uma pessoa. E ele olhava para mim e pedia, pedia com seus olhos pequenos, esperava, acreditava que eu o ajudaria. Até que, por fim, ele deixou de olhar para mim e morreu no meu colo, como se estivesse sozinho, como se estivesse a centenas de milhas de mim.

– Não devemos deixar que animal algum se apegue a nós, Gita, isto é verdade. Ao fazê-lo, colocamos uma culpa sobre nós, fazemos promessas e não podemos cumpri-las. Uma mácula indelével, eis o que nos cabe desta relação. E, com as pessoas, não é diferente, só que sempre ambas tornam-se culpadas, uma perante a outra. E isto se chama amar: tornar-se culpado mutuamente. Nada mais, Gita, nada mais.

– Eu sei – disse Gita –, mas isso é muito.

Em seguida, eles caminharam juntos, de mãos dadas, pelo cemitério; e não cuidavam que as coisas pudessem ser diferentes do que eram.

E, no entanto, elas se modificaram. Agosto veio, e um dia de agosto quando as velas da cidade estavam como em febre – graves, inquietas, sem vento. O forasteiro esperava por Gita ao portão do cemitério, pálido e sério.

– Eu tive um sonho mau, Gita – exclamou ele para ela. – Vai para casa e não volte mais aqui até que eu avise que tu podes vir. Talvez, agora eu venha a ter muito trabalho. Adeus.

Ela, porém, lançou-se-lhe ao peito e chorou. Ele a deixou chorar o quanto quisesse e, por muito tempo, seguiu-a com os olhos, quando ela se foi. Ele não se enganara; teve início um trabalho sério. Saíam agora, diariamente, dois ou três cortejos fúnebres. Muitos burgueses os seguiam; eram funerais ricos e festivos, nos quais não faltavam incensos e cânticos. Porém, o forasteiro sabia aquilo que ainda ninguém proferira: a peste estava na cidade. Os dias tornavam-se cada vez mais abafados e causticantes sob os céus funestos, e as noites vinham, e não refrescavam. Horror e medo abateram-se sobre as mãos daqueles que exerciam um ofício e sobre os corações daqueles que amavam, paralisando-os. E nas casas, reinava um silêncio como no maior dos feriados ou no meio da noite. Entretanto, as igrejas estavam repletas de rostos transtornados. De súbito, os sinos começaram a tocar, todos, avolumavam-se, irrompiam em sons, como se animais selvagens tivessem abocanhado suas cordas e agora não mais as largassem – assim dobravam eles, sem fôlego.

Nestes dias medonhos, o coveiro era o único que trabalhava. Seus braços robusteceram-se em virtude das exigências maiores do trabalho, e havia nele mesmo uma certa alegria, a alegria de seu sangue, que circulava mais depressa.

Contudo, certa manhã, ao acordar de um cochilo, Gita encontrava-se parada diante dele.

– Tu estás doente?

– Não, não. – E só aos poucos ele foi compreendendo o que ela, rápida e desordenadamente, dizia.

Ela dizia que as pessoas de San Rocco estavam a caminho, contra ele. Elas queriam matá-lo, pois “tu, dizem elas, invocaste a peste. Tu fizeste montes no lado vazio do cemitério, onde não havia nada, covas, dizem elas, e tu chamaste os cadáveres com essas covas. Foge, foge!”, implorou Gita e caiu de joelhos, impetuosamente, como se se precipitasse do alto de uma torre. Na rua, via-se já uma turba escura que se avolumava e aproximava. Poeira à frente. Do murmúrio surdo da multidão, palavras isoladas já se desprendem e ameaçam. Gita levanta-se num pulo, e cai novamente de joelhos, e quer arrastar o forasteiro consigo.

Porém, ele se mantém firme, como se fosse de pedra; ele fica e ordena-lhe que entre em sua casa e espere. Ela obedece. Ela se agacha dentro de casa, atrás da porta, e o coração pulsa-lhe na garganta, nas mãos – por tudo.

Eis que vem uma pedra, de novo uma pedra; escutam-se ambas bater na sebe. Gita não suporta mais. Ela escancara a porta e corre, corre exatamente de encontro à terceira pedra, que lhe esmigalha a fronte. O forasteiro a apanha enquanto ela cai e a traz para dentro de sua pequena e escura casa. O povo urra e encontra-se já bem perto da sebe baixa, que não pode detê-lo. Mas, eis que então acontece algo inesperado, terrível. O pequeno escrívão calvo, Teófilo, pendura-se de repente em seu vizinho, o ferreiro da viela vicolo Sma Trinità; ele cambaleia e seus olhos reviram-se de uma maneira estranha. Simultaneamente, na terceira fila, um menino começa a bordejar e, atrás dele, grita uma mulher, uma grávida – grita, grita, e todos conhecem esse grito; e correm para todos os lados, ensandecidos pelo medo. O ferreiro, um homem grande e forte, treme e sacode o braço no qual o escrívão agarrou-se como se quisesse arremessá-lo de si – e sacode, e sacode...

Dentro de casa, Gita, que jaz sobre a cama, volta uma última vez a si e escuta.

– Eles se foram – diz o forasteiro, curvado sobre ela. Ela já não o pode ver, mas apalpa-lhe suavemente o rosto abaixado, a fim de saber uma vez mais como era. Para ela, é como se tivessem vivido juntos por muito tempo, o forasteiro e ela, anos e anos.

De repente, ela diz:

– Não é o tempo que conta, não é mesmo?

– Não, Gita – diz ele –, não é o tempo que conta. – E ele sabe o que ela quer dizer. Assim, ela morre.

E ele abre-lhe na terra uma sepultura ao final do caminho meão, no cascalho, puro e brilhante. A lua vem e é como se ele cavasse em prata. Ele a depõe sobre flores e a cobre com flores. “Amada”, diz ele e permanece imóvel por um momento. Mas, logo depois, como se temesse permanecer imóvel e refletir, ele começa a trabalhar. Sete caixões ainda estão por enterrar; foram trazidos para fora no decorrer do dia anterior – sem grandes cortejos, embora jaza em um caixão de carvalho especialmente largo Gian Battista Vignola, o podestade.

Tudo se modificou. Honrarias já de nada valem. Em vez de um morto com muitos vivos, agora vem sempre um vivo e, em sua carroça, ele traz três, quatro caixões. O vermelho Pipo, que fez disso o seu negócio. O forasteiro mede o quanto de espaço ele ainda tem: espaço para cerca de quinze covas. Assim, ele começa a trabalhar e, a princípio, sua pá é a única voz na noite. Até que se ouve novamente o som da morte vindo da cidade. Pois, agora ninguém mais se contém; agora não é mais nenhum segredo. Quem é assaltado pela doença ou tão-somente a teme – este grita, grita e grita até chegar ao fim. Mães temem seus filhos, ninguém mais reconhece um ao outro, como numa enorme escuridão. Alguns desesperados oferecem banquetes e

jogam pela janela as prostitutas bêbadas, quando elas começam a cambalear, com medo de que a doença pudesse tê-las agarrado.

Lá fora, porém, o forasteiro segue cavando calmamente. Ele tem a sensação: enquanto for senhor daqui, destas quatro sebes, enquanto ele puder organizar e construir aqui e, ao menos exteriormente, ao menos por meio de flores e canteiros, dar a este acaso insano um sentido, conciliá-lo com a terra ao redor e lograr harmonizá-lo, o outro não terá razão; e pode vir o dia em que ele – o outro – canse, desista. Duas sepulturas já estão prontas. Mas, eis que vêm as risadas, as vozes, o ranger de uma carroça. A carroça está abarrotada de corpos. O vermelho Pipo encontrou companheiros que o auxiliassem. Eles metem as mãos cega e cobiçosamente naquela abundância, arrebata um que parece defender-se e arremessam-no sobre a sebe no cemitério. E mais um. O forasteiro continua trabalhando calmamente. Até que lhe cai diante dos pés o corpo de uma menina: nu e ensanguentado, os cabelos desgrenhados. Aí, então, o coveiro ameaça noite adentro. Ele quer pôr-se novamente a trabalhar. Mas, os rapazes bêbados não estão dispostos a receber ordens. Repetidamente, surge o vermelho Pipo, ergue a frente chata e joga um corpo por sobre a sebe. Empilham-se, assim, corpos ao redor do silente trabalhador. Corpos, corpos, corpos. A pá torna-se cada vez mais pesada. As mãos dos próprios mortos parecem estender-se como se buscassem defender-se. Então, o coveiro se detém. Há suor sobre sua frente. Alguma coisa se debate em seu peito. Em seguida, ele avizinha-se da sebe e, quando Pipo ergue uma vez mais sua cabeça vermelha, ele vibra a pá com um largo golpe, sente como ela acerta e ainda vê que está preta e molhada quando a recolhe. Ele a joga longe com força e baixa a cabeça. E, assim, ele sai vagarosamente de seu jardim para a noite: um vencido. Um que veio muito cedo, cedo demais.

Notas

¹ A tradução foi feita a partir do texto original alemão. (aproximadamente 1901)
In: RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke* (5 Bde.). Frankfurt am Main: Insel, 1961, Band 4, p. 688 – 703.

Máximas

Christel Fricke

Traduzido por Fabian Scholze Domingues e

Gerson Roberto Neumann

1 Introdução da autora sobre o texto *Maximen*

Menschen sind Lebewesen, die denken, fühlen und handeln. Die praktische Philosophie beschäftigt sich insbesondere mit dem menschlichen Handeln. Im Unterschied zu instinktgeleitetem Verhalten, das wir auch an nicht menschlichen Tieren beobachten, ist menschliches Handeln geleitet von Absichten. Wer z.B. aus dem Haus geht, um etwas einzukaufen, tut das in der Absicht, etwas Bestimmtes einzukaufen. Das kann z.B. etwas zu essen sein, oder Schreibpapier oder ein Paar Schuhe. Je nachdem, was er einkaufen will, wird er in dieses oder jenes Geschäft oder in diesen oder jenen Teil eines Supermarkts gehen. Er wird dort etwas aussuchen, es dann bezahlen und mit nach hause nehmen. Ein solcher Einkauf ist eine komplexe Handlung, die wir auf verschiedene Weise beschreiben können.

Die praktische Philosophie beschäftigt sich mit verschiedenen Fragen, die das Phänomen absichtlichen Handelns betreffen. Was genau ist eine Absicht? Welche Entscheidungen liegen ihr zugrunde? Wie kommt es von einer Absicht zu einer Handlung? Was bestimmt die Absichten einer Person? Sind Menschen in ihren Absichten und den entsprechenden Handlungen frei? Für welche Konsequenzen ihrer Handlungen können Menschen verantwortlich gemacht werden? Dies sind Beispiele für Fragen, mit denen sich die praktische Philosophie beschäftigt.

Ein besonders wichtiger Zweig der praktischen Philosophie ist die Moralphilosophie. Die beschäftigt sich mit dem moralischen Handeln. Nicht alles, was wir tun, provoziert die Frage, ob es moralisch gut oder schlecht ist. Ob jemand braune oder schwarze Schuhe kauft, ist eine Frage seines persönlichen Geschmacks. Moralische Überlegungen spielen bei der Wahl zwischen braunen und schwarzen Schuhen keine Rolle, und wir fragen auch nicht, ob es moralisch besser ist, schwarze Schuhe zu kaufen als braune. Es gibt jedoch Handlungen, die moralisch verboten sind, und andere, die moralisch erlaubt oder sogar geboten sind. Andere Menschen zu töten ist ebenso wenig moralisch erlaubt wie Lügen oder Stehlen. Dennoch kommt es vor, dass Menschen absichtlich andere Menschen töten, sie belügen oder

Professora de filosofia do departamento de filosofia, estudos clássicos, história da arte e das idéias da Universidade de Oslo.

Endereço: Endereço: Niels Treschow's Hus, sala 317. Caixa Postal 1020 Blindern N - 0315

Noruega. Tel: ++47 22 84 41 40

E-mail: christel.fricke@-ifikk.uio.no

Mestre em filosofia pela UFRGS. Atualmente ministra as disciplinas de lógica, metodologia, ética profissional e filosofia do direito na FARGS (Faculdades Rio-Grandenses).

E-mail: fabiandomingues@gmail.com

Doutor em Germanística pela FU-Berlin. Professor de Literatura na PUC-RS. Ministra cursos de extensão de Alemão na UFRGS e na UFPel.

E-mail: gerson.neumann@gmail.com.br ou gerson.neumann@puers.br

bestehen.

Moralische Urteile darüber, ob eine Handlung moralisch verboten, erlaubt oder geboten ist, beruhen auf der Anwendung moralischer Normen. Wir unterscheiden zwischen moralischen Normen und konventionellen Normen des Handelns. Konventionelle Normen schreiben uns z.B. vor, wie wir uns zu bestimmten Anlässen kleiden sollen und welche Körperteile wir in der Öffentlichkeit bedecken sollten. Verschiedene Kulturen sind von verschiedenen konventionellen Normen geprägt, und auch innerhalb einer Kultur unterliegen die konventionellen Normen einem historischen Wandel. Moralische Normen sind ähnliche wie konventionelle Normen Regeln, an die sich die Mitglieder einer Gesellschaft halten sollen. Eine der zentralen Fragen der praktischen Philosophie ist, ob – und wenn ja, wie – sich moralische Normen von konventionellen Normen unterscheiden.

Der deutsche Philosoph Immanuel Kant (1724 – 1804) hat versucht zu zeigen, dass moralische Normen sich darin grundsätzlich von konventionellen Normen unterscheiden, dass sie ihren Ursprung in der menschlichen Vernunft habe. Er verstand moralisches Handeln als das eigentlich vernünftige Handeln. Dieses Handeln zeichnet sich dadurch aus, dass es in einer ganz bestimmten Absicht geschieht, nämlich in der Absicht, das moralisch Gute um dieses Guten willen zu tun. Was immer der moralisch Gute tut, er tut es erst, nachdem er sich vergewissert hat, dass es moralisch unbedenklich ist.

Für Kant kam es bei der Beurteilung, ob eine bestimmte Handlung moralisch gut sei oder nicht, darauf an, die dieser Handlung zugrunde liegende Absicht zu beurteilen. Geschah die Handlung in der Absicht, das Gute um des Guten willen zu tun? Oder lag der Handlung eine andere Absicht zugrunde? Im Unterschied zu sogenannten konsequentialistischen Auffassungen von Moral, denen zufolge die moralische Qualität einer Handlung von ihren tatsächlichen Folgen abhängt, war Kant ein so genannter Gesinnungsethiker. Ein Problem für die Gesinnungsethik im allgemeinen und damit auch für die Kantische Ethik oder Moralphilosophie im besonderen ist, dass man einer Handlung, insofern sie ein beobachtbares Ereignis in der Welt ist, nicht ansehen kann, aus welchen Absichten heraus sie geschehen ist.

Kant veranschaulicht dieses Problem an einem Beispiel: Ein Kaufmann verzichtet darauf, seine Kunden zu übervorteilen, auch in den Fällen, in denen es unwahrscheinlich ist, dass diese seinen Betrug bemerken. Er kann das tun, weil er fürchtet, früher oder später doch einmal bei einer Betrügerei entdeckt zu werden und dann seine gesamte Kundschaft zu verlieren. Er kann es aber auch aus der Überzeugung heraus tun, dass Betrug moralisch nicht erlaubt ist und dass man auch dann niemanden betrügen darf, wenn man nicht fürchten muss, entdeckt zu werden. Ein äußerer Beobachter kann nicht erkennen, aus welchem dieser beiden Motive heraus der Kaufmann ehrlich handelt. Dabei hängt die Frage, ob der Kaufmann moralisch gut handelt oder nicht, davon ab, welches sein Motiv war. Nur wenn er aus der Überzeugung handelt, dass Betrug moralisch nicht erlaubt ist, ist sein Handeln moralisch gut. Im anderen fall handelt der Kaufmann zwar gesetzeskonform, jedoch nur um des eigenen Vorteils willen, nicht aus moralischer Gesinnung heraus.

In Kants Analyse der moralischen Gesinnung und der einer moralischen Handlung zugrundeliegenden Absichten und Motive spielt der Begriff der *Maxime* eine zentrale Rolle. Der folgende Text versucht zu klären, was unter einer Kantischen *Maxime* zu verstehen ist.

2 Máximas¹

“Máximas” - este é um conceito-chave da filosofia moral de Kant. As razões para essa função-chave são manifestamente: a qualidade moral de uma ação depende da qualidade da Máxima que a fundamenta – essa a tese kantiana. Trata-se, conforme Kant, na avaliação moral de uma ação, não de suas conseqüências reais ou de uma ação como acontecimento observável em uma determinada localização espaço-temporal, mas sim do caráter a partir do qual uma pessoa praticou a ação. Isso tudo não é discutido. Contudo é notoriamente obscuro o que exatamente é compreendido por “Máximas” e como as “Máximas” podem ser inseridas em uma psicologia moral plausível.

Pelo termo “Caráter” nós pensamos primeiramente na intenção a partir da qual uma ação é assumida. A qualidade moral de uma ação torna-se depende da intenção que lhe fundamenta, o que nos é inteiramente sabido. Se Lars pisar no pé de Lise e Lise se queixar com as palavras “Lars pisou no meu pé; ele não o fez acidentalmente, mas sim com intenção”, então ela se queixa menos da dor sentida do que da má intenção moral de Lars. Intenções são estados de espírito bem determinados de uma pessoa, estados do querer de uma determinada ação. A intenção de Lars, que está implícita em relação a Lise, é a intenção de, num determinado momento, lhe pisar no pé e, com isso, lhe machucar. Mas nós não devemos entender máximas simplesmente como intenções. Máximas não são, segundo Kant, estados de espírito singulares determinados, espaço-temporalmente localizados de uma pessoa, que quer realizar uma determinada ação, mas sim fundamentos práticos subjetivos, “sob as quais repousam diversas regras práticas” (KpV, §1, Cf. *Erklärung*). Como fundamentos, as máximas são princípios gerais. E é essa universalidade das máximas, sobre a qual repousa especialmente o interesse de Kant, pois, conforme a regra moral kantiana, só é moralmente boa a ação que uma pessoa pratica, cuja vontade é determinada por uma máxima, da qual essa pessoa possa querer que ela “deva se tornar uma lei universal da natureza” (GMS, AAIV, 421). Testar uma ação a partir de sua qualidade moral significa testá-la conforme essa formulação, se se poderia querer que as máximas que lhe servem de base devem se tornar uma lei universal da natureza, ou seja, se, sobretudo, for possível fazer dessa máxima uma lei da natureza.

Leis da natureza são princípios universais. Candidatos para esse teste não podem ser por isso simples intenções, intenções de determinadas pessoas de realizar uma determinada ação em um determinado e irrepetível momento espaço-temporal. Pois em relação a determinada intenção não faz sentido perguntar se ela pode valer como regra. Candidatos para leis universais da ação humana somente podem ser princípios, regras práticas ou fundamentos universais; apenas em relação a princípios universais, nós podemos perguntar se eles podem funcionar como regras universais; somente princípios universais ou fundamentos poderiam ser aprovados satisfatoriamente no teste moral, como Kant o descreve. Se por isso cada ação deve poder ser testada a partir de sua qualidade moral, à cada ação precisa estar baseada uma máxima, um princípio geral, um fundamento, ou uma regra. Isto parece contudo ser implausível ao primeiro olhar. Eu quero porém tentar defender essa suposição central para a plausibilidade da filosofia moral de Kant.

Em determinados casos não deveria ser questionável que nós nos orientemos nas nossas reflexões práticas - nas reflexões que nós empregamos para planejar nossas

ações - a partir de regras ou fundamentos. Dessa forma, referimo-nos expressamente a determinadas regras ou fundamentos dos quais nós nos apropriamos quando se trata de decisões para as quais atribuímos um valor especial. Deixe-me esclarecer isso com um exemplo. Imagine Lisa como uma mulher jovem, solteira e autoconfiante, que trabalha numa grande empresa. Ela ainda não tem um companheiro e prioriza desfrutar primeiramente do charme de diferentes romances. Na escolha de seu companheiro ela se orienta contudo a partir de duas regras, das quais ela se apropriou: nenhum romance com colegas e nenhum romance com homens casados. Se ela recebe propostas de colegas e de homens casados, ela as rejeita baseando-se expressamente nessas regras. Nelas vem à tona valores dos quais ela se apropriou como princípios de ação e a partir dos quais ela se orienta em suas decisões. São *suas* regras e *seus* valores; ela não precisa, quando se orienta por essas regras, esperar por ninguém mais. Ela não precisa compreender os valores correspondentes a essas regras como valores morais, ela pode ter se apropriado inteiramente delas com propósitos que menos têm a ver com moral do que com inteligência.

Kant diferencia entre regras subjetivas práticas e fundamentos subjetivos práticos. Tanto regras quanto fundamentos são princípios gerais e por isso candidatos ao teste moral, como ele o entende. Kant, por sua vez, identifica claramente somente fundamentos subjetivos como máximas. Mas nós também podemos, com isso, testar regras, se elas podem funcionar como regras gerais. Segundo a compreensão kantiana, em todos os casos elas são menos gerais do que os princípios, que ele nomeia máximas. Em comparação com as máximas, regras gerais indicam mais especificamente as condições práticas de seu emprego em uma situação de contexto de ação, de modo que a área de sua aplicação é correspondentemente menor. Em suma, máximas e regras práticas comportam-se reciprocamente como conceitos mais ou menos gerais.

Em relação ao pano de fundo dessa diferença podemos, por exemplo, perguntar quais fundamentos são expressos na regularidade observável nas escolhas de Lisa por seus amantes. Dessa forma, Lisa poderia ter se apropriado, por exemplo, de regras como não se relacionar com homens casados porque ela fundamentalmente exige de seu amante integridade moral, a qual é quebrada por um homem que engana sua esposa e, com isso, viola o contrato de casamento firmado. Não somente regras práticas mas também os fundamentos a partir dos quais uma pessoa se orienta, partindo dessas regras, funcionam na reflexão prática como causas para se definir entre uma das possíveis opções de ação disponíveis. Por isso que as regras são mais específicas às situações e menos universais do que os fundamentos. É antes nos fundamentos do que nas regras que os valores são expressos, sendo a partir desses que uma pessoa se orienta.

Fundamentos práticos, que expressam valores, a partir dos quais uma pessoa se orienta na sua ação são, conforme minha tese, exemplos do que Kant entende por máximas. Máximas são, da mesma forma como regras práticas, princípios *universais*: Lisa não se orienta na escolha de seus amantes a partir das regras mencionadas de maneira *ad hoc*, em apenas uma ou poucas situações de decisão, mas sim através de um longo espaço de tempo – e assim ela mesma compreende essas regras. Essas regras são princípios *práticos*, visto que Lisa se orienta por elas no planejamento de suas ações. E essas regras são finalmente *subjetivas* no sentido

tripartite analisado por Rüdiger Bittner: elas valem somente para Lisa. Ela se apropriou delas e elas baseiam a autoridade, que elas têm para Lisa, em nada menos que naquilo que Lisa acredita.² Máximas são universais, práticas e subjetivas respectivamente, baseadas naquilo que uma pessoa tomou para si como regras determinadas.

Em relação à pergunta, se *todas* as nossas ações estão fundamentadas em máximas, essas reflexões contudo ainda não nos ajudam a avançar. Pois mesmo quando nós nos orientamos em determinados contextos de ação expressamente por fundamentos, não significa que nós o façamos sempre. Nós não somente podemos violar nossos princípios. Nós até podemos possivelmente fazer isso sem abrir mão deles e conseqüentemente nos sentirmos mal depois de tal violação; nós lamentamos a nossa fraqueza por ultrapassarmos nossos próprios limites. O problema, de que se trata aqui, contudo é outro. Em muitas reflexões práticas nós nem nos referimos expressamente a fundamentos, simplesmente porque nós nem temos preparados os fundamentos, no sentido visto até agora, para cada contexto de ação. Como, contudo, a tese de Kant, de que todas as nossas ações intencionais estão baseadas em máximas, se torna plausível?

O recurso a fundamentos e as representações de valor neles articuladas não podem continuar ainda nos auxiliando aqui? Qual é exatamente a função das regras às quais nós nos referimos *expressamente* numa reflexão prática? Nós aplicamos nossas regras como critérios de escolha em nossas reflexões práticas. Quando Lisa reflete sobre se ela deve ou não relacionar-se com um homem que lhe agrada, então ela precisa primeiramente excluir que esse homem é um colega e que ele é casado. Nós realmente precisamos fazer uma escolha em todas as nossas reflexões práticas; onde não há escolha, não há o que refletir – isso se a função da reflexão prática não se esgotar numa escolha. Como nós nem sempre nos referimos expressamente a fundamentos nas nossas reflexões práticas, estão em jogo aparentemente nelas ainda outros princípios de escolha não formulados expressamente como fundamentos. *Minha tese é que as regras e as máximas kantianas se deixam entender como critérios de escolha (a partir de diferentes graus de universalidade), de como elas são usadas em cada reflexão prática.* Esses critérios de escolha são regras a partir das quais nós nos apropriamos expressamente em determinados casos e às quais nós nos referimos expressamente. Em outros casos são fundamentos, dos quais nós nem nos apropriamos em uma intenção expressa, por exemplo, preferências habituais que nós adquirimos através da educação ou da experiência. Nos casos em que nós nem formulamos expressamente os critérios, a partir dos quais nós nos orientamos em uma escolha, como fundamentos, esses critérios estão genuinamente presentes nessas escolhas que nós de fato fazemos nas nossas reflexões práticas. O que nos permite considerar esses critérios de escolha vagos como fundamentos ou princípios universais – senão subjetivos?

Indício para isso, de que nós sempre nos orientamos por critérios de escolha nas nossas reflexões práticas, os quais detém o *status* de princípios universais (mesmo que muitas vezes subjetivos, não objetivos), é uma determinada regularidade e, com isso, previsibilidade de nosso comportamento, como também observadores externos poderiam definir. Não é o caso, que nós em cada situação de decisão e de ação, por assim dizer, refletamos a partir do zero sobre o que está por ser feito, sem qualquer recurso a experiências anteriores ou, de outra forma, a hábitos adquiridos. Ao

contrário, a análise da situação de ação, sua descrição com meios conceituais como situação de um tipo, implica uma categorização, na qual essa situação é comparada com outras situações de ação já experienciadas. Ela é descrita como semelhante a ou diferente de determinadas situações de ação passadas. Também os critérios de escolha, os quais são empregados para a escolha de uma das opções de ação que se oferecem, se deixam descrever conceitualmente, o que não significa que essa descrição sempre seja usada expressamente. Enfim, um homem é somente então uma pessoa idêntica e racional consigo mesmo no seu tempo de vida quando ele não se descobre totalmente novo a cada momento, mas se orienta com certa continuidade a partir de determinadas preferências. Se tal pessoa é racional nas suas decisões, então isso significa, pelo menos, que ela se depara com critérios de escolha, a partir dos quais ela se orienta continuamente, em situações de ação; dessa maneira, decisões semelhantes a favor ou contra determinadas opções de ação são passíveis da mesma descrição. Tais decisões manifestam-se em uma certa regularidade e previsibilidade do comportamento.

Também o comportamento dos animais, orientado instintivamente, acusa uma considerável regularidade e previsibilidade. Essa regularidade e previsibilidade do comportamento de um ser vivo por si só não são garantias de sua racionalidade. Mas ainda assim elas não são condições necessárias para se entender como racional o comportamento desse ser. A racionalidade que se apresenta no comportamento previsível de uma pessoa não é naturalmente necessária no sentido especificamente kantiano de uma razão pura prática, mas também não é, assim eu entendo, a mera racionalidade instrumental. Pois a racionalidade da previsibilidade de uma pessoa está sujeita a condições mais estritas do que a mera coordenação causal, possivelmente econômica, de meios para fins, quaisquer que sejam eles. Ela [racionalidade] está sujeita, entendo eu, às condições que contêm certa continuidade dos meios e dos critérios de decisão, nas quais uma pessoa racional, nesse sentido, se orienta a partir de suas reflexões práticas. Essa continuidade é irrenunciável para uma pessoa que deseja para si agir a partir de fundamentos e ser imputável e, a partir disso, poder ser responsabilizada por seu agir. Máximas são, assim eu penso de modo aproximado, os princípios expressos, cuja obediência possibilita essa continuidade e com isso a imputabilidade de uma pessoa.

Sendo máximas compreendidas como critérios de escolha a partir das quais cada pessoa imputável se orienta nas suas reflexões práticas, totalmente independente de se elas o fazem expressamente ou não, então não é mais implausível aceitar que máximas desempenhem uma função em cada reflexão prática e, com isso – enfim uma reflexão prática precede cada ação imputável – estar baseado em cada ação imputável. Essas máximas, no entanto, são formuladas expressamente somente nos casos mais raros pelas pessoas que delas se apropriaram. Disso resulta outra dificuldade: como é possível identificar claramente a [máxima] de uma ação determinada, que é atribuída a uma determinada pessoa? Muito depende dessa clara identificação: é a máxima estabelecida, enfim, que determina a qualidade moral de uma ação. Na pergunta sobre como pode ser identificada a máxima estabelecida de uma ação, devem ser distinguidos diferentes aspectos: Por um lado, essa identificação pode ser feita pelo próprio agente ou através de outros agentes – isso corresponde ao fato de que nós não somente julgamos nossas próprias ações, como também julgamos as de outras pessoas. Por outro lado, essa identificação pode se dar

retrospectiva ou prospectivamente. Eu inicio com os problemas que se dão na identificação das máximas estabelecidas de uma ação em uma perspectiva retrospectiva.

Como critérios de escolha, pelos quais uma pessoa racional e imputável se orienta em suas reflexões práticas, as máximas são algo como disposições de ação de uma pessoa e, com isso, elas não são públicas. Para alguém de fora, a partir desse fundamento, já é difícil determinar a máxima estabelecida de uma ação. Essa dificuldade contudo não existe somente para o observador externo de uma ação (seja esse imediatamente atingido pelas suas conseqüências ou não), como também para a pessoa cuja ação é, com isso, cuja máxima, estejam sendo tratadas. Também um sujeito de ação racional pode se enganar na determinação de suas máximas. As preferências e os motivos que fazem com que uma pessoa se oriente a partir de determinadas regras, as máximas de uma pessoa, não precisam sempre estar na superfície de sua consciência. Das características perceptíveis de uma única ação, a máxima estabelecida nela não se mostra mesmo assim. Mas mesmo que alguém observe a ação de uma pessoa e encontre comprovada nessa ação individual uma regularidade de comportamento, como ele aprendeu a esperar isso dela, dificilmente esse alguém pode identificar exatamente a máxima nesse fundamento [a regularidade], pelo qual essa pessoa se orienta no seu comportamento de forma expressa ou de maneira inarticulada. Como Kant deixa claro no seu exemplo do comerciante, que atende correntemente seus clientes sem lográ-los, mesmo aqueles que talvez não o percebam; existe para uma ordem uma máxima, para uma determinada ação uma certa margem de manobra. Como essa margem de manobra é usada, pode ser de considerável significado para o valor moral da ação. Quero esclarecer a partir do meu exemplo de Lisa, à procura de seu amor: ela nunca aceitará um homem casado como amante e da mesma forma também não um colega. Mas que máxima emerge dessa regularidade do seu comportamento? A máxima de exigir do seu amante integridade moral, que é ferida por um homem, que engana sua mulher e com isso quebra o compromisso do casamento? A máxima de não favorecer nenhuma quebra de compromisso de casamento através de seu próprio comportamento? A máxima de, por si só, não correr nenhum grande risco emocional e de não perder de vista a possibilidade de que relação amorosa poderia evoluir de um namoro para uma relação de amor, e dela para um relacionamento estável? A máxima de economizar o estresse emocional, que poderia estar relacionado ao fato de o amante ainda ter uma mulher? A máxima de evitar conflitos que ocorrem quando o amante é também colega na mesma instituição? Ou a máxima, de em seu comportamento não se meter em segredos, e sempre fazer somente aquilo que ela faria conscientemente em público? Alguém de fora não pode concluir somente a partir do comportamento observado em Lisa as suas máximas, e mesmo Lisa pode se enganar sobre os verdadeiros propósitos e os valores, que a motivaram a se orientar exatamente a partir dos critérios de escolha que ela costuma empregar nas suas reflexões práticas.

Em todos os casos a máxima, que é ordenada retrospectivamente de uma ação (seja da perspectiva de um agente ou externa), da qual a ação foi realizada, precisa servir para uma situação de ação e decisão, assim como para a pessoa que pratica essa ação. Nem toda máxima é apropriada como critério de escolha para cada situação de ação que se queira. Somente a partir do fundamento da regra, nem iniciar

namoro com colegas nem com homens casados, Lisa não pode tomar nenhuma decisão sobre se ela compra um carro novo ou deixa para conserto, por muito dinheiro, mais uma vez o carro velho. A máxima, que é ordenada retrospectivamente, contudo, precisa se adequar à pessoa que pratica essa ação, aos seus hábitos, às suas preferências e a todas as suas disposições de caráter, que a caracterizam como pessoa reflexiva e imputável, que ela é. Quem conhece e observa Lisa, quando ela está concentrada em uma conversa profunda num café com uma religiosa, quase não pode supor que ela queira se informar sobre a possibilidade de ela própria vir a ser integrante de uma tal ordem religiosa, porque ela tem a máxima de compor sua vida da forma como os representantes tradicionais da igreja vêem a vontade de Deus. Que uma máxima precise se adequar à ação, à qual ela está baseada, à situação de ação e à pessoa que pratica essa ação, não somente os observadores externos devem levar em consideração quando eles atribuem uma determinada máxima a uma pessoa que a praticou, como devem destacar expressamente as máximas de suas ações.

Contudo, quando uma pessoa está numa determinada situação de ação e pondera, nas suas reflexões práticas as possibilidades de ação que se lhe oferecem para, então, escolher uma como a que melhor lhe parece; daí ela está lidando não retrospectivamente mas prospectivamente com máximas. Ela precisa fazer uma escolha e, para isso, ela precisa, como pessoa racional e imputável, de um critério de escolha e, enfim, isso só pode ser uma máxima. Cada pessoa apropriou-se ao longo de sua vida de uma gama de regras, organizou-as em função dos diferentes tipos de ação e para escolhas específicas entre alternativas de ação; e a partir dessas regras específicas articulam-se as suas máximas. Isso significa que uma pessoa precisa, com o propósito de escolha dentre as diferentes alternativas de ação possíveis, primeiramente escolher uma máxima entre as diversas possíveis? Se sim, então ocorreria aqui um regresso, pois para a escolha da máxima deveria ser indicado novamente um critério de escolha, e esse poderia novamente ser escolhido entre diferentes critérios possíveis.³ Para a escolha da máxima, que uma pessoa precisa fazer numa situação de decisão, ela no entanto não necessita de um critério próprio, a ser estabelecido pela primeira vez. Muito mais apropriado é o critério de escolha para a máxima correspondente, à qual a máxima precisa servir, assim como para a pessoa que objetiva agir, pois também para ela a máxima em questão precisa servir. Com isso não está descartado que uma pessoa encontre, em uma situação de decisão, mais do que uma entre as máximas das quais ela se apropriou, a qual se adequa à situação e a si própria como pessoa. Mas tais tipos de situações dilemáticas deveriam ser em si a exceção e não a regra, ao passo que as preferências habituais de uma pessoa favorecem suficientemente decisões para determinadas possibilidades de ação, sem que sejam formuladas expressamente as máximas correspondentes, sendo que essas preferências antecipam cada desenvolvimento dilemático da situação de decisão.

Na medida em que uma pessoa dá a conhecer sua humanidade no sentido kantiano, e dela se faz digna, e na medida em que realiza sua liberdade transcendental, ela primeiramente, no entanto, testará se a máxima que a levou a essa decisão passará no teste de sua qualidade moral; testará portanto se ela pode querer essa máxima como regra universal. Para esse fim ela precisa formular expressa e necessariamente sua máxima. Em sua liberdade, essa pessoa decidirá e

agirá apenas conforme máximas, que passam por esse teste e, com isso, se apresentam como moralmente dignas. No entanto, existem, no que concerne à origem de um tal teste, duas possibilidades (no que se refere à aplicação desse teste, sobre os seus problemas específicos, não desenvolverei eles aqui). Ou a máxima dada passa pelo teste ou não. No primeiro caso não existe problema para a pessoa: ela pode fazer o que ela quis fazer mesmo assim, baseada nas suas máximas nessa situação de decisão; mesmo também se seus motivos para a correspondente ação mudaram. Ela não mais faz sozinha o que corresponde fazer numa tal situação de ação ao seu caráter, mas ela faz, porque é moralmente permitido. Contudo o que acontece no segundo caso, se uma máxima empregada para uma determinada decisão como critério de escolha não passa no teste de sua qualidade moral? A pessoa que quer seguir realizando sua liberdade transcendental terá que fazer sua escolha entre as possibilidades de ação que lhe são oferecidas a partir de uma outra máxima; ela precisa eliminar do conjunto de máximas, das quais ela se apropriou e a partir das quais ela habitualmente se orientou, a máxima que não passou no teste, e, assim, se apropriar de uma nova máxima. Nesse sentido as máximas, nas quais uma pessoa se orienta habitualmente, influenciando essencialmente o caráter dessa pessoa, significam a desistência de uma máxima, isto é, algo como uma mudança de caráter. Se uma pessoa desiste de uma de suas máximas por motivos morais, então ela se entrega à educação moral de seu caráter. Mas uma pessoa também pode se ver por motivos morais apta a se apropriar de uma nova máxima. Então, se nenhuma de suas máximas, que se adequa a uma dada situação de decisão, passa no teste moral, logo uma pessoa precisa, para ainda assim tomar uma decisão nessa situação e, com isso, preservar sua integridade moral, se apropriar de uma nova máxima. Como contudo ela escolhe essa nova máxima, em que critérios ela baseia? Também aqui trata-se de uma máxima que serve para a situação de decisão; portanto, permite uma decisão para uma determinada alternativa de ação que se lhe apresenta. Além disso essa máxima precisa ser moralmente aceitável. Isto significa aqui que o procedimento de testar uma máxima a partir de sua aceitação moral figura como critério de sua escolha. Um regresso também não ameaça aqui, pois esse critério já está à disposição. Além disso, uma pessoa que se vê obrigada a se apropriar de uma nova máxima e se entregar à educação moral de seu caráter por motivos morais, presta atenção em escolher uma nova máxima que se lhe adequa dentro do possível. Também a auto-educação moral do caráter pode e deveria exigir de uma pessoa nenhuma descoberta totalmente nova do seu eu. Em continuidade com seu caráter, entretanto, uma pessoa somente pode se educar moralmente se seu caráter originário não for moralmente condenável ou radicalmente mau. Sobre a pergunta se e como é possível uma auto-educação moral para uma pessoa cujo caráter – quaisquer que sejam os motivos – é radicalmente mau, não posso aprofundar aqui.

Finalizando quero ainda fazer referência à teoria kantiana da reflexão moral e do papel que as máximas desempenham nela; enfim, de que uma teoria da formação moral do caráter e com isso uma doutrina da virtude é pretendida. Pois as máximas de uma pessoa determinam suas disposições de ação. Uma pessoa, que se apropriou moralmente de boas máximas, tem disposições de ação moralmente boas, disposições de ação moralmente boas são nada mais do que virtudes morais.⁴

Notas

¹ Beitrag für den 10. Internationalen Kant-Kongreß in São-Paulo, Brasilien, September 2005. (Sektion: Kants praktische Philosophie).

² Ver Rüdiger Bittner, *Doing Things For Reasons*, OUP 2001, p. 44.

³ Ver Talbot Brewer, “Maxims and Virtues”, in: *The Philosophical Review* 111, 2002, p. 539-572, em especial p. 560-1.

⁴ Para leitura da ética das máximas de Kant como doutrina da virtude ver também Talbot Brewer.

Súmario

- 164 – 167 Thiago Benites dos Santos:** *Inovação técnica e os media óticos em Kafka.*
- 168 – 175 Vítor Jochims Schneider:** *O olhar fotográfico e textual em Prosa do Observatório de Julio Cortázar.*
- 176 – 180 Márcia Lappe Alves:** *The question of point of view.*
- 181 – 187 Ana Lúcia Silva Paranhos:** *Le Désert Mauve de Nicole Brossard: Un Parcours dans l'univers de la traduction littéraire.*
- 188 – 195 Daniel Iturvides Dutra:** *A literatura de ficção – científica e os problemas de tradução para a mídia fílmica.*
- 196 – 204 Larissa Rohde:** *Notes on Narayan's Prose.*
- 205 – 213 Claudio Vescia Zanin:** *Abjection and Evil in 'Haunted'.*
- 214 – 226 Fernanda Fernandes / Robert Ponge:** *Um breve estudo da intriga e de dois personagens de Roberto Zucco, peça de Bernard-Marie Koltès.*
- 227 – 233 Jaqueline Bohn Donada:** *'Romola', by George Eliot, and its Conflicts.*
- 234 - 239 Maria Izabel V. Domingues:** *Literatura Escocesa e Literatura Brasileira: nacionalismo, regionalismo e algumas sutilezas.*
- 240 - 251 Vanessa Costa e Silva Schmitt/Robert Ponge:** *A medicina em 'A Obra Em Negro' de Marguerite Yourcenar: as diversas profissões da arte de curar no século XVI.*
- 252 – 256 Kelley B. Duarte:** *A escrita autoficcional e os percursos de memória em Régine Robin.*
- 257 – 262 Ivonne Mogendorff:** *'Andamios' de Mario Benedetti - Memoria en las huellas del desexilio.*
- 263 – 269 Carlos Eduardo Meneghetti Scholles:** *Storytelling Coyotes: the Coyote Trickster Figure in Thomas King.*
- 270 – 276 Valter Henrique Fritsch:** *Apropriação do Discurso Mítico: Cassandra Profetisa a Pós-Modernidade.*
- 277 – 284 Érika Azevedo/Robert Ponge:** *André Breton e os primórdios do surrealismo.*

285 – 290 Monica Stefani: *'You are what you read': intertextual relations between Patrick White's 'The Solid Mandala' and F. Dostoyevsky's 'The Brothers Karamazov'.*

291 – 297 Adriane Veras: *A Reading of Sandra Cisneros's 'The House on Mango Street'.*

298 – 310 Lisanea Weber: *Uma leitura sobre a escravidão no romance epistolar de Ina von Binzer.*

Inovação técnica e os *media* óticos em Kafka

Thiago Benites dos Santos/Orientador: Prof. Michael Korfmann

The reception of the work Franz Kafka's is always seen through the point of view of the human condition, the labyrinth, the bureaucracy that imposes itself over the individuum and so on. There is no doubt about the importance of such works for the study of Kafka's work. Nevertheless, the objective of the present work is to point out another aspect from Kafka's work, which is the relation with the optical *media* and the technology in the twentieth century. The central work of this study is the book "Kafka goes to the movies" from Hanns Zischler published in 1996 as well as previous studies about this topic. Based on these publications this study intends to analyse the importance of these optical media like Kaiserpanorama, cinema, and general technics on Kafka. The two main topics are placed about the profundity of the image as seen through a Kaiserpanorama and its plasticity and the dynamics of the silent black and white movies.

Keywords: Kafka; media

1 Introdução

As abordagens mais comuns da obra de Kafka se situam sob a perspectiva do labirinto, do caos, do absurdo, da força anônima burocrática que se impõe às pessoas. Esse é um aspecto já razoavelmente esgotado, como afirma Sebald em sua obra *Campo Santo*, em que ele faz referência a trabalhos secundários inspirados nas teorias do existencialismo, teologia, psicanálise que enchem páginas com verbagens nem sempre compensadoras. Este trabalho propõe uma visão sobre a influência da técnica e dos *media* óticos sobre um autor que viveu num período de grandes transformações tecnológicas. A idéia geral que se tem do Kafka que escrevia sozinho na solidão do quarto não condiz com o Kafka social que fez viagens, assistiu a filmes e que teve contato com máquinas em seu trabalho na empresa de seguros. Um grande marco para a discussão é a obra "Kafka vai ao cinema" de Hanns Zischler, mas existem outros estudos anteriores a esse.

Em resposta a uma pergunta de Gustav Janouch (autor austríaco, mas famoso somente por seu livro *Gespräche mit Kafka*) sobre o personagem Karl Rossmann de "O Desaparecido", Kafka define seus textos apenas como imagens quando diz: "Eu não esbocei pessoas. Eu contei uma história. São imagens, apenas imagens".¹ Essa afirmação é o ponto inicial do trabalho. Ela exige maiores esclarecimentos, pois é dita e fica suspensa no ar sem maiores explicações. Apesar de poucas as referências ao cinema encontradas nos diários de Kafka e mesmo nenhuma declaração explícita de uma suposta influência, este trabalho pretende tentar interligar seus textos literários aos dispositivos que Kafka manteve contato em seu tempo, a saber, o cinema e o *Kaiserpanorama*, além da técnica de uma forma geral. A intenção é

*Bolsista CAPES; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Setor de Alemão.
Tel:00 55 51 3273 6979; E-mail: thiagobenites@yahoo.de*

tentar ver o influxo desses *media* e da técnica em seus textos fictícios.

2 Kafka e suas relações com a técnica no âmbito biográfico

Aqui enfrentamos um problema metodológico, pois apesar de haver explicitamente contatos com o cinema, o *Kaiserpanorama* e a técnica de uma forma geral na área biográfica, não há um corpo teórico maior sobre o assunto. Em seus diários ele faz referências aos filmes *A Escrava Branca* de 1911 e *O Outro* de 1913, dentre outros. Mas esses poucos contatos explícitos não provam que essas questões óticas, técnicas e industriais se manifestam em sua obra. Enquanto esses fenômenos se expressam manifestamente nas vanguardas, o mesmo não pode se dizer de Kafka, que freqüentemente constrói seu espaço ficcional fora do tempo e do espaço historicamente definido, apesar de ter vivido em plena maturidade intelectual no auge dos movimentos vanguardistas.

Enquanto esses movimentos mostram claramente a explosão tecnológica e possuem traços determinantes específicos como em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin e *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, isso não ocorre na obra kafkiana. Nela poderíamos encontrar alguns traços secundários. No caso de *Berlin Alexanderplatz* o livro utiliza-se de efeitos sonoros, artigos de jornais, músicas, discursos e outros livros em sua construção. Já em *Manhattan Transfer* o título já indica que o seu foco é a vida urbana de Nova York. Aqui John dos Passos utiliza técnicas de montagem e colagem emprestadas do cinema.

Primeiramente veremos que em nível biográfico é manifesta a sua relação com as máquinas e o interesse pelos novos inventos. Seu trabalho em empresas de seguros exigia viagens a grandes pedreiras e a fábricas de Nordböhmen especializadas na produção de tecido, vidro e construção de máquinas, o que lhe permitia ter um conhecimento mais técnico sobre o perigo que elas representavam para o ser humano. Kafka tinha uma noção do efeito que o contato direto com as máquinas oferecia.

Em setembro de 1909 Kafka realizou uma viagem à Itália e visitou um show aéreo realizado em Bréscia. Na obra *Die Flugschau von Brescia* de Peter Demetz ele afirma que

D'Annunzio e os Futuristas, que não se suportavam, em uníssono tinham elevado a imagem do aviador ao patamar de um ascético, esbelto e heróico super-homem, que podia se elevar acima do mundo das mulheres e da humanidade terrena sem o mínimo esforço.²

Assim, o aviador tomava ares de um Zaratustra dos novos tempos. Kafka, ao contrário dos Futuristas, não tomou o avião como um ícone a ser louvado. Em sua viagem a Bréscia ele não compartilhava do entusiasmo de seus companheiros: os irmãos Max e Otto Brod. Kafka possuía uma visão mais apurada para detalhes técnicos do que seu amigo Max Brod, que afetuosamente demorava-se de maneira impressionante sobre as cores das luvas e mal mencionava pormenores técnicos. Kafka, perito em seguros, tinha aprendido como as máquinas podem ser complexas e perigosas, sobretudo na construção civil, e através dele nós quase chegamos a conhecer algo profissionalmente sobre motores, hélices, asas, e a equipe de mecânicos.

3 As relações dos dispositivos óticos na obra de Kafka

Saindo do âmbito biográfico e entrando agora na qualidade textual, há uma maior dificuldade de enquadrar os textos de Kafka sob esse aspecto dos *media*, na medida em que eles não são associados às vanguardas. Nestas se pode verificar mais claramente uma influência dos novos *media*, mas a obra kafkaesca é adversa, retirada atemporalmente desse contexto.

3.1 O cinema

Mas conforme Wolfgang Jahn é possível perceber que as visitas ao cinema não significavam para Kafka um simples divertimento intelectual e já os poucos exemplos citados por ele no seu artigo sobre *O Desaparecido* já tornam claro como o escritor – talvez mesmo sem saber – teria traduzido algo da expressiva linguagem imagética do filme mudo no *medium* de sua arte da palavra. Assim como os gestos, bastante fílmicos quando se pensa em cinema mudo, Kafka também utiliza outros elementos visuais de sua realidade romanesca de uma forma cinematográfica. A fisionomia das figuras, suas vestimentas e outros atributos, toda a visibilidade jamais é pura e simplesmente acessório ilustrativo, mas forma a substância mais íntima na evolução dramática do acontecimento narrado. Jahn descreve uma técnica chamada montagem paralela, criada e utilizada por David Griffith desde 1909 e aperfeiçoada pelo cineasta Sergei Eisenstein nos anos 20, e aplica esta a um trecho do romance *O Desaparecido*. Assim, ele demonstra como Kafka utiliza-se dessa montagem cinematográfica no seu romance e esclarece que, com tudo isso, o seu interesse pelo fenômeno cinematográfico no período entre 1910 e 1914, não merece atenção somente como fato biográfico.

A montagem paralela constitui-se da intercalação temporal de cenas simultâneas. E ele descreve em detalhes como Kafka realizou esse procedimento no primeiro capítulo de “O Desaparecido”, mostrando o decorrer de uma situação em que se encontram os personagens começando com uma exposição visual da sala e depois intercalando as ações do fogueira e do grupo de funcionários que se encontra no local. Sendo que cada momento corresponde a um estado dramaticamente importante. Sendo a conduta do fogueira identificada com (1) concentração interior, (2) excitação, (3) desorientação, e aquela do grupo com (I) interesse, (II) indiferença, (III) impaciência e (IV) indignação.

Através desse processo Kafka dissolve dois movimentos de imagens na verdade paralelos e simultâneos em uma seqüência alternada, para gerar diretamente uma impressão de simultaneidade e de continuidade ótica.

3.2 O Kaiserpanorama

Em contraponto ao cinema há ainda o *Kaiserpanorama*, que Kafka cita em seus diários com mais entusiasmo do que o próprio cinema. Esse dispositivo constitui-se de um binóculo por onde se assiste a uma seqüência de fotografias estereoscópicas, que, através desse dispositivo binocular, apresenta imagens com efeito tridimensional, oferecendo um plano em profundidade.

Segundo os estudos de Zischler, Kafka se sentia manifestamente mais atraído por esse dispositivo do que pelo cinema, pois ele apresenta uma imagem estática em profundidade transmitindo assim uma “calma do olhar”, a plasticidade da imagem contrapondo-se ao cinema que com sua “agitação do movimento” não permite a concentração em um determinado ponto. Citando o próprio Kafka a respeito do *Kaiserpanorama*: “Imagens mais vivas que no cinematógrafo, por darem ao rosto a calma da realidade. O cinematógrafo dá ao observado a agitação de seu movimento; a calma do olhar parece mais importante”.³ Essa idéia teria uma aproximação possível com trechos literários de Kafka como, por exemplo, o conto *Uma Mensagem Imperial*, em que o personagem principal recebe a tarefa de mandar uma mensagem e quando ele se esforça para sair do palácio, este parece começar a se expandir ao infinito, e não importa o quanto ele se esforce, parece nunca conseguir avançar. Nesse conto a sensação de profundidade é bastante nítida, mas é uma profundidade espacial em que o andamento seqüencial parece nulo, condizente com a experiência do *Kaiserpanorama*.

Conclusão

Mesmo com algumas referências negativas ao cinema e aparentemente mais favoráveis à fotografia, aqui pensemos no *Kaiserpanorama*, é possível uma aproximação de seus escritos com o filme mudo em preto e branco dos primórdios do cinema. Mas já se pode ter um panorama do conflito dos elementos fílmicos com os fotográficos, sendo estes mais especificamente trabalhados dentro do *Kaiserpanorama*. Os textos parecem oscilar entre esses dois dispositivos. Os movimentos e gestos acompanhados da sucessão de imagens mostram por um lado elementos fílmicos, alguma relação com o cinema, que exige o desenvolvimento temporal para sua realização, por outro lado o desdobramento interno com toda a sua profundidade e que teria maior relação com a da fotografia estereoscópica do *Kaiserpanorama*.

O trabalho iniciou com a frase: “Isto são imagens, apenas imagens” e se conclui com a tentativa de identificar que tipo de imagens o próprio Kafka se refere.

Notas

¹ JANOUCH, Gustav. *Gespräche mit Kafka*. apud JAHN, Wolfgang. *Kafka und die Anfänge des Kinos*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 6, 1962. p. 353-68. (tradução nossa)

² DEMETZ, Peter. *Die Flugschau von Brescia*. Kafka, d’Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen. Viena: Paul Zsolnay Verlag, 2002. (tradução nossa)

³ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

O olhar fotográfico e textual em *Prosa do Observatório* de Julio Cortázar

Vítor Jochims Schneider/Orientador: Prof. Michael Korfmann

This article reviews the relation between photographic images and literary text within *Prosa del Observatorio* (1972) by Julio Cortázar. Firstly it considers the relations between photography and other artistic expression in the 19th and 20th centuries. Relating the literature produced by Cortázar and the surrealtic production of André Breton with the modern conception of art shared by both of them, the relation of photographs and text in *Prosa Del Observatorio* is considered as an artistic technique to increase the complexity of literary pieces.

Keywords: Julio Cortázar; Literature and Photography; *Prosa del Observatorio*

1 Introdução

O presente estudo apresenta as possíveis relações entre texto literário e imagem fotográfica na obra *Prosa do Observatório* (1972) de Julio Cortázar. Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa *Iluminações recíprocas entre as artes – texto e imagem* (2008-2012). Primeiramente são expostas questões referentes à fotografia, em especial seu desenvolvimento histórico em paralelo com as demais artes e, num segundo momento, apresenta como as relações entre literatura e fotografia podem ser estabelecidas dentro de *Prosa do Observatório*.

2 Parágrafos

A invenção da fotografia desferiu um golpe mortal sobre os velhos modos de expressão, tanto para a pintura quanto para a poesia. É com lucidez que André Breton¹ diagnostica um dos fatos responsáveis pela revolução artística iniciada na segunda metade do século XIX, e que atingiria seu ápice nas primeiras décadas do século XX, período de atuação das vanguardas históricas. É relevante observar que Breton aponta uma inovação tecnológica, e não uma concepção ideológica, como propulsor de toda uma modificação nos modos de se produzir e de se pensar a arte.

Cem anos após o surgimento da fotografia, Paul Valéry² aponta que graças a sua capacidade mimética, a fotografia libertou não apenas a pintura mas também a literatura da pesada tarefa de representação fiel das aparências e superfícies, e fez com que essas puderam dedicar-se a nobre tarefa de compor obras de caráter abstrato. O crítico aponta a obra *Um lance de dados*, de Mallarmé, como o principal exemplo de tal texto, no qual ocorre uma diminuição dos elementos referenciais e aumento de elementos de referência interna à obra. O jogo de palavras, a

Bolsista CNPq – UFRGS – Setor de Alemão. Porto Alegre, Brazil. Fax: 51 3308 7303; Tel: 51 3308 6696; E-mail: vitorjochims@gmail.com

musicalidade, os deslizamentos semânticos e a disposição das palavras sobre a página são recursos que abrem espaço para a reflexão das potencialidades da criação literária sem interesses representativos.

Para uma melhor compreensão das citações acima, uma análise do percurso histórico pelo qual a fotografia percorreu se faz necessária. Apresentada oficialmente ao público em 1839, em seus primeiros anos, o novo medium passou por uma constante avaliação crítica. Já na época, alguns críticos previam que a fotografia viria a modificar os padrões artísticos, tomando conta da arte representativa e deixando as abstrações para a pintura e demais artes, o que de fato se desenvolveu décadas mais tarde. Dentro do grupo dos escritores, alguns como era o caso de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, exaltavam a fotografia devido a sua capacidade de reproduzir fielmente a realidade. Para outros, a fotografia era uma verdadeira ameaça à arte. Baudelaire,³ num comentário considerado até hoje referencial nas discussões sobre o caráter artístico da fotografia, apontou que o interesse crescente pelo meio era reflexo de uma descrença na pintura. O novo meio era encarado como uma espécie de ameaça da técnica que operava exaltando a verdade e oprimindo o belo, e, por conseguinte, deveria se restringir ao campo da memória e da ciência.

No século XIX, a fotografia não era considerada uma forma artística, era encarada como um meio de reprodução mecânica. Conseqüentemente, tornou-se comum na crítica da época aproximar literatura realista e fotografia. Autores como Zola e Flaubert tiveram suas obras descritas, e por vezes criticadas, como romances fotográficos, o que sugeria que seus procedimentos literários eram apenas registros neutros, como o mesmo olhar morto que era atribuído às fotografias. A escrita realista e a fotografia receberam a forte crítica que as destituía de valores artísticos; a primeira por não apresentar um processo de sublimação na linguagem, e a segunda por ser em essência um processo mecânico no qual pensava-se ser impossível inserir qualquer traço estético. Os escritores realistas se defendiam de tal crítica alegando que em suas obras o vínculo com a realidade e com a descrição de aparências não era mero registro mecânico, mas sim o resultado de um processo de sublimação da linguagem.⁴

Como foi abordado acima, percebe-se que num primeiro momento a relação entre fotografia e as demais artes foi de uma separação. Percebe-se que no início do século XX ocorre uma aproximação de fotografia e demais artes, o que irá conferir à fotografia o status de arte. Aproximações explícitas entre fotografia e texto literário são encontradas nos exemplares da revista *Camera Work* (1903-1917). A publicação nova-iorquina foi uma forma de colocar fotógrafos, artistas plásticos, escritores e críticos em contato a fim de propiciar uma maior interação dessas diferentes formas artísticas. Essa interação entre diferentes campos das artes viria a ser desenvolvida nas décadas seguintes pelos movimentos de vanguarda, que concebiam a arte como criação que não poderia ser limitada a um único medium, mas deveria ser como um universo de fronteiras dissolvidas.

Dentro dos movimentos das vanguardas, o surrealismo utilizou a fotografia em larga escala. Segundo Susan Sontag,⁵ a fotografia é a *única arte nativamente surrealista*. A invenção da fotografia é tida pelo surrealismo como um evento surreal em si: o fato de poder congelar certos instantes específicos gera a possibilidade de criar um mundo em duplicata, no qual é possível unir elementos heterogêneos e, naquilo que é supostamente realista, trazer à tona o inusitado. Numa fotografia é possível registrar o famoso *encontro fortuito de um guarda chuva com*

uma máquina de costura sobre uma mesa de autópsia.⁶ Ainda na segunda metade do século XIX encontramos os primeiros espontâneos capturados nas ruas das grandes metrópoles com traços surrealistas. Um dos principais nomes da década de 1850 é Eugène Atget. O fotógrafo dedicou-se a procurar pelas ruas de Paris momentos inusitados, assim criou na paisagem urbana cotidiana o clima de mistério e inquietação que viria a ser um dos temas do surrealismo.

É típica também do surrealismo a proposta de combinar texto e imagem fotográfica a fim de criar uma obra que não se limitasse a apenas um medium e que buscasse uma maior complexidade. Através da união de texto e imagem cria-se um terceiro significado a ser construído pelo leitor. O romance *Nadja*⁷ (1928) de André Breton é exemplo clássico dessa proposta. Nele, fotografia e texto literário relacionam-se não como ilustração, na qual a fotografia seria dependente do texto; as duas formas artísticas interagem como partes distintas e de mesmo valor dentro da obra, o que possibilita uma terceira leitura. O livro possui uma lógica não-científica na qual o maravilhoso mundo do inconsciente e da loucura brota a partir de cenas fragmentadas narradas em diferentes estilos, entre eles o texto poético, o jornalístico, a crônica, a crítica e também imagens, dentre as quais figuram 26 fotografias, muitas dessas com os traços explorados por Atget, alguns retratos e algumas imagens com alusões sexuais, aludindo ao vínculo do surrealismo com a psicanálise.

A obra de André Breton leva-nos ao encontro do ponto central deste trabalho – as relações criadas entre texto e imagem na obra *Prosa do Observatório*⁸ (1972) de Julio Cortázar. A aproximação entre os dois autores não se restringe ao fato de que ambos criaram obras que combinam texto literário e imagem fotográfica, mas estende-se as suas formas de compreensão do fazer artístico.

Ambos as artistas estão inseridos dentro da produção literária moderna. O artista moderno é consciente de que toda obra é de certa forma uma observação de um universo complexo e de que essa observação é feita a partir de um determinado posicionamento. A impossibilidade de se ocupar mais de uma posição ao mesmo momento obriga a arte a ser um olhar limitado e redutor de uma complexidade infinita. Cortázar aponta que cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade,⁹ e no entanto, tanto ele quanto Breton pretendem romper com esse processo criativo. A obra de arte não deve ser mais uma observação reduzida de um mundo complexo e por vezes incompreensível, mas deve incluir em si a complexidade infinita que existe no mundo.

A literatura desses autores deixa de ser narrativa representativa e passa a ser reflexão e busca de novos modos de narrar. Esse processo de busca de novos modos de narrar pode ser visto na produção de obras sem gênero definido, que nada mais são do que uma ficção de prosa em aberto. A reflexão sobre o modo de narrar se evidencia pelo fato da literatura não ser mais uma observação de ações no mundo, mas sim uma observação do ato de observar, uma observação em segunda ordem.¹⁰

Julio Cortázar, artista moderno e tributário das revoluções vanguardistas, tem muitas vezes sua obra reduzida a um número de contos simplesmente denominados fantásticos, enquanto que, se vista em sua extensão, nos deparamos com uma obra que é antes de tudo um desafio criador, uma narrativa construída nos limites da linguagem que está a questionar o ato de narrar. Ao descrever esse mesmo processo de questionamento do fazer literário no movimento surrealista, Walter Benjamin¹¹ utiliza a imagem da literatura sendo explodida por dentro; essa figura da literatura reflexiva como auto-destrutiva assemelha-se a figura do escorpião enclacrado que

dá título a obra crítica de Davi Arrigucci sobre a poética de Cortázar. A produção cortazariana, segundo o crítico, é um processo auto-crítico e também auto-destrutivo em ealação à literatura representativa, o que acaba colocando em risco a própria narrativa, como um escorpião que envenena a si próprio.

Essa constante da busca reflexiva revela-se tanto em temas literários como em aspectos formais. O tema da busca é eixo narrativo de diversos textos seus: o casal de personagens de *Continuidade dos Parques* que sai da cena literária e busca matar o próprio leitor bem acomodado em sua poltrona de veludo; em *Rayuela*, o personagem Horácio trilha um caminho de muitas voltas numa Paris-Buenos Aires buscando o céu em meio ao inferno existencial; em *Prosa do Observatório* autoridades científicas buscam com todo o esforço apreender e compreender certa espécie de enguia que dá a volta ao mundo.

Quanto ao aspectos formais, ocorre uma busca reflexiva da linguagem por uma linguagem que dê conta de narrar toda uma complexidade incabível numa única forma. Essa reflexão que permeia toda obra cortaziana se revela na sonoridade presente em diversas passagens, na sintaxe descontínua de alguns de seus parágrafos e até mesmo na desconstrução do formato do livro. O livro enquanto objeto concreto é fragmentado pela inserção de diversos recursos semióticos como modificações topográficas, recortes de outros textos, criando um sistemas de significados que ultrapassam a leitura de um texto em formato tradicional linear e contínuo.¹²

Em entrevista a Evelyn Picon Garfield,¹³ Cortázar revela que se tivesse meios de imprimir seus próprios livros ele teria produzidos mais livros com colagens fotográficas. Em sua obra podem ser citados alguns livros nos quais o escritor coloca modificações na diagramação como elemento construtor de significado. Seria esse o caso do capítulo 34 de *Rayuela* em que duas narrativas dividem o mesmo capítulo, uma ocupando as linhas pares e outra as linhas ímpares. Artificio semelhante é encontrado em *Todos os Fogos o Fogo*, nesse conto duas histórias separadas cronologicamente se misturam num entrecruzamento de parágrafos. No *Livro de Manuel* são inseridos recortes de jornais em diferentes idiomas. Em *Último Round*, publicado em dois volumes, o livro-almanaque combina texto de diferentes gêneros com fotografias, desenhos, frases copiadas das paredes das universidades de Paris e reproduções de obras de arte. É interessante ainda apontar a incursão de Cortázar pelo universo das histórias em quadrinhos com o livro *Fantomas vs os vampiros multinacionais*.

Prosa do Observatório insere-se nesse grupo de obras com recursos extra textuais. Nesta obra, Cortázar combina texto literário e fotografias tiradas por ele mesmo em 1968 durante uma viagem à Índia. O texto bastante fluído se constrói ao redor de pequenas ilhas narrativas dissolvidas sem se percurso. Nesses pontos narrativos, o leitor se depara com duas cenas desenvolvidas pelo narrador – os estudos de um grupo de autoridades científicas que tentam apreender e compreender certa espécie de enguia que migra constantemente pela superfície da Terra desenhando com seu rastro a enigmática figura de um anel de Moebius; em outros pontos do texto são descritas as atividades de um antigo sultão cansado de guerra que manda construir um observatório astronômico e volta seus olhos para as estrelas na busca de uma compreensão do sentido do universo.

Os dois eixos desenvolvidos ao longo desta prosa refletem o tema da busca pela compreensão da realidade, metaforizada tanto na figura das enguias como nas estruturas de mármore do observatório, animal e estrutura arquitetônica que dariam ao homem acesso ao conhecimento e, no entanto, escorregam das mãos humanas.

Na parte inicial do texto, Cortázar coloca esses dois eventos naturais a afrontar o entendimento humano baseado no pensamento aristotélico, e quebra a lógica da necessidade causal ao narrar que Jai Singh, o sultão que busca compreender as estrelas,

com um cristal entre os dedos é esse pescador que extrai da rede, estremecida de dentes e de raiva, uma enguia que é uma estrela que é uma enguia que é uma estrela que é uma enguia.¹⁴

A influência direta da repetição metafórica de Gertrude Stein em *Sacred Emily*, e a mescla dos dois eixos narrativos apresenta claramente que não é intuito desta prosa narrar de forma direta nem uma nem duas histórias. *Prosa do Observatório*, assim como as demais obras da literatura moderna, reflete as possibilidades de se interpretar um fato, seja comparando uma análise científica com uma criação literária, ou mesmo entrelaçando diferentes modos de criação literária. Esse questionamento entre as inúmeras possibilidades de se compor uma narrativa se evidencia na constante mudança de formas de linguagem e na variação de temas menores que se aproximam do questionamento central da obra. Cortázar utiliza referências a artigos científicos, cita autores, utiliza nomenclaturas específicas, ao mesmo tempo busca musicalidade na repetição fonêmica, escreve uma carta debochada para uma professora pesquisadora, discute apontamentos de Thomas Mann e Lúcakcs acerca de Hölderlin e Marx e também insere, em meio a tantas palavras, imagens fotográficas.

Em momento algum o texto faz referência às fotografias que o acompanham. Somente no breve prólogo Cortázar agradece ao amigo que as revelou tanto tempo depois de terem sido tiradas, e pede desculpa pela má qualidade de algumas. Assim como as mudanças na linguagem não são explicitadas dentro do texto, o narrador não oferece informação alguma sobre as fotografias. Mesmo não sendo apontadas internamente no texto, o leitor é interrompido 14 vezes por 33 fotografias agrupadas de forma aparentemente aleatória.

As fotografias foram feitas no observatório astronômico de Jai Singh, o mesmo que é descrito nas passagens que tratam do sultão. As imagens capturadas, no entanto não apresentam com clareza o cenário construído textualmente. O observatório como é apresentado nas fotografias remete a uma composição abstrata: a presença de marcas do tempo nas paredes evidencia o interesse por formas e texturas; o enquadramento utilizado elimina a linha do horizonte de forma que o apreciador da imagem se desorienta; portas, passagens e escadas aparecem com frequência, temas recorrentes na obra de Cortázar. O observatório, local de produção científica é apresentado como um complexo labirinto de formas.

O diálogo que se estabelece entre as próprias fotografias e dessas com o texto podem ser analisadas a partir de outro texto de Cortázar, o ensaio teórico *Para uma poética*¹⁵. Nesse texto o autor desenvolve uma série de observações acerca da importância da imagem enquanto fenômeno de analogias para a produção poética. Cortázar inicia seu ensaio citando o crítico de arte Gaëtan Picon que aponta o fato da poesia fazer com que o homem suspeite ou até mesmo encontre uma *relação privilegiada com o mundo*, na qual seria possível relacionar de forma próxima elementos que o pensamento científico considera heterogêneos e distantes. A ferramenta que opera essas relações é por excelência o pensamento construtor de

analogias, expresso poeticamente pela figura da metáfora, e não o pensamento científico operado de acordo com as leis da lógica formal.

Assim como em *Prosa do Observatório*, em *Para uma poética*, Cortázar confronta poesia e pensamento científico, como diferentes formas de domínio da realidade. Segundo o escritor, a poesia é evidência do pensamento analógico; esse é natural ao ser humano, manifestado constantemente na fala, enquanto que o pensamento científico contém uma lógica artificial que é aprendida ao poucos ao longo de muitos anos de educação. Na poesia, segundo Cortázar, a analogia é a essência e não floreio de linguagem, pois é através da analogia que o poeta concebe as relações entre entidades no mundo. Essas relações analógicas que aproximam entidades distantes e heterogêneas abundam o texto de *Prosa do Observatório*. Na passagem acima citada a aproximação entre enguia e estrela se evidencia através da repetição tautológica, já em outras passagens do texto as enguias são comparadas a momentos de questionamento, chamados de *horas orifícios*:

Essa hora que pode chegar alguma vez fora de toda hora, buraco na rede do tempo,

Essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre,

Essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo. (...)

E sem aviso, sem desnecessárias advertências de passagem, um café do bairro latino ou na última seqüência de um filme de Pabst, um apoio para o que não se ordena como deus manda (...) algo que não se apóia nos sentidos essa brecha na sucessão, e tão assim, tão resvalando, as enguias, por exemplo, a região dos sargaços, as enguias e também as máquinas de mármore...¹⁶

Nessa passagem que abre o livro, o tempo é apresentado com uma descrição espacial tridimensional, contrário à visão científica do tempo como uma linha bidimensional, e também com orifícios, momentos no qual o mundo escapa a qualquer compreensão. Nesses buracos do tempo surgem as imagens de elementos que resbalam, as enguias e as estruturas de mármore, que não se fixam nas mãos humanas nem no entendimento.

Assim como o texto poético opera utilizando associações analógicas entre elementos distantes que o leitor sensibiliza, a combinação de texto com as imagens fotográficas não deixa de operar do mesmo modo. Não existindo um caráter ilustrativo que aproxime ou conecte texto e imagem, a leitura se constrói pela interrupção do fluxo de palavras pelas imagens, o que proporciona uma maior complexidade à obra, pois impele o leitor a construir associações poéticas entre imagem e texto de forma bastante livre. Segundo Enrique Aguilar, a fotografia que abunda na obra de Cortázar é

un instante dinamizado hacia el pasado y el futuro que exige ser completado por la mirada inteligente del espectador, de manera que sin la colaboración sensible de la lectura, fotos y cuentos sólo son astillas sin sentido.¹⁷

Ouro ponto importante que Cortázar aponta em seu ensaio é a necessidade da poesia ser cantada. A *música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem, se liberta de toda referência significativas*. Cortázar define que somente linguagem musicalizada, isto é, diferenciada de seu uso referencial corrente, é capaz de remeter através da analogia à essência daquilo que é cantado. A linguagem que constrói *Prosa de Observatório* está eivada de recursos ligüísticos. Cortázar compõem uma obra na qual as referências internas da linguagem convivem com as referências externas, tendo como resultado uma obra auto-reflexiva, correspondente a já mencionada figura do escorpião enlacrado.

A musicalidade verbal é responsável pela diferenciação da linguagem referencial para a linguagem poética. Para a fotografia é difícil encontrar aquilo que seria seu desvio, afinal a fotografia sempre aponta para algo no mundo. No entanto a fotografia consegue superar esta condição representativa essencial a sua forma midial. A busca pela abstração das imagens seria a musicalização, o desvio da arte fotográfica. Susan Sontag aponta uma aproximação entre fotografia moderna e poesia moderna. Ambas as formas artísticas apresentam uma preocupação com suas estruturas internas – a primeira busca criar imagens onde seja possível a existência da visão pura, enquanto que a segunda se interessa pela questão de autonomia da linguagem, pela auto-referência.

Esses compromissos implicam descontinuidade, formas desarticuladas e unidades compensatórias: pois ambos arrancam as coisas de seu contexto (para observá-las com olhos novos) e as reúnem de modo elíptico, de acordo com as exigências imperiosas da subjetividade.¹⁸

Em *Prosa do Observatório* encontramos esse fenômeno apontado por Susan Sontag. Tanto o texto literário como as fotografias que compõem a obra tem origem em observações sobre elementos arrancados de seus contextos: as enguias, as estrelas, as descrições e fotos do observatório astronômico são todos retirados de seus contextos e analisados com um novo olhar, um olhar e a partir de então estabelecem-se conexões entre tais entidades seguindo àquilo que Sontag chama de leis da subjetividade, ou àquilo que Cortázar define como essencial à poesia – a analogia. Palavra e imagem se aproximam portanto pelo processo pela qual as duas são sublimadas de seus conteúdos referencias afim de criar analogias poéticas cada vez mais complexas.

Notas

¹ SCHEUNEMANN, Dietrich. *On photography and painting. Prolegomena to a new theory of the avant-garde*. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Org.) *European avant-garde new perspective*. Atlanta: Edition Rodopi BV, 2000.

² SONTAG, Susan. *Evangelhos Fotográficos*. In: SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

³ BAUDELAIRE, Charles. *The modern public photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.) *Classic essays on photography*. New Heaven: Leete's Island Book., 1980.

- ⁴ KORFMANN, Michael. *Fotografia, visibilidade e o realismo literário*. In: Cerrados - Revista da Pós Graduação em Literatura da UnB, Brasília, v. 21.
- ⁵ SONTAG, Susan. *Objetos Melancólicos*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- ⁶ LAÜTREAMON, *Obras completas*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ⁷ BRETON, Andre. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ⁸ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ⁹ CORTÁZAR, Julio. *Situação do romance*. In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ¹⁰ KORFMANN, Michael. *A literatura como observação de segunda ordem. Uma introdução à teoria sistêmica de Niklas Luhmann*. In: Pandaemonium Germanicum, São Paulo, 2003.
- ¹¹ BENJAMIN, Walter. *O surrealismo. Último instante da inteligência européia*. In: BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ¹² ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ¹³ SUGANO, Marian Zwerling. *Beyond what meet the eye: the photographic analogy in Cortázar's short story*. In: *Style*, Fall 1993. Northern Illinois University.
- ¹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 17.
- ¹⁵ CORTÁZAR, Julio. *Para uma poética*. In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 11-13.
- ¹⁷ AGUILAR, Enrique López. *Julio Cortázar y La fotografia*. In: *La jornada semanal num. 397*. México, D.F: UNAM, 2002
- ¹⁸ SONTAG, Susan. *O heroísmo da visão*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 93.

The question of point of view

Márcia Lappe Alves

This article aims at reviewing different concepts on point of view in literature, studying relevant authors such as Wayne Booth and Gérard Genette, as well as the position of some Brazilian scholars. Besides observing and describing the influence and importance of point of view to the construction of meaning of a narrative, each of the scholars establishes a relationship between point of view and other essential elements from the narrative structure.

Keywords: theory of narrative; narrator; point of view

I have been studying narrative point of view for some time now and, the more I research about it, the more interesting it gets. Not only is point of view an essential element in narrative, but it has also been the center of much heated debate over the years. This article raises the issue of point of view in literature and how it has been discussed by scholars, writers and critics from different countries.

Point of view is the way a story gets told. It is the “mode (or modes) established by an author by means of which the reader is presented to the characters, dialogue, actions, setting, and events which constitute the narrative in a work of fiction”.¹ It is possible to see that this definition of point of view takes the role of the reader into consideration, but only insofar as the reader responds to the story.

There are different ways of classifying point of view. The principal distinction usually made between points of view is that between third-person narratives and first-person narratives. The concise Oxford dictionary of literary terms says

A third-person narrator may be omniscient, and therefore show an unrestricted knowledge of the story’s events from outside or ‘above’ them; but another kind of third-person narrator may confine our knowledge of events to whatever is observed by a single character or a small group of characters, this method being known as ‘limited point of view’. A first-person narrator’s point of view will normally be restricted to his or her partial knowledge and experience, and therefore will not give us access to other characters’ hidden thoughts. Many modern authors have also used ‘multiple points of view’, in which we are shown the events from the positions of two or more different characters.²

The simplified classification mentioned here, however, is widely recognized and can serve as a preliminary frame of reference for analyzing traditional types of narration and for determining the predominant type in mixed narrative modes.

According to Baldick, point of view is “the position or vantage-point from which the events of a story seem to be observed and presented to us”.³ For example, in “a

Márcia Lappe Alves, Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na UFRGS, bolsista CAPES, orientada pela Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, Programa de Pós-Graduação em Letras, Av. Bento Gonçalves, 9500, Caixa postal 15002, Porto Alegre, RS, 91501-970, Brasil. Fax: 51 3308.6712; Tel: 51 3308 6699; e-mail: lappe@ig.com.br.

first-person narrative, the narrator speaks as “I”, and is to a greater or lesser degree a participant in the story”.⁴ This degree of participation limits the information the narrator knows and how much of it he or she is going to pass on to the reader.

Brazilian scholar Massaud Moisés,⁵ in his dictionary of literary terms first published in 1974, states that point of view is a synonym of focus of narration and visual angle. I had access to the twelfth edition of that work, which is said to have been revised. As a matter of fact, I noticed that regarding point of view, it was updated, carrying detailed information on various studies regarding point of view.

The same holds true when reading Ligia Chiappini Moraes Leite’s *O foco narrativo*.⁶ She gives a complete and didactic account of the most relevant studies that have been made on the subject. Still, Leite does not mention more recent studies such as those conducted by Gérard Genette and Mieke Bal, which are highlighted by Salvatore D’Onofrio in his latest book called *Forma e sentido do texto literário*.⁷

Writers have developed many ways of presenting a story, using a diversity of methods. They have long recognized the importance of narrative point of view and how it creates the interest, the suspense, and the angle from which stories are told. According to Wallace Martin,⁸ among the first writers to discuss point of view in detail are Henry James and Friedrich Spielhagen.⁹

And it was Henry James who “both gave us the term ‘point of view’ and provided the first theoretical works on the subject”.¹⁰ From 1907 to 1909, James’ prefaces to his various novels, collected as *The art of the novel*¹¹ in 1934, made point of view one of the most prominent and persistent concerns in modern treatments of the art of prose fiction. In 1921, *The craft of fiction*, by Percy Lubbock,¹² codified and expanded upon James’ comments.

By 1960, the theoretical framework used by most English and American critics on discussing point of view was fully developed and it can still be found in introductory literature textbooks. However, every aspect of this theory has been challenged over the past forty years. In a nutshell, these disputes range from the interpretation of grammatical conventions to the ways in which stories communicate meaning, the features that should be used in defining point of view and the relationship of narratives to reality.

Fenson and Kritzer refer to the use of point of view by the writer as a way of manipulation, because “the large pattern or meaning of a story emerges from the writer’s careful manipulation of its various formal elements – action and conflict, characterization, point of view, tone, symbolism, and language”.¹³ By manipulating all these formal elements the author of a story is able to achieve the desired effect.

Perrine states that “Modern fiction writers are artistically more self-conscious. They realize that there are many ways of telling a story; they decide upon a method before they begin and may even set up rules for themselves”.¹⁴ He agrees with Fenson and Kritzer’s emphasis on the writer and affirms that “with the growth of artistic consciousness, the question of point of view, of who tells the story, and, therefore, of how it gets told, has assumed special importance”.¹⁵ This could lead to the misunderstanding that the author, the narrator, and point of view are synonyms.

However, Wayne Booth’s *The rhetoric of fiction*, which was first published in 1961, had already clarified that the whole point of a story is lost if one confuses narrator and author. Booth argues that all narrative is a form of rhetoric, and that it is the “implied author”, who “chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices”.¹⁶ More than twenty years later, Booth recognizes the limitations

of some of his statements over a fifty-six-page afterword to the second edition of the same book.

Clearly aiming at advancing on Booth's major work, Morton P. Levitt's *The rhetoric of modernist fiction from a new point of view*, describes Booth's work as being monumental, telling of its weaknesses and its strengths right on the first pages. Even though Levitt acknowledges Booth's limitations, he believes that developing and expanding the latter's method would help resolve a great deal of the problems that have arisen in recent years regarding the Modernist novel. Reading Joyce, Proust, Kafka, Mann, Woolf, Faulkner, Hemingway, Beckett, Kazantzakis and many others through eyes which have also read Booth, Levitt is convinced that it is with those writers that the novel has reached its peak. Moreover, he claims that it is imperative for all those concerned with the history of the novel to understand the centrality of point of view in their great accomplishment.

As he gives details about the art of point of view, Levitt believes that point of view is every novelist's first decision in writing and that it is the clearest determinant of a worldview as expressed in fiction. He also states that point of view lies at the heart of the Modernist novel. This is where he and Booth are in reasonably close agreement.

I have to agree with Levitt's concern that, as a rule, "we approach point of view from the writer's perspective [...]. But it is far more revealing to regard point of view as it impacts the reader".¹⁷ It is the reader's response that matters most for the reception of the novel. An example of that is Henry James' use of point of view, which makes increasing demands on his reader.

It is indeed with James that "the active modern reader begins and the passive Victorian reader ends forever in significant serious fiction".¹⁸ Early in his career, James is aware of the nuanced possibilities of point of view as a means of eliciting moral response from his reader.

Fenson and Kritzer advise that not every story lends itself to a simple classification of point of view. "But the classification for its own sake is of little importance; again the important consideration is the understanding of how perspective is related to the needs of the story".¹⁹ What did the writer want to convey in his text? How does the point of view shape the themes? Would the story change if told from a different viewpoint?

The statement made by Fenson and Kritzer gives encouragement to see point of view through the narrative, because "it is necessary now only to note that our evaluation of people is often influenced by the source of our knowledge about them".²⁰ Although one cannot always trust the narrator, it is one of the sources of information:

Since the point of view operating in the story determines the perspective through which we are made to view the filtered details, it is obvious that our attitude toward, and our understanding of the characters in the story will be influenced by this perspective.²¹

Development of narratology over the years has delved into the question of narrator and point of view. This leads to the question raised by Genette,²² when he says that the expression point of view should be substituted by a more abstract one: focalization. He goes on stating that the variations of point of view in a story could be analyzed as changes in focalization.

The two basic concepts involved in the study of focalization are those of a focalizer – a perceiver – and that which is focalized – the perceived. If a story contains more than one focalizer, the shifts from one to another become an aspect of narrative structure. Besides registering the outer world, a focalizer is capable of self-perception. Moreover, he or she is able to think about what is seen or deciding in a course of action.

In 1972, Genette made focus a topic of critical interest. Mieke Bal²³ improved on his theoretical scheme in 1977. But the distinction between focus of narration and focus of character was first proposed by Cleanth Brooks and Robert Penn Warren in 1943.²⁴

I have presented here discussions on this formal aspect of narrative and also examples of the treatment that the question of point of view has received in Brazil. Disagreeing with generalizations that lead to simplifications in the appropriation of theories, I knew that I had to raise these issues here. I agree with Wallace Martin when he admits that focus “must be treated as an independent constituent of point of view, alongside grammatical person of the narrator and access to consciousness”,²⁵ because these elements cannot be considered exactly the same as the others.

Choosing a point of view over another is directly related to the effect an author wishes to create. A writer can distance the reader from the story by using a limited point of view, for example. Dillard properly says that the use of limited point of view “diminish[es] our emotional involvement in the tale and draw[s] attention to the teller”.²⁶ It distances the reader from the action narrated in the story.

All these concepts are helpful in order to analyze the importance of point of view in a narrative. Despite the differences in the theories I have highlighted and discussed here, they are indispensable for an understanding of this structural aspect of narrative discourse.

Notes

¹ ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. 7. ed. Philadelphia: Harcourt Brace College, 1999, p. 231.

² BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 173.

³ BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 173.

⁴ BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 231.

⁵ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

⁶ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou, a polêmica em torno da ilusão*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

⁷ D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

⁸ MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. New York: Cornell University Press, 1987, p. 133.

⁹ Even though most of the theoretical studies about point of view are from the twentieth century, his essays are some of the first to approach the matter of the

author and the novel writing technique. For those interested, see SPIELHAGEN, Friedrich. *Beitrage zur theorie und technik des romans*. Leipzig: Staackmann, 1883.

¹⁰ LEVITT, Morton. *The rhetoric of modernist fiction: from a new point of view*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2006, p. 2.

¹¹ JAMES, Henry. *The art of the novel: critical prefaces*. Lebanon, NH: University Press of New England, 1984.

¹² LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. London: Cape, 1921.

¹³ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 4.

¹⁴ PERRINE, Laurence. *Story and structure*. 6. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 182.

¹⁵ PERRINE, Laurence. *Story and structure*. 6. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 182.

¹⁶ BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 74-5.

¹⁷ LEVITT, Morton. *The rhetoric of modernist fiction: from a new point of view*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2006, p. 35.

¹⁸ LEVITT, Morton. *The rhetoric of modernist fiction: from a new point of view*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2006, p. 24.

¹⁹ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 46.

²⁰ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 22.

²¹ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 22.

²² GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 187.

²³ BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2. ed. Ontario: University of Toronto Press, 1997.

²⁴ BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. New York: Crofts, 1943.

²⁵ MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. New York: Cornell University Press, 1987, p. 146.

²⁶ DILLARD, Annie. *Living by fiction*. New York: Harper & Row, 1988, p. 43.

***Le Désert Mauve* de Nicole Brossard: un parcours dans l'univers de la traduction littéraire**

Ana Lúcia Silva Paranhos

This study of the novel *Le Désert Mauve* (1987), by the Québécoise writer Nicole Brossard (1943-), was developed considering literary translation and American identity as instruments of analysis. These topics were chosen taking into account the structure and the subject of the text, both being focused on the figure of the translator. Aspects related to feminism were also treated due to the fact that the writer concerned plays an important role in the Québécois feminist scene. This study aims to consider translation from a transcultural point-of-view, i.e. considering the transformations and changes it brings about. Those “new” features are connected to America’s own elements, such as cultural references, mixture of literary genres, the open spaces, utopias and quests.

Keywords: Literary translation, Americanité, Québécois literature

1 Introduction

Notre recherche au niveau du Master (2002-2004), dans le cadre des Études littéraires de langue française de l’Université Fédérale de Rio Grande do Sul - UFRGS, a été ciblée sur l’oeuvre de la Québécoise Nicole Brossard (1943-), plus précisément sur le roman *le Désert mauve*, publié en 1987. Ayant débuté dans la littérature avec des recueils de poésie, Brossard se lance, avec ce récit et pour la première fois, dans le domaine de la prose. Ce texte a suscité notre intérêt en raison de deux aspects : d’abord, la façon dont l’auteur a traité l’activité de la traduction, et deuxièmement les références culturelles qui ont trait à l’américanité, c’est-à-dire l’identité de l’Amérique.

Pendant les années 1960, période qui correspond à celle de la Révolution tranquille au Canada français (Québec), qui voulait changer et transformer les dimensions de la société québécoise, la jeune Nicole gardait en tête les mots d’ordre suivants : rupture, transgression, désir, exploration. Le plus important, pour elle, c’était d’oublier le passé d’un Québec catholique et puritain et de comprendre la tristesse et l’aliénation du peuple québécois. Pour l’écrivaine, ce changement concernait le langage et la sexualité. Ces deux aspects représentent les axes qui passent désormais à animer son texte. Le processus d’écriture représentera son champ de recherche et le générateur d’un nouveau langage – l’image d’un être qui se considère comme différent et qui veut s’insérer dans un contexte nouveau – et la conscience féministe comme domaine d’action et comme possibilité de transformation.

2 La traduction

Le roman *le Désert mauve* a été conçu comme un « défi » que l'écrivaine s'est donné : toujours intéressée par le processus d'écriture et de lecture, elle croit que celui de la traduction fait partie de l'ensemble. D'après Brossard, les Québécois, dès leurs premiers âges, ont toujours eu l'habitude de traduire et de se traduire sans cesse, cela en raison des binarismes français/québécois et Canada anglophone/Canada francophone. En outre, le fait d'être née à Montréal – une ville qu'auparavant avait été divisée en deux parties: l'ouest anglophone et l'est francophone; une ville aujourd'hui cosmopolite dont la matrice culturelle est le français et où les différents accents se confondent, étant difficile parfois de déterminer leur origine - a peuplé l'imaginaire des écrivains et écrivaines montréalais(es) et québécois(es). L'intérêt brossardien vis-à-vis de la traduction s'est graduellement intensifié à mesure que l'écrivaine suivait la traduction de ses propres textes.

Outre la question de son origine et son statut d'écrivaine, nous voyons, comme facteurs servant aussi à rendre plus intense l'attention de Brossard à l'activité de la traduction, son projet d'écriture *au féminin* et sa condition de lesbienne. Nous apercevons que l'intérêt brossardien à la traduction s'appuie sur son intérêt primordial au langage, sur le potentiel de transformation entraîné par le langage. Brisant les constructions grammaticales déjà établies, l'écrivaine tente de briser aussi les rapports de pouvoir qui existent dans la langue: " she introduces blanks, gaps, ruptures, deconstructing the text so that meaning is negotiated through a perpetual process of interaction."¹ À titre d'exemple, nous avons remarqué qu'au long du *Désert mauve*, Brossard emploie le mot «comme» en établissant un rapport entre un objet et un autre terme, en tant que comparaison métaphorique. Ainsi, la profusion, l'abondance des «comme» dans le texte constitue une stratégie discursive dans le projet de l'auteure pour la construction d'un nouveau langage, envisageant la création d'une idée, d'une image, d'une expérience nouvelle, peut-être jamais éprouvée par le lecteur. La comparaison métaphorique ouvre ainsi une porte aux nuances des idées et des symboles possibles dans cette nouvelle écriture. La volonté de l'écrivaine de créer un corps métaphorique et pulsionnel confond l'écriture avec sa propre incarnation. Le projet ou l'utopie féministe et lesbienne de Brossard trouve donc son écho dans le processus même de la traduction.

Le Désert mauve comprend trois sections dont les titres « Le Désert Mauve », « Un livre à traduire » et « Mauve, l'horizon », désignent chacun un récit autonome; autrement dit, chaque récit pourrait bien être pris à part et être compris comme un corps indépendant. À la deuxième section du *Désert mauve*, donc au début du récit « Un livre à traduire », nous découvrons que le personnage Maude Laures décide de traduire un livre trouvé dans une librairie d'occasion. En mettant en scène le passage fictif d'un texte en anglais (par Laure Angstelle) à un texte traduit en français (par Maude Laures), ce livre n'utilise en fait qu'un seul code linguistique, c'est-à-dire l'œuvre entière est écrite en langue française - et " à l'intérieur du même état de cette langue."² Pour Jacques Derrida, "cette traduction intralinguistique s'opère immédiatement; ce n'est même pas, au sens strict, une opération", car, il ajoute, " dans la langue même du récit originnaire, il y a une traduction, une sorte de translation [...]."³

Quel est donc l'enjeu de ce livre qui fait appel à la traduction sans pour autant énoncer au moins deux codes linguistiques, sans faire appel à l'opération

interlinguística, en d'autres mots sans «reproduire» un texte «original» dans une langue étrangère? Dans *Le Désert mauve*, le processus du traduire est fictionnalisé, il ne s'agit pas ici d'une traduction réelle d'une langue dans une autre. Pour Robert Dion, ce livre “ illustre le faire interprétatif mobilisé dans une traduction fictive.”⁴ La fiction joue son rôle en dévoilant maints aspects qui entourent l'acte du traduire: en n'utilisant qu'une seule langue dans ce processus, Brossard montre que les enjeux de la traduction ne sont pas sans exception concentrés sur les questions langagières, sur les codes linguistiques différents. Ils se trouvent aussi dans le produit culturel du texte, du discours.

D'autre part, selon le point de vue de l'écriture *au féminin* ou féministe, cette traduction interlinguistique se fera d'une langue de femme à l'autre, “ puisque chaque femme possède sa propre langue, un mode d'expression à elle seule.”⁵ D'après Catherine Perry, cette sorte d'idiolecte pourrait bien s'insérer de façon subversive dans la langue patriarcale pour en déplacer le centre de contrôle. La chercheuse conclue que le concept de la traduction intralinguistique, d'une écriture féminine à l'autre, prend un sens à la fois de communication, d'interprétation et d'invention.

Ainsi, entre «l'original» («Le Désert mauve») et la traduction ou le texte-cible («Mauve, l'horizon»), Nicole Brossard nous présentera un texte médiateur investi de tous les moyens, de toutes les ressources, de toutes «les forces» qui iront finalement constituer un nouvel «être», un nouveau texte à la fois différent et semblable. Ce travail transformateur sera décrit dans la section «Un livre à traduire» qui suit directement la conclusion du récit «Le désert mauve», désormais considéré comme l'original. Au regard du terme *original*, il fallait noter que ce vocable évoque une idée paradoxale: selon la conception postmoderne, l'hybridité, la répétition, le recyclage et la parodie jouent un rôle très important, ce qui vaut dire qu'il n'y aurait pas de texte proprement original en tenant en compte le fait que tout texte serait construit vis-à-vis des textes qui l'ont précédé. À ce propos, rappelons que “ dans sa survie, [...] l'original se modifie. Même les mots bien définis continuent à mûrir. [...], des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée.”⁶

Ce texte médiateur intitulé «Un livre à traduire» dévoile un tout nouveau paysage, un décor tout autre - l'espace montréalais - passant à encadrer l'action qui désormais se déroule à la troisième personne. Le narrateur intradiégétique, le «je» comme personnage principal représenté par Mélanie dans la première section du *Désert mauve*, donne lieu au narrateur extradiégétique, qui raconte à la troisième personne, ce qui rend le personnage principal l'objet privilégié de la narration. Selon Magnan et Morin, “ceux deux types de narration sont les plus fréquents dans les textes postmodernes puisqu'ils sont les plus indiqués à la quête de soi-même et à la recherche d'identité, caractéristiques de cette fiction.”⁷

Dans ce nouveau récit, nous irons contempler l'émergence d'une figure qui, d'une façon générale hors du contexte postmoderne, n'apparaît que dans les coulisses: la figure de la traductrice/du traducteur. Dans *le Désert mauve*, cette figure joue un rôle sur la scène en constituant le personnage de Maude Laures. Le lecteur voit se dévoiler devant soi le déroulement fictionnel du processus de la traduction, ce processus étant vu à la façon d'une évolution, d'une maturation dès les premiers regards sur le livre-objet et les premières impressions éprouvées par la traductrice, telle que l'attraction exercée par l'œuvre, jusqu'aux dernières touches qu'elle réalise sur la «toile» du texte. Encadrant «la tâche de la traduction» dans la fiction et, par ce procédé, mettant en valeur son allure littéraire, Brossard favorise une ré-

discussion ou une ré-évaluation de l'acte de traduire par le biais du regard littéraire - donc de la création - sans oublier cependant tant de soumission que cette activité entraîne. «Un livre à traduire» représente donc le témoignage et le point de vue brossardiens sur cette épuisante et en même temps passionnante activité qui est le traduire.

L'acte du traduire est dévoilé dans «Un livre à traduire» à la façon d'un cheminement qui se fait suivant les mouvements des forces de la nature, en s'emparant de l'image des saisons de l'année, comme une traversée continue et graduelle vers la maturation, ou en saisissant l'idée de la traduction comme une gestation dans son sens le plus abstrait, c'est-à-dire la préparation de la naissance d'une création de l'esprit.

3 L'américanité

Au long du deuxième fragment de *Désert mauve* dont le titre est «Un livre à traduire», la traductrice Maude Laures note une série d'indications au sujet des habitudes et coutumes locales qui font partie de la vie quotidienne des personnages. C'est ainsi que le lecteur voit défiler devant soi une série de repères servant d'outils de travail. La traductrice fictive a donc recours à une «exploration interprétative» des lieux et des objets, des personnages, des scènes et des dimensions qui font partie de l'œuvre à traduire. Le texte détache précisément «le motel», «la piscine», «l'auto», «le téléviseur», «le tatouage», «le revolver» et «le bar».

Tout au long de ces passages, on trouve un amalgame de référents soit états-uniens, soit mexicains, à savoir: les cactus, l'agave (DM 70), la femme de ménage qui prononce «*Buenos dias*» (DM 70), le motel avec son «toit métallique» (DM 69) typique de la région, le néon «MOTEL Mauve» installé sur le toit du bâtiment, l'homme qui lit le journal *Convention Globe* près de la piscine (DM 72), l'auto poussiéreuse avec «une bande de cuir noir usée par la sueur» entourant le volant (DM 73), le téléviseur fonctionnant toute la journée, «attirant l'attention, transformant la raison d'être dans la pièce» (DM 76), la femme qui habite au sud près de la frontière mexicaine et qui fait des tatouages (DM 77-78), les revolvers toujours «placés, tel que la loi l'exige, à la ceinture des commerçants» (DM 80), le «juke-box jouant à tue-tête» (DM 82), les affiches et ses images d' «un orage au-dessus de Tucson, un parterre de lupins, des oponces sauteurs dans les Santa Catalinas et le spectacle rare des grands *saguaros* sous la neige» (DM 81)..

Dans sa section «Un livre à traduire», le texte est prodigue de références culturelles, puisque le fait de les explorer constitue le propos même de la traductrice fictive. L'allusion à la télévision permet d'observer la portée conférée au média dans la société états-unienne postmoderne. Signalons d'abord tout simplement la localisation du meuble dans le foyer : «Le téléviseur est dans la *pièce adjacente à la cuisine*. C'est le *premier meuble que l'on voit ...*» (DM 75 - nous soulignons). Le texte est explicite également sur les valeurs idéologiques suscitées par ce moyen de communication: «[...] la forme et les visages des assassins, des politiciens, des *comiques* qui occupent l'écran la majeure partie du temps. Leur forme est parfaite, unidimensionnelle, plate. Les parties les plus visibles sont la cravate et la pomme d'Adam» (DM 76). Ce passage évoque clairement le langage univoque du discours patriarcal, selon la vision brossardienne, en employant les symboles propres au sexe masculin. De plus, «[...] le téléviseur attire l'attention, transforme la raison d'être

dans la pièce, [...] dévie la conversation ou l'interdit ...» (DM 76). Dans la vision brossardienne, la télévision est un moyen de transmission continue de la catastrophe («le téléviseur reste ouvert pendant des heures et des heures») qui met en valeur l'enjeu de la pensée et de la parole au masculin.

Ainsi le motel, la piscine, l'auto, le tatouage, le revolver et le bar définissent le décor d'une société états-unienne typique des années 1950-60 et continuent encore aujourd'hui à en «signer» le paysage. Ces figures pourraient même être considérées comme des tropes soit de la société états-unienne contemporaine, soit d'une partie de la civilisation occidentale actuelle.

L'image de l'adolescente rebelle, ayant devant soi la route du désert à perte de vue, roulant vite en voiture, avec son épaule tatouée et un revolver toujours chargé, reste gardée dans notre mémoire comme une image mythique des Amériques, tel le mythe des Amazones, par exemple. Selon Julie Roy, l'une des utopies du Nouveau Monde correspondait à «L'Île des femmes», située dans la région de l'Amazonie et dont la société contrastait avec celles de l'Ancien Monde, «surtout par la position hiérarchique occupée par les femmes.»⁸ C'est entre le réel et l'imaginaire (la fiction) que se situe le discours utopique féministe. À quoi tient l'américanité - l'américanité québécoise précisément - de ce roman postmoderne?

Yvan Lamonde a suggéré de «considérer l'américanité québécoise à la lumière des éléments de catholicisme, de francité, d'anglicité et d' 'étatsunienité' qu'elle contient». La version québécoise de l'hybridité culturelle pourrait donc être traduite par la somme des éléments ci-dessus, auxquels s'ajoute l'élément fondamental des cultures autochtones.

En ce qui concerne les traits identitaires américains, il ne faudrait pas oublier, outre la nature hybride de la protagoniste, le caractère féministe du texte, révélateur d'une «positionnalité»⁹ nord-américaine explicite. Luise von Flotow a bien insisté sur le rôle joué par les féministes nord-américaines (anglo-saxonnes, en majorité).

Écrire sur un lieu, sur une région déterminée, sur les habitudes d'un peuple et sur sa façon de voir le monde, c'est donner un statut littéraire à ce lieu, à cette région ou encore à ce peuple. Nicole Brossard a déjà commenté le tant que Borges a fait pour la ville de Buenos Aires, le tant que Joyce a fait pour Dublin. Partant de cette même idée, Brossard veut lier la ville de Montréal à la littérature, « pas seulement à ma propre écriture, mais aussi à d'autres auteurs québécois.»¹⁰ Le regard littéraire, lorsqu'il dévoile les références culturelles d'un peuple, d'une région, il révèle beaucoup de l'identité de ce peuple, de cette région. L'écriture constitue donc un moyen de faire des espaces physiques, par exemple, un motif littéraire, l'espace physique étant traduit en espace littéraire. Il fallait remarquer de même que dans l'ensemble de son oeuvre romanesque, l'écrivaine souvent présente comme décor les villes américaines. Dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, le décor sera la ville de Montréal; dans *Baroque d'aube*, la ville de Buenos Aires ainsi que Rimouski (Québec); dans *Le Désert mauve*, Tucson (Arizona) et Albuquerque (Nouveau-Mexique), ainsi que Montréal; dans *Picture Theory*, New York et Paris, celle-ci la seule ville qui n'est pas américaine.

Nous concluons notre analyse de l'américanité en reconnaissant que les références culturelles (québécoises, états-uniennes et mexicaines), le point de vue nord-américain par rapport au féminisme, les paysages naturels, les images rêvées, les mirages qui hantent encore les voyageurs de ce nouveau millénaire, bref, que tous ces éléments révèlent une vision intrinsèquement américaine. Nous, qui voyons le monde à partir de la perspective américaine, nous reconnaissons - en suivant les

mots de Brossard - que «[...] dans nos yeux, plus de remous, seulement l'Amérique sonore et distante qui se confond à la couleur des peaux» (*DM* 219).

4 Conclusion

La traduction, abordée à un certain degré dans ses aspects théoriques, a été traitée surtout selon le regard du littéraire, en suivant le chemin de la création, comme le processus même de l'écriture artistique.

Les enjeux de la traduction ont favorisé la mise au point de l'altérité: la femme-québécoise-américaine, dans la figure de la traductrice, est l'agent du décentrement, la responsable de la déconstruction du *modèle* qui, suivant les différentes lectures possibles, correspond tantôt au langage univoque, à la culture ethnocentrique, à l'Européen, au texte «original», au Pur. La traductrice, protagoniste du récit «Un livre à traduire», ouvre un chemin vers l'Autre et, à travers ce mouvement, parvient à une meilleure connaissance de l'Autre et de soi-même, en fermant le cycle de la quête ontologique proposée par Brossard.

C'est l'analyse de la traduction suivant l'approche transculturelle: le mouvement qui se fait vers l'Autre, et l'Autre produisant, de forme analogue et inverse, le même mouvement. Là, s'insère de forme quasi parfaite l'image brossardienne de la traduction comme un «négatif» de l'original. Toute idée de transport ou de reproduction est ici abandonnée en faveur de la notion de transformation. Notre étude - traitant des opérations qui touchent l'acte du traduire, comme la lecture et l'écriture; traitant de la «translation» qui fait la traduction intralinguistique comme acte interprétatif; traitant des enjeux divers de la traduction interlinguistique, tels que «la fidélité/la liberté», la «positionnalité» du traducteur, l'investissement du traducteur dans le texte, le regard littéraire métaphorique et d'autres encore - signale la complexité de cette activité; cependant, nous allons plus loin lorsque nous affirmons, à l'instar d'Henri Meschonnic et Sherry Simon, que la traduction est un document qui existe comme «forme-sujet», étant révélatrice des conflits entre les langues et les cultures, telles que les tensions sociales.

Du côté de l'américanité, nous détachons surtout «le grand mythe du renouvellement» de l'Amérique, celui qui correspondait d'abord à la quête d'un espace mythique où tous les rêves seraient possibles d'être réalisés. Nous avons constaté cependant que cette quête, elle n'est pas restreinte aux époques lointaines. Même transformée à travers les siècles par les différentes circonstances historiques, sociales et culturelles, elle persiste encore aujourd'hui dans les différents paysages du continent américain. L'Amérique continue à fournir le monde en utopies comme le démontrent - au niveau des cultures - les récents mouvements migratoires et, au niveau de l'écriture - le propre projet brossardien de l'écriture *au féminin*, utopie qui tente de surmonter la mort, la violence, l'exclusion. Nous avons constaté aussi, par le parcours que nous avons fait, que le corpus américain - cette littérature des grands espaces, des images et des quêtes - s'affirme déjà comme un corpus constitué vis-à-vis de la littérature mondiale.

Notes

¹ GODARD, Barbara. Translating and sexual difference. *Resources for Feminist Research*, vol. 13, nº3, 1984, p.15

² DION, Robert. Traduction et interprétation: « Le Désert mauve ». In : DION, Robert. *Le Moment critique de la fiction – Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Montréal : Nuit Blanche Editeur, 1997. p.71

³ DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In : *Psyché : invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1998. p.208

⁴ DION, op.cit. p.20

⁵ PERRY, Catherine. L'imagination créatrice dans 'Le Désert mauve' : transfiguration de la réalité dans le projet féministe. *Voix et Images*, vol. XIX, nº3(57) (printemps), 1994. p.590

⁶ BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In : BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. Coll. « Folio/Essais », t.II. Paris : Gallimard, 2002. p.249

⁷ MAGNAN, Lucie-Marie ; MORIN, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec : Nuit blanche, 1997. p.44

⁸ ROY, Julie. Les aventures de l'utopie féministe au Québec : des Amazones à l'ange du foyer (1639-1839). In : ANDRÈS, Bernard ; DESJARDINS, Nancy (dir.) *Utopies au Canada (1545-1845)*. Montréal : UQÀM, 2001. p.37

⁹ FLOTOW, Luise von. Women, bibles, ideologies. *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. XIII, nº1, 2000. p.18

¹⁰ DURAND, Marcela. *Entretien avec Nicole Brossard : de la traduction et d'autres sujets pertinents*. Site : <http://www.doublechange.com/issue2/brossardfr.htm>, consulté le 06/08/2003.

A literatura de ficção – científica e os problemas de tradução para a mídia fílmica

Daniel Iturvides Dutra/Orientador: Prof. Michael Korfmann

This paper aims at presenting an analysis on the science-fiction genre in movies and literature. We will analyze how science-fiction texts works when translated into the movie media. The corpus of the experiment is the transposition of the book *The Time Machine*, written by H. G. Wells in 1895, into the film by the same name directed by George Pal in 1960. We will consider the problems involved in the bringing of the book to the screen, and the changes that are necessary to make a good adaptation.

Keywords: cinema; literature; science-fiction

1 Introdução

No que diz respeito aos problemas referentes ao processo de tradução de textos literários para a mídia cinematográfica o gênero ficção-científica representa um caso *sui generis*. Para compreendermos melhor as particularidades da ficção-científica como gênero literário, e suas implicações no momento de transposição de suas narrativas para a mídia fílmica, se faz necessário uma análise cuidadosa do gênero.

O elemento norteador das narrativas de ficção-científica é a ciência. Mas escrever ficção-científica não é apenas discursar sobre ciência. Se fosse assim, o conto “O Alienista” de Machado de Assis poderia muito bem ser classificado de ficção-científica, pois a narrativa gira justamente em torno de um médico e suas pesquisas científicas. Mas não é falar de ciência em si que torna uma obra ficção-científica, e sim explorar as possibilidades de extrapolação científica que caracteriza uma obra como ficção-científica. Ou seja, um texto literário simplesmente ter a ciência como mote narrativo (no caso de “O Alienista” a ciência em questão seria a psicologia) não o torna ficção-científica porque não há o uso *imaginativo* dessa ciência. Vamos exemplificar melhor usando o texto de Machado de Assis: em “O Alienista” não há exploração de novas idéias dentro do ramo da psicologia, a psicologia de “O Alienista” é apenas a psicologia como a conhecemos, ou como era conhecida na época, e embora o conto discuta as implicações da psicologia nas nossas vidas o texto o faz sem nunca extrapolar os limites dessa ciência. A ciência em “O Alienista” não é trabalhada no texto no sentido de se perguntar “que novos caminhos a psicologia pode tomar daqui para frente?”, “que novas descobertas serão possíveis?”, ou seja, não há especulação científica em “O Alienista”.

Vamos analisar agora como seria o uso imaginativo da ciência na ficção-científica, e para tanto vamos nos ater ao exemplo da psicologia. Uma boa obra de ficção-científica que usa a psicologia de forma especulativa é a série de livros *Fundação* de Isaac Asimov.

Daniel Iturvides Dutra, mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS – Avenida Bento Gonçalves, 9500. Cep 91540-000 Bairro Agronomia - Porto Alegre – RS.

A narrativa é ambientada milênios no futuro onde um estudioso chamado Hari Seldon inventa uma nova técnica de análise social intitulada “psico-história”. Como o próprio nome sugere, a psico-história seria uma combinação dos principais fundamentos da história e da psicologia. Portanto, psico-história consistiria numa ciência capaz de prever matematicamente as ações futuras de civilizações inteiras. No enredo de *Fundação*, Hari Seldon descobre, por meio da psico-história, que a forma de governo de sua época vai entrar em colapso em cerca de mil anos, mergulhando a humanidade numa era de trevas, na qual todo o conhecimento seria perdido e o homem voltaria à barbárie, levando outros 40 mil anos para que a civilização se recuperasse. Entretanto, se uma intervenção fosse realizada no momento certo, esse período de recuperação poderia ser reduzido drasticamente para apenas mil anos. Em suma, a psico-história, como ciência no mundo real não existe, ela é apenas uma especulação de como duas ciências poderiam ser combinadas e de que forma poderiam ser utilizadas. Umberto Eco resume bem esse pensamento ao afirmar que a ficção-científica ocorre quando

a especulação contrafactual de um mundo estruturalmente possível é conduzida extrapolando, de algumas linhas de tendência do mundo real, a possibilidade mesma do mundo futurível. Ou seja, a ficção científica assume sempre a forma de uma antecipação, e a antecipação assume a forma de uma conjectura formulada a partir de linhas de tendências reais do mundo real.¹

É o que Umberto Eco chama de “especulação contrafactual” da ficção-científica. A ciência da ficção-científica se baseia no levantamento de uma hipótese a partir de certos dados. Eco faz a seguinte analogia para explicar como esse mecanismo funciona: imagine uma mesa com um punhado de feijões brancos e ao lado desses feijões um saco de feijões. É seguro supor que os feijões na mesa possam ter vindo do saco, mas os feijões também podem ter vindo de outro lugar, alguém pode tê-los retirado de outro saco, ou da gaveta da mesa e colocado ali, e o saco de feijões na mesa talvez nem sequer contenha feijões brancos e sim feijões pretos.

2 Especulação científica versus ficção-científica

O escritor de ficção-científica escreve a partir de especulações científicas, com o adendo de que ele considere sua hipótese como algo verdadeiro dentro do universo literário criado por ele, é o que Asimov faz em *Fundação*, em última instância. A ficção-científica, portanto, vai no sentido contrário do método científico, que considera uma hipótese falsa até que esta seja verificada, testada e comprovada como verdadeira. O autor do gênero levanta uma hipótese e trabalha em cima dela como se esta fosse um fato comprovado no processo de criação do universo narrativo. Sobre o processo de criação de narrativas de ficção-científica Raul Fiker comenta que

A ciência imaginária é justificada não só por sua importância para o enredo de uma história de FC, como pelo seu aspecto profético ou de antecipação.

[...] Numa história de FC, contudo, o problema não a inviabilidade ou possibilidade, previsibilidade ou imprevisibilidade destes, mas a habilidade do autor em produzir com eles uma realidade plausível.²

Fiker resume bem a questão ao afirmar que na ficção-científica é a ciência que tem que se subordinar a narrativa e não o contrário. Isso significa que o autor muitas vezes deve abrir mão do rigor científico em prol do desenvolvimento da narrativa. Um exemplo que ilustra bem essa questão é quando a especulação científica na narrativa de ficção-científica é usada pelo autor para construir uma alegoria, visando, via de regra, fazer algum tipo de crítica social ou alerta a humanidade. O romance *1984*, de George Orwell, narra a estória de um mundo dominado por um regime totalitário onde a liberdade é restrita. Para obter um maior controle da população, os líderes desse regime encomendam aos cientistas que estes criem uma nova língua, chamada de novíngua, a novíngua diferencia-se das demais línguas não pela criação de novas palavras, mas pela simplificação do idioma e pela remoção de palavras. O objetivo da novíngua é restringir o pensamento humano. Assim, por meio do controle sobre a linguagem, o governo seria capaz de controlar o pensamento das pessoas, impedindo que idéias indesejáveis ao regime venham a surgir. Pois uma vez que determinadas palavras desaparecerem, o seu significado passaria também a não existir (por exemplo: eliminando a palavra “revolução” do vocabulário as pessoas passariam a deixar de conhecer esse conceito).

Temos em *1984* um bom exemplo de uso imaginativo da ciência, onde está serve aos propósitos da narrativa, no caso a especulação ocorreu em torno da lingüística. O que importa nesse caso, e na ficção-científica em geral, não é tanto a viabilidade ou verificação de tal hipótese científica, mas servir aos objetivos do autor. Orwell, em *1984*, faz uma crítica aos regimes totalitários surgidos no pós-guerra, mais especificamente ao regime comunista, e a novíngua aparece não como um fim em si, mas como elemento importante na construção de um texto alegórico de cunho crítico. Esse uso artístico do discurso científico, onde o autor se utiliza de uma licença poética perante o rigor da ciência para construir a narrativa e produzir o efeito estético que deseja, também é encontrado em obras que visam o puro entretenimento do leitor, como por exemplo, nas estórias escapistas de Flash Gordon e Buck Rogers.

Por outro lado, a ficção-científica possui também um caráter antecipatório, ou seja, muitas vezes uma especulação científica de uma obra de ficção-científica acaba antecipando eventos do mundo real. Como já foi dito, o autor de ficção-científica observa as tendências da ciência do mundo real e especula a partir disso. O que ocorre em alguns casos é que, com o avanço das descobertas científicas, o que era mero uso imaginativo da ciência por parte dos autores do gênero se torna realidade. Um bom exemplo é a clonagem, durante muito tempo tema de várias obras do gênero, como *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1969), de Philip K. Dick, a clonagem saiu das páginas da literatura de ficção-científica para a realidade com a clonagem da ovelha Dolly em 1997. Em alguns casos, a ficção-científica não só inadvertidamente previu as descobertas da ciência como também serviu de inspiração para cientistas do mundo real, foi o que ocorreu com William Gibson e seu aclamado romance *Neuromancer* (1984), onde as descrições de equipamentos futuristas influenciaram “a NASA no desenvolvimento de capacetes e luvas de realidade virtual, que servem, por exemplo, de interface entre robôs que consertam satélites no espaço e seres humanos que os manipulam a distância”.³

Mas o inverso também ocorre, como a ficção-científica constrói suas premissas narrativas a partir do uso imaginativo da ciência pode acontecer da ciência do mundo real contrariar essas premissas, invalidando-as e tornando o texto datado. Dificuldades científicas e pouca informação sobre um determinado objeto de estudo, como um planeta, por exemplo, é o que permite autores de ficção-científica darem asas a imaginação, pelo menos enquanto a ciência não se aprofunda em seus conhecimentos. Um exemplo pertinente são as inúmeras histórias de ficção-científica situadas no planeta Vênus, como o conto *Entre as paredes de Eryx* (1936), de H.P. Lovecraft, onde o protagonista encontra uma raça de homens lagartos e suas cidades de cristais no planeta Vênus. No conto Lovecraft parte da premissa de que Vênus seria habitada por algum tipo de raça desconhecida pelo ser humano, essa especulação científica faz sentido para o contexto da época em que a obra foi escrita, 1936, ou seja, 25 anos da primeira sonda espacial, a soviética Venera 1, lançada no dia 12 de Fevereiro de 1961, visitar Vênus e descobrir que o planeta é inabitado. Porém, para a ciência dos anos 30, e principalmente para o senso comum da época, Vênus ser habitada era uma hipótese plausível, pois pouco se sabia sobre o planeta, o que permitia a autores de ficção-científica trabalhar o tema de forma imaginativa. A superfície de Vênus é recoberta por uma nuvem permanente e

apenas há 50 anos os astrônomos imaginavam, sob esta nuvem, um planeta palpitante de vida: uma espécie de floresta tropical e saturada de vapor, que alguns astrônomos mais imaginativos viam percorrida por monstros semelhantes a dinossauros, enquanto outros interpretavam o halo luminoso que por vezes se avista em torno de Vênus como o brilho de cidades durante a noite.⁴

Se dentro da própria comunidade científica pouco se sabia e muito se especulava até poucas décadas atrás, nada mais natural que os escritores de ficção-científica fizessem o mesmo, mas quando

as nuvens venusianas foram atravessadas por sondas espaciais americanas e russas, as construções fantasistas ruíram, vindo a provar-se que a realidade é muito diferente. O planeta, cuja temperatura à superfície é de 500 C°, está envolvido por um gás venenoso, o dióxido de carbono.⁵

Em termos leigos, isso significa que Vênus é um planeta morto, de condições atmosféricas incapaz de sustentar qualquer forma de vida, encerrando assim todas as histórias de ficção-científica aos frutos do imaginário de uma época específica. Em suma, o calcanhar de Aquiles da ficção-científica reside no fato da narrativa do gênero – que depende do uso imaginativo da ciência – correr o risco de se tornar datada pela ciência do mundo real. E este é um dos principais problemas que o autor fílmico deve resolver quando traduz um texto literário de ficção-científica para a mídia cinematográfica.

3 A Máquina do Tempo: o livro

Resumidamente o texto de H.G. Wells parte da seguinte premissa: narra a aventura do personagem identificado apenas pelo título de “viajante do tempo”, um

eminente cientista da Inglaterra vitoriana que constrói uma máquina do tempo e viaja para cerca de 10 mil anos no futuro. Lá ele encontra uma sociedade completamente diferente da nossa. A humanidade se dividiu em duas espécies distintas: os Morlocks e os Elóis. Os Morlocks são criaturas grotescas que habitam o subsolo da cidade e são os responsáveis pela manutenção da cidade no mundo da superfície, habitada pelos Elóis. Estes são criaturas de traços infantis, que mal chegam a 1,20m de altura e possuem a mentalidade de uma criança de três anos, mostrando baixa capacidade de concentração. Os Elóis são completamente dependentes dos Morlocks, que providenciam todos os elementos necessários ao bem-estar destes, desde roupas a alimentos. O viajante do tempo, numa tentativa de compreender como essa civilização se organizou dessa forma, elabora a seguinte teoria: os Elóis são descendentes da classe burguesa e os Morlocks descendentes da classe operária.

A *Máquina do Tempo* parte de duas especulações científicas básicas: a primeira consiste na possibilidade de se viajar no tempo e a segunda trabalha em cima do conceito de darwinismo social. A que mais nos interessa é segunda. O darwinismo, no sentido biológico, é o termo cunhado para denominar as idéias de evolução e a seleção natural de Charles Darwin e seus processos relacionados. O conceito básico de seleção natural é que características favoráveis a sobrevivência que são hereditárias tornam-se mais comuns em gerações sucessivas de uma população de organismos vivos que se reproduzem, e que características desfavoráveis que são hereditárias tornam-se menos comuns. Em suma, o darwinismo biológico tenta explicar a diversidade de espécies de seres vivos através do processo de seleção natural. Já o darwinismo social é uma tentativa de transpor o conceito de darwinismo nas sociedades humanas, é a aplicação das teorias de Darwin ao mundo social. O darwinismo social defende a tese de que assim como organismos vivos mais aptos se adaptam biologicamente ao meio-ambiente, o mesmo aconteceria dentro da dinâmica das relações sociais, ou seja, os mais aptos ascenderiam da pirâmide social, alcançando as posições de prestígio, privilégio e de domínio dentro da sociedade. De acordo com o darwinismo social, existiriam características biológicas e intelectuais que determinariam à superioridade de um indivíduo, grupo social ou raça em relação a outro. Algumas características de superioridade seriam o poder aquisitivo, a habilidade nas ciências humanas, exatas e artes e a raça. O darwinismo social defende a tese os indivíduos são selecionados naturalmente para determinadas funções dentro da sociedade, a partir de suas aptidões biológicas e intelectuais. Esse pensamento foi usado para explicar a pobreza no mundo pós-revolução industrial, sugerindo que os pobres eram os menos aptos (segundo a teoria de Darwin) e os mais ricos que evoluíram economicamente seriam os mais aptos a sobreviver e, portanto, os mais evoluídos, como também para justificar o imperialismo no século XIX. O darwinismo social estava muito em voga na Europa nessa época.

Como L. David Allen observa, em *A Máquina do Tempo* “o foco principal do romance não está na ação, mas sim na sociedade que se desenvolveu e nas interpretações que o viajante do tempo faz”⁶. E a interpretação do viajante para os eventos consiste no seguinte:

Parecia-me claro como água que as diferenças sociais entre o capitalista e o operário foram a chave da explicação. Há uma tendência, em nosso tempo, de utilizar o espaço subterrâneo para as exigências menos elegantes

da civilização: os trens subterrâneos, por exemplo; passagens e ruas debaixo da terra. Eu imaginava que essa tendência aumentara gradativamente até que a indústria perdeu seu direito à luz do sol. Estendera-se cada vez mais em vastas fabricas subterrâneas até que, com o passar do tempo... Mesmo em nossos dias muitos trabalhadores já vivem em condições de todo artificiais, praticamente suprimidos da superfície natural da terra. [...] no fim de tudo, ficaram em cima os abastados, sempre à procura do prazer, da beleza e do conforto; abaixo do solo, ficaram os destituídos, os operários, que se adaptaram progressivamente às condições de seu trabalho.⁷

H.G. Wells especula a partir do darwinismo social para criar uma sociedade distópica, onde a divisão de classes é levada às últimas conseqüências, resultando em duas espécies diferentes. O que Wells faz é combinar darwinismo social com a teoria da seleção natural. Os Morlocks, descendentes do proletariado, após milênios vivendo debaixo da terra, começaram a se adaptar as suas funções não apenas como classe social, mas também biologicamente, conforme o viajante do tempo constata, ao descobrir, entre outras coisas, que os morlocks conseguem enxergar no escuro e são sensíveis a luz solar, resultado da adaptação de gerações vivendo no subsolo, enquanto que os elois, descendentes da burguesia, desfrutavam a prosperidade e a satisfação de necessidades disponíveis as classes abastadas da sociedade capitalista. Transposta essa linha, onde a prosperidade já em muito se excedeu, começou a decadência, a era do supérfluo e do hedonismo, que resultou na decadência intelectual e física dos frágeis elois, que são pouco mais que crianças e são totalmente dependentes dos morlocks.

A brutalização dos Morlocks e a fragilização dos Elois teve como resultado uma inversão do jogo de poder entre as duas classes: os Elois são criados e cuidados como gado pelos Morlocks, que, de tempos em tempos, sobem de noite a superfície para capturar os elois e leva-los para baixo e se alimentar deles. L. David Allen comenta:

Em grande escala, leitores modernos acharão obsoleta esta interpretação. Entretanto, como uma extrapolação de tendências e circunstâncias comuns da época em que o romance foi escrito [...] ela é lógica. [...] Assim, a existência subterrânea dos Morlocks remonta às origens do que o Viajante do Tempo acredita ser tendência rapidamente crescente em sua própria época (que é a época de Wells): construir galerias subterrâneas e salas de trabalho subterrâneas, colocar debaixo da terra alguns dos aspectos menos atraentes da vida, reservando o espaço acima da terra para os aspectos mais decorativos da sociedade. [...] É lógico que, se a maior parte da maquinaria que sustenta a vida devia ser colocada debaixo da terra, os trabalhadores passariam uma grande parte do seu tempo da terra; não parece impossível, admitidas essas tendências, que eventualmente a maior parte de suas vidas seriam deste modo passadas. Naturalmente, sabemos agora revendo o passado, que este não é o caminho tomado por tais desenvolvimentos; não obstante, o que propôs era uma possibilidade lógica.⁸

A análise de Allen nos revela o primeiro problema que a obra de Wells apresenta ao se pensar sua transposição para a mídia cinematográfica. O texto de Wells, no que se

refere a interpretação de seu protagonista para os eventos narrados, está datado. Como Allen bem observou o que era uma tendência, uma possibilidade lógica na época de Wells – no caso fábricas e classe operária se mudando para o subsolo das cidades – terminou sendo refutada pela própria história, pois como sabemos nada disso aconteceu. Outro ponto refutado pela ciência do mundo real diz respeito ao uso do darwinismo social para explicar a origem dos Morlocks e Elóis, cujas premissas não são mais aceitas pela sociologia (embora Allen chame a atenção para o fato de que a premissa da trama é lógica se considerarmos a época em que foi escrito).

4 Considerações finais

Portanto, a primeira tarefa do tradutor fílmico é repensar o texto literário dentro tanto da perspectiva da ciência de sua época como da perspectiva do próprio contexto social em que este está inserido, sendo que ambos andam juntos, uma vez que na sociedade moderna os avanços científicos e o progresso trazem uma série de impactos e transformações no nosso modo de vida. Transpor o texto de H.G. Wells – mais especificamente a explicação envolvendo as origens da sociedade distópica formada pelos Morlocks e Elóis – para a tela de cinema *Ipsis litteris* acarretaria em um problema para o senso-comum do público, pois como já foi constatado, as premissas de Wells, verossímeis em sua época, não transcorreram conforme o imaginado pelo autor.

O filme *A Máquina do Tempo* foi lançado nos cinemas em 1960 e a versão final do roteiro escrito por David Duncan data de 25/6/1959⁹. No roteiro de Duncan a divisão da raça humana em duas espécies diferentes é o resultado de uma guerra atômica. Os Morlocks são descendentes daqueles que se refugiaram em abrigos nucleares enquanto que os Elóis são os descendentes daqueles que permaneceram na superfície. Uma premissa bem plausível para o contexto da produção do filme, os anos 50. O término da segunda guerra mundial alterou radicalmente o cenário geopolítico do planeta após 1945. Estados Unidos e União Soviética emergiam do conflito como as duas novas superpotências, organizando-se em blocos ideologicamente distintos que defendiam respectivamente o regime democrático e o regime comunista. O atrito entre dois grupos políticos com idéias tão opostas deu início a um conflito que ficaria conhecido como guerra fria, uma espécie de guerra ideológica e política entre as duas nações.

Fazia apenas 15 anos desde a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki no Japão e a paranóia de um eminente conflito armado, envolvendo armas nucleares, entre as duas potências se tornava cada vez maior, à medida que eventos como a explosão da primeira bomba atômica soviética e a criação do Pacto de Varsóvia transcorriam. Todo esse contexto histórico proporcionou uma situação onde autores de ficção-científica passaram a especular sobre os possíveis cenários de uma guerra nuclear e suas consequências. Citar todas as obras abordando essa temática, que depois ficou conhecida como ficção-científica pós-apocalíptica, seria inviável nesse artigo, mas dentre alguns exemplos podemos destacar *Um Cântico para Leibowitz (1959)*, *Walter Miller Jr.* na literatura e no cinema o filme *Five (1951)*, de Arch Oboler.

Portanto, foi dentro dessa perspectiva que George repensou o texto de H.G. Wells. Concluindo, traduzir um texto é, acima de tudo, repensar este a partir da

história, que “na sua transformação incessante, modifica todas as formas de expressão artísticas.”¹⁰

Notas

¹ ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989, p.160.

² FIKER, Raul. *Ficção-científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: Ed. L&PM, 1985, p. 19 & 20.

³ ANTUNES, Alex. *Prefácio a Edição Brasileira*. In: GIBSON, William. *Neuromançer*. São Paulo: Ed. Aleph, 2003, p. 6.

⁴ SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. *O Grande Livro do Maravilhoso e do Fantástico*. Lisboa: Editora S.A.RL, 1977, p. 20.

⁵ (idem, p. 20)

⁶ ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Ed. Summus, 1985, p. 50.

⁷ (idem, p. 63)

⁸ (idem, p. 52)

⁹ http://www.dailyscript.com/scripts/TheTimeMachine_1959.html

¹⁰ NITRINI, Sandra M. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1997, p. 54.

Notes on Narayan's Prose

Larissa Rohde

This essay offers a discussion on the Indian English writer Narayan's prose and its contradictory style. His writing presents several paradoxes: it is sprinkled with exotic references but has a familiar tone; it is intrinsically Indian but bypasses Indian historical context. This essay also poses some questions on the nature of his novel writing as it considers the usually undermined spiritual dimension of his work. In broader terms, we discuss Narayan's alleged lifelike rendering of India.

Keywords: Narayan; *The English Teacher*; *The Guide*

Narayan is, alongside Tagore and Rushdie, the most influential Indian English writer of the twentieth century. He is the most widely known and cherished novelist to contribute to Indian literature international renaissance. The success of the novels of Rasipuram Krishnaswami Narayan (1906 - 2001) in western literary criticism has never been denied since the publication of his first novel *Swami and Friends* in London, in the early thirties. In the English speaking world, several writers, not to mention his lifelong friend and admirer Graham Greene, who championed him to the English public, have hailed Narayan as a great novelist. Above all, he has been praised for his talents of storyteller and his knack for bringing India closer to a widespread western readership. His ability to render India a familiar place has been often highlighted in several forms. The first to do that was Graham Greene: "Narayan wakes in me a spring of gratitude, for he has offered me a second home. Without him I could never have known what it is like to be an Indian" Graham Greene once wrote.¹

Along the years he has been often likened to Jane Austen, the Russian Chekhov, Dickens and many other well-known writers as if his works were a proof that an Indian writer could only make sense and be appreciated if he or she showed qualities already familiar to the public. In spite of the ingrained and now much frowned-upon habit of comparing "exotic" writers to works in the Western literary canon as a pre requisite for acceptance, Narayan's prose has always withstood all comparisons and remained fresh and puzzling. He seems to be one of those writers whose prose is at the same time universal and regional, immediately accessible to everyone while carefully rooted in a specific culture. Indeed, in Narayan, the "Other" is quite familiar. This approximation is likely to be the result of the magic yielded by a smooth and detached narrative filled with simple sentences and immediately recognizable vocabulary.

The objective of this essay is to discuss this prose and its contradictory style. It is a kind of writing that presents several paradoxes: it is embellished with exotic but not bewildering references; it is intrinsically Indian but bypasses Indian historical context; the Indian culture pervades everything but the stories could take place anywhere.

More often than not, only the character's names indicate its far-off setting at the beginning of a novel, as in *The Bachelor of Arts*:

Chandran was just climbing the steps of the College Union when Natesan, the secretary, sprang on him and said, "You are just the person I was looking for. You remember your old promise?"
"No" said Chandran promptly, to be on the safe side.
"You promised that I could count on you for a debate any time I was hard pressed for a speaker. You must help me now."²

The immediate familiarity of narrative, this impression of "second home", noted by Graham Greene, accounts for the appeal of Narayan's writing, but that only partially explains his continuing success among critics and increasing readership in the 21st century, when new generations of Indian writers are available to the public with a wide range of themes and styles. The work of Narayan deserves to be examined and considered in the light of its reception outside India, where his work has generally been placed under the label of realism. This essay also aims at posing some questions on the nature of Narayan's novel writing as it considers the usually undermined fantastic dimension of Narayan's work. In broader terms, we discuss to what extent Narayan's alleged lifelike rendering of India has been construed by a western point of view. The discussion is centered on two of his 14 novels: an early production with autobiographical elements, *The English Teacher* (1945), and his masterpiece, *The Guide* (1958).

As a matter of fact, it is precisely the definition of realism that is at stake: this realism hastily ascribed by many of his European critics and reviewers seems to disregard that the fantastic is an intrinsic part of his writing. Let us briefly recall what is usually understood by this label. "Realism" is an elastic and ambiguous term with two most common meanings. First, it refers to any artistic or literary portrayal of life in a faithful manner, unclouded by ideals, literary conventions, or aesthetic glorification of the world. It is a kind of writing that depicts events in human life in a straightforward manner. It is an attempt to reflect life "as it actually is", a concept similar to what the Greeks called *mimesis*. Typically, a realistic narrative involves description of everyday life. Secondly and more specifically, realism refers to a literary movement in Europe that developed out of naturalism in the nineteenth and twentieth centuries. Although concern for verisimilitude has been present to one degree or another in nearly all centuries, the term realism applies more specifically to the tendency to create detailed analyses of the way things are commonly shown to the senses, usually involving an emphasis on details, as well as the inclusion of in-depth psychological traits of characters and an attempt to create a literary facsimile of existence.

In order to shed light on the position of Narayan when he starts to write in the thirties, as well as the position of his Anglophone readers, who were at the same time reluctant to accept and enthralled by his prose, it is necessary to recall the representation of India in the literature of the time. Also, to better contextualize Narayan's novels, the discussion is preceded by a brief historical account of Indian literature written in English before the impact of the Rushdie affair in the literary scene and before the widespread impact of Bollywood movies.

After the Bengali pioneer Chatterjee (1838-94) Narayan is the first Indian literary voice to be known outside India. The British rule had a big socio-economic impact

in all areas and literature production was no exception. The advent of the printing press revolutionized literature as it reached the masses. Indians were writing in English for the first time. Raja Roy was the pioneer of Indian writing in English. Roy insisted that for India to be included in the world's map, education in English was essential. Authors like Rabindranath Tagore (Nobel Laureate in 1913) wrote influential poetry and prose during this period. Among other eminent artists that contributed to the literature during this period are Subramaniam Bharati, Bankim Chandra Chatterjee and Tarashankar Bandopadhyia.

Contemporary Indian literature is influenced in content and form by western thought. However, it maintains its unique Indian flavor. It still bears some of the colonial impact and authors often base their writings against the colonial backdrop. While some of the authors write in English, especially those of the diaspora – those who live in Europe or in the United States – most of them continue to write in their native language. Contemporary writers like Dharamvir Bharati, Javed Akhtar, Mulk Raj Anand, Jhumpa Lahiri and Arundhati Roy have won international awards and attest to the current vitality of Indian English writing. All these writers found their way on the pioneer work of Narayan.

Narayan was a near contemporary of E. M. Forster (*A Passage to India*, 1924), but the way India is depicted in his work is very different from Forster's India. Narayan's India is peopled with characters that are neither exotic nor mysterious, neither rich nor miserable. In Narayan's prose the literary India portrayed by the Anglo-Indian literature engendered by the colonial context, is quite different from the exotic and bewildering characters found in Forster and other British writers of the time. Remote, mysterious and superstitious, the Indian people had been mystified, feeding the English imaginary with a scenery in which there was no room for common ordinary portraits of "people like us". From Kipling to Forster, literary India had been forever locked in an unspeakable otherness, so much so that the early Anglo-Indian fiction became a sort of sub-genre where the region stands for the artistic challenge of the indescribable, of all that is beyond worldly understanding, the enthralling but fearful differences.

In contrast with this obscure or overtly mystical India, one that cannot be described with the use of ordinary words, such as the Marabar caves episode in *A Passage to India* attest, Narayan's India sounds as the "real" India that Forster's characters yearned for but did not find. Narayan's characters find themselves forced to take responsibility for their families and all the material aspects of life. The main issue the characters deal with is never an open spiritual quest. The character's worries are here and now down-to-earth ones. Narayan conveys the material aspects of daily India life to the reader. The narrative conveyed to the reader tells of a daily life with all its joys, sorrows and trifles. There is the need to make ends meet, the budget to worry about, the meals to prepare, the children to provide an education for, the household chores, the small talk with neighbours – all these detailed and common aspects of life erase the idealized image of a mysterious India. In this context, one can more easily understand the Anglophone critical reception. The reading public and critics were more impressed by this sort of detailed life depiction than by the less obvious mythic and spiritual realms of the narrative. The narrative does indeed carry an inbuilt structural realism and this feature overshadowed the other aspects of Narayan's novels.

It's important to have in mind that the novel in India is a literary form of a different origin from the European genre. The novel was imported from Europe to

the boson of an ancient and diverse literary system, composed of religious literature, chants and epopees in verse, in which the classic age-old *Ramayana* and *Mahabharata* stand out. There is a rich tradition of Indian novels written in vernacular languages, but these are beyond the scope of the present essay. Maybe due to the fact that they were written in English, Narayan's youth stories were soon regarded by the international literary scene as belonging to what was to be labeled World Literature. Narayan never used his native Tamil in his books. Throughout his career as a novelist, essayist and journalist he wrote in English, placing his novels in a small imaginary but very obviously south Indian town, Malgudi, whose middle class inhabitants he described. His characters are Brahmins³ educated in English, and hold typical middle class jobs: salespeople, small shop-owners, civil servants, teachers, journalists, tour guides. This imaginary city however has been paradoxically taken by Western criticism as a description of a real Indian town, even if the independence struggle, colonialist conflicts and religious quarrels were absent from the narrative.

The choice of English somehow tended to place the author rather in the Anglophone literary production of the Commonwealth rather than the multilingual India. Narayan has always been reticent about his own work, and has never placed it in relation to either Indian or European literature. Instead, he said: "I wish [the critics] would leave me and my books alone".⁴ Interestingly, Narayan refrained from explicit commentaries about identity issues. For him, "being Indian" was not a subject worth of discussion, "real India" versus "exotic India" was not his subject matter.

As the critics praised the realism in the Narayan's prose and his talent to narrate the commonness of the Indian daily life, most of the writing about Narayan has failed to analyze the deep irony or double-take effect of his writing.⁵ Echoing in most press releases and critical essays, the postulate of a gifted writer offering a lifelike view of India, the criticism has usually approached the whole of his work through the autobiographical angle. The three first novels are indeed taken as an autobiographic trilogy; the following novels, however, take on a very different outlook. They share the background of the confrontation of India and West present in many other instances of Indian literature, but these issues are dealt with in a much more subtle way and in a different register. Factual politics are non-existent; historical events, in the rare occasions when they are mentioned, are faintly perceived by the characters. The narrator treats them as if they were a blurred landscape, never in full view of the characters, whose lives go on unaffected by whichever empire might be ruling. It is interesting to take a closer look at *The English Teacher* in order to further analyze this fact. Published in 1945, it extends and deepens the narrative subject first seen in *Swami and friends* and in *The Bachelor of Arts*. Like Chandran, the protagonist of *The Bachelor of Arts*, the character has the same name as the hero of *Swami and Friends*. The bulk of the criticism treated it as a faulty novel.⁶

In order to discuss the novel and its critical reception further, it is worthwhile to recall that Krishna, a young teacher, is reunited with his wife and their baby daughter who had until then lived with his in-laws. Annoyed by this arrangement, he is prompted to consider looking for a house to rent. With the arrival of Susila and Leela a calm family life is set as the young wife smoothly engages in household routines: a loving relationship is established. The issue of moving out however poses itself again when Krishna's father sends him money to buy a house in

Malgudi. The couple starts to visit houses, and in one of those visits Susila gets sick due to the toilet's lack of hygiene. When they get back home she is seriously ill with typhoid and eventually dies.

The narrative flows in a continuum that leads the reader into another world, woven in a sort of gradual progression that is also a regression into childhood, and maybe into the recesses of India. In the second part of the novel Krishna receives several signs from his deceased wife. He communicates with her with the aid of a medium. These conversations are as casual, simple and even disappointing as most regular daily conversations are. Nothing in the narration points out to their oddity or impossibility in the "real world". Meanwhile, he decides to live for his daughter and retreats in her world.

Another aspect of Krishnan's journey is the way he handles the coexistence of western and native cultural attitudes. The narrator does not make a big fuss about cultural clash and does not delve into explanatory excerpts. The juxtaposition is taken for granted, is "part of the landscape". For instance when Susila gets sick she is treated both by a doctor who practices western scientific medicine and by a *Swamiji* who employs traditional healing methods. The *Swamiji* is summoned by Susila's mother, while Krishnan is ashamed that the doctor may see the *Swamiji* in the premises. None of the healing approaches work. Narayan presents the reader with the coexistence of two frames of thought and methods of healing in India, but does not make a point of being in favour of one and against the other. The focus of the narrative is rather on the impact of death. In matters of life and death the difference between western and eastern medicine is shown as irrelevant.

The final stage of Krishnan's journey and the focal point of the narrative takes him further from the western intellectual frame of mind and from the would-be realism of the narrative. To reach his goal of a harmonious existence Krishna embraces communication with his dead wife, initially through a medium, and gradually he develops his mind sufficiently to communicate with her on his own, thus erasing the distinction between life before death and life beyond death. This self-development entails meditation practice. His main urge for undertaking this effort is to connect with his wife, but he also experiences a general peace of mind as a "side effect".

The school director asks Khrisna to replace him at the kindergarten school, as he knows his days are numbered: an astrologer has told him the exact day of his death. But this day comes and goes and nothing happens. Feeling released, the school director decides to quit his wife and to continue in charge of his school. Here again, the astrologer's failed prediction is not the focal point in the narrative, just like the fact that western and mystic medicine are not an issue. The narrative flows, the focal point is the character's suffering and healing, not the clash of Western/Eastern frames of mind. Like the school director, Krishna gradually expands his consciousness, and finds a happiness of sorts. He allows Leela to live with her grandmother, resigns from his job, and calls Susila, who comes to stay with him through the night. The novel ends with these sentences, whose tone is quite different from those in the beginning. "The boundaries of our personalities suddenly dissolved. It was a moment of rare, immutable joy – a moment for which one feels grateful to Life and Death (p. 474)."

The parapsychological experience of the protagonist after the death of his wife was the object of a typical misunderstanding. European criticism, refusing to take the parapsychological event as autobiographic, could not deal with it. In the

impossibility of placing it in the preconceived realistic frame, this criticism ended up by either ignoring it or considering it a defect in the narrative. Differently from his European counterparts, certain Indian critics⁷ have recognized a yogi journey in the evolution of the character, but this is only one of the possible readings: Narayan himself does not make any explicit allusion to the yogi discipline. Narayan, like the protagonist, has lost his wife at an early age. In an interview to Ved Mehta, the author claims the autobiographical nature of the novel, and rejects any other account:

[The English Teacher] is all about my life with Rajam [the author's wife, to whom the novel is dedicated]. The concluding chapters of the book were concerned with the psychic experiments, and the English critics, predictably, lashed out them. [...] the reviewers did not realize that the whole story was autobiographical – that I myself had been a witness to the experiment. But, what's the use?⁸

In this light commentary, Narayan touches the misunderstanding in his reception in the west. Even if we take for granted that an author's statements are not mandatory to understand his work, his words do provide some food for thought. His critical reception – otherwise praising him as a realistic writer – maybe be viewed under a different light: maybe the key to fully grasp Narayan's prose lies outside realism. Readers and critics are annoyed by the intrusion of metaphysics in what has been taken for granted as a realistic account of small town ordinary life in India. They are also disturbed by the mixture of tones of his subsequent novels, deeply anchored in facts and fantastic at the same time. Considering that the violation of the limits of the credible is not a characteristic of *The English Teacher* alone, but rather a recurrent aspect of many of the subsequent novels and short stories, such an undermining of this metaphysical aspect should in fact condemn the best part of the author's work. If Malgudi is construed to represent a real inner India town, then certain passages are difficult to fit in this allegedly ordinary daily life. The charges against Raju in *The Guide*, for instance, who spends years in prison for a trivial misdemeanor are hardly "realistic".

In *The English Teacher* and in many other Narayan's novels there is a subtle break with the European model of realism. This breaking relies on a sort of realism subverted from its own rules. Here realism is mingled with the fantastic. The fantastic is not treated as such, as unnatural, but rather as an intrinsic normal part of reality. From this novel onwards Narayan's narrative renounces the devices of the traditional novel formula that presents a confrontation of the individual will and the society's demands, sometimes depicted in the retelling of an arranged marriage. *The English Teacher* starts with its protagonist already married according to the traditional arranged marriage, but this fact is not the source of any suffering and is not an issue for narrative development. As it is the case of the above discussed absence of conflict between western and Indian traditions, the arranged marriage is not the focus, it is not a matter of plot development. The social custom is either accepted or fought, the arranged marriage can either be happy and fulfilling (such as Krishna and Susila's) or an unhappy one (like the school's director and his wife), but whichever case this is not the concern of the narrative. The choices of youth, romantic and professional, the core of the *bildungsroman* classic narrative is beyond the point. The story of Krishna is one of separation and loss. He is urged by his

father to relinquish his status of carefree young man and later he is faced with coping with the loss of his wife. He must not only learn how to lead a life as an adult but also as a lonesome adult.

Narayan's novel *The Guide*, written in 1958, is recognized as one of the author's most influential. This novel also supports the point made here, that is, that Narayan's prose in his novels is of a different nature from the European usual concept as theorized by Ian Watt⁹ among others. Before analyzing the novel it is worthwhile to recall its major plotline. It tells the story of Raju, whose father owns a shop near a spot where a railway station is about to be built. As a child, Raju enjoyed outdoors idleness, and when the station is built, the shop in the station is entrusted to his father. The boy soon starts to help him, pleased at not having to be sent to school. When his father dies Raju takes over the shop, and over the years cleverly grasps the railway passenger's needs and interests. He becomes an accomplished tourist guide, and is so competent and scruple-free that his business flourishes.

The twist comes when an intellectual – an historian and archeologist – hires Raju to take him to some caves in the mountains where archaeological treasures are to be surveyed. Along with him comes his wife Rosie. She is an educated young woman, but belongs to a caste of dancers and does not share his intellectual endeavors. Raju is lured by her beauty and dancing skills, and soon enters her life. The trio settles in the mountains, near the caves. Raju is so enthralled by her that he neglects his railway shop and other tourists.

A story of self-deception follows. The narrator suggests that Raju has been bewitched. He cannot leave Rosie, who makes him lose interest for everything except her. In time the husband gets to know about the affair, and sends Raju away. A month elapses, and one morning she arrives at Raju's hut, where he lives with his mother. They engage in a marriage of sorts, and Raju's flair for business surfaces again; he manages to turn Rosie into a traditional dance diva. Acting as her career coach, he soon reaches a standard of living that he had never before attained. Raju makes big debts. Soon a habit of overspending and lying leads to his downfall. Rose seems less and less interested in the pursuit of the dance career. Raju is sent to prison. The big turnabout happens as he leaves jail to a completely surprising life.

The structure of the novel is quite different from this cursory summary though. In the beginning of the second part the reader finds a forlorn Raju who has just left prison, and is resting on the steps of an abandoned temple, when a peasant stops by and starts talking with him. Narayan hints that he mistakes Raju for the temple-priest, and little by little the aimless and hungry Raju takes on this role and is looked after and fed by all the villagers. Raju's increasing success as adviser, sage and guru is at its height when a drought threatens to destroy the crops. The villagers believe he might help them to bring rain through prayer and fasting.

Naturally, because the novel is entitled the "guide", the reader is quickly led to make the link between the manifold meanings of the word: tourist guide, artist manager, spiritual guide. And as Raju encourages Rosie, one might say he acts as a guide here too, because he does indeed guide her towards self-fulfillment. The key of the narrative is what the reader makes of the reflection about this guide figure. The protagonist is evidently not a guide in the sense of a political or moral guide who leads a community. As remarked above, the absence of factual politics and history pervades all of Narayan's productions. Everything the guide does in the narrative is self-centered. He guides the others, but with his own interest in mind all

along. The narrator keeps a satirical undertone: the guide that people look up to is himself the one most in need of guidance.

In fact the protagonist, not unlike Krishna in *The English Teacher*, is constantly fleeing from his responsibilities. When he knows he has all those debts he does not face the problems. As a lover also, he lives from day to day, never wondering who Rosie really is or wants. Even when he decides at the end to go ahead with the fast to bring back the rain, as the villagers have urged him to, he is unwilling and distrustful of himself. He fears his faking talent will finally abandon him. This moment something he had not foreseen happens:

He developed on those lines: “if by avoiding food I should help the trees bloom, and the grass grow, why not do it thoroughly?” *For the first time in his life*, he was making an earnest effort; *for the first time* he was learning the thrill of full application, outside money and love; *for the first time* he was doing a thing in which he was not personally interested.”¹⁰

So the question remains: is this good enough as a sort of salvation? Has Raju learned anything? Has his selfishness yielded to selflessness? If the reader’s answer is yes, then the novel may be taken as a moral or religious parable, pointing to a certain cosmic order in which no matter how badly a person lives, their dharma or destiny will one day be forced upon him. In this case, all the previous realist mode of the narrative becomes irrelevant. But if the answer is no, then everything must be considered an illusion, and life here on earth is one big farce. In this case too, the previous realistic mode loses its effect on the reader. In fact, nothing in the novel prepares the reader to choose salvation. On the contrary, the narrator stresses his character’s thoughtlessness. But on the other hand, the very ending of the narrative, with its absurd openness, as if the end has been artificially added to the story, as if the story was cut short in midway – this ending might be saying is that there is a kind of cosmic order that guides the guide. Thanks to Raju, Rosie has found her way. Thanks to his determination, she has been set free from her husband’s impositions. Fate (or the cosmic order) has made Raju an instrument, at the same time as it has punished him for his imposture. There is room to claim that the title “The guide” might as well refer not to the protagonist of the novel, but to another guidance beyond, one that maybe employs personal human choices in order to make sense.

The western critics that are uncomfortable with the intrusion of the metaphysics in what has been taken for granted as a realistic account of small town ordinary life in India are at a loss. It is difficult to account for this sort of ending in an otherwise lifelike narrative, or a realistic tale down to the most minute detailed description of ordinary life. In a Western comedy of mistaken identity, the revelation of the hero’s falsehood would be a typical ending. But, in Narayan’s novel, the twist is that Raju’s sense of who his true self is is overshadowed by the world’s view of him. On the eyes of the others, if one acts as a guide – dispensing wise counseling, attracting followers, and delivering the expected results from the community demands – then one is a guide.

One can claim that beneath the surface straightforwardness of Narayan’s prose there is an unfolding of infinite realms, a realm where reality is not a given, a realm where disappearing is not forever, a realm where pretending can lead to the disclosure of one’s true self. These general underlying motifs may be said to apply

to the bulk of Narayan's work after *The English Teacher*. His most celebrated novel, *The Guide*, nonetheless, is an emblematic case. Employing a resourceful complex narrative technique with chapters intercalating flashbacks and first and third person points of view, the author makes alive and credible an unbelievably ambiguous guru. The crafty final paragraph is open so that the reader can fill in the blank his or her own beliefs or own "cosmic illusions."

Notas

¹ In the introduction to the first edition of Narayan's *The Bachelor of Arts*. Reprinted in NARAYAN R. K. *The Bachelor of Arts*. University of Chicago Press, Chicago, 1980, p.4.

² NARAYAN, R. K. *The Bachelor of Arts*. University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 13.

³ Brahmans were originally members of the highest priestly caste among the Hindus.

⁴ In an interview to Ved Mehta, published in *The New Yorker*, n° 30, 15 September, 1962, p. 51. available at <http://www.newyorker.com/archive/1962/09/15/1962_09_15_051_TNY_CAR_DS_000269975> Assessed in August, 12th 2008.

⁵ WALSH, William. *R. K. Narayan: A Critical Appreciation*. University of Chicago Press, Chicago, 1982.

⁶ For instance, in BHATNAGAR, M. K. (ed.) *New Insights into The Novels of R.K. Narayan*. New Delhi, Atlantic, 2002.

⁷ PALLAN, Rajesh K. *Myths and Symbols in Raja Rao and R. K. Narayan: A Select Study*. ABS Publications Jlandhar, 1994.

⁸ *The New Yorker*, n° 30, 15 September, 1962, p. 51. available at <http://www.newyorker.com/archive/1962/09/15/1962_09_15_051_TNY_CAR_DS_000269975> Assessed in August, 12th 2008.

⁹ Ian Watt's *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, first published in 1957, has framed the discussion about realism and the novel. Watt argues that the realistic novel most fully reflects the individualistic reorientation of the emerging capitalism.

¹⁰ NARAYAN, R. K. *The Guide*. Penguin, New York 1980, p. 188 (italics mine).

Abjection and Evil in *Haunted*

Claudio Vescia Zanini

The purpose of this article is to demonstrate how Chuck Palahniuk's 2005 novel *Haunted* explores and presents aspects of evil through the presence of actions and behaviors generally had as immoral or unorthodox. Such actions lead to the presence of what Julia Kristeva denominates *abjection*, which is brought in the novel through the presence of the triad monsters, sins and taboos.

Keywords: evil; abjection; monsters, sins and taboos

1 Introduction

WRITERS' RETREAT: ABANDON YOUR LIFE FOR THREE MONTHS. Just disappear. Leave behind everything that keeps you from creating your masterpiece. Your job and family and home, all those obligations and distractions – put them on hold for *three months*. Live with like-minded people in a setting that supports total immersion in your work. Food and lodging included free for those who qualify. Gamble a small fraction of your life on the chance to create a new future as a professional poet, novelist, screenwriter. Before it's too late, live the life you dream about. Spaces very limited.¹

This is mysterious note found by sixteen characters in Chuck Palahniuk's novel *Haunted*. As they agree on being confined in what they believe to be a type of resort or spa, they undertake the challenge of creating a piece of literature that should give some meaning to their hopeless existence as underdogs, and also fulfill their desire of recognition and fame after the task is completed.

However, the environment provided is far from being the paradise they had had in mind, for they end up locked in an abandoned theater. The behavior they present once they are in the house is deeply influenced by the confinement and the obsessive pursuit of a commercial image – one that might render them public interest and financial profit once they leave the place. In order to achieve such image, they inflict themselves pain and mutilation, always aiming at future audiences' pity and the privileged positions of victimized witnesses and survivors of this traumatic experience.

Thus, this article points out the most meaningful aspects in the novel's textual structure and in the characters' behavior, leading to delusion and inversion of social and anthropological values – hence the presence of evil and of the element Julia Kristeva denominates *abject*.² The clearest forms through which such elements come across are the ones related to the notions of monster, sins (bearing in mind the Christian connotation of the term) and taboos.

Professor da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Endereço: Av. Unisinos, 950. Telefone: 3591-1303. E-mail: claudiozanini@terra.com.br

2 Textual structure and important features

The novel presents a fractured text, divided into three diverse story dimensions: the first one depicts the characters, or the “authors”, interacting and trying to survive the theater, the claustrophobic environment and themselves (for the purposes of this article, this dimension is hence referred to as *first story dimension*); the second is a free-verse, short poem that precedes the works written by each of the authors and mentions aspects of their lives (*second story dimension*); and the third layer comprises the pieces of literature created during the confinement (*third story dimension*).

Another remarkable aspect is the narrator: the use of the first person in the plural is curious, since the sixteen authors and the organizer of the experiment, Mr. Brandon Whittier, are mentioned. Therefore, this narrator becomes an unidentifiable entity, one that apparently knows everything, participates of the action and shares the anguish of the authors.

Most of the authors do not have their real names revealed. Instead, they are referred to by an alias that reflects their roles in their new environment. Therefore, we are presented to Miss America (a typical beauty pageant contestant), Mother Nature (a masseuse who appreciates incense and candles and has the appearance of a hippie), Lady Baglady (a jet-setter who wears a ring made of the ashes of her late husband and entertains herself going into the streets dressed as a beggar) and the Missing Link (a reference to his primitive background, given that he descends from an Indian-American tribe), for example.

The images employed by Palahniuk in his different writing dimensions enrich the novel immensely. For instance, the diversity of archetypal figures presented to the reader provide the feeling of a reality show, in which each author tries to convey an image as if there really existed cameras showing them. The theatrical devices also contribute towards a visually strong impact: they are trapped in a theater, they appear on the stage when the poem related to them is presented, and the rooms where they interact are theme rooms, such as the Italian Renaissance lounge, the Gothic smoking room and the Arabian Nights gallery.³ In addition, they find costumes, which end up being the ultimate stage in the creation of their personae: “... here were gowns and coats left over from vaudeville and light opera. Folded away with tissue paper and mothballs, in trunks and garment bags, here were hoop skirts and togas. Kimonos and kilts. Boots and wigs and armor.”⁴

The narration flow is dynamic due to the three story dimensions, the undefinable narrator in the first-person in the plural, and also because each of the authors has a chance to be the narrator temporarily in their writings. Notwithstanding, *Haunted*'s connection to Gothic literature cannot go unnoticed: on the one hand, the novel presents the dark settings and atmosphere typical of classic Gothic works of literature. The references to canonical episodes, characters and works of Gothic literature are also significant in that sense, being the famous episode in Villa Diodati the most recurrent one. In fact, the mysterious narrator points out some similarities between this episode and the creation process of the writers in *Haunted*:

It was a summer house party in 1816, where a group of young people spent most days trapped in a house because of rain. Some of them were married, some not. Men and women. They read ghost stories to each other, but the

books they had were terrible. After that, they all agreed to write a story. Any sort of scary story. To entertain each other.

(...) “So what did they write?” Miss Sneezey says.

Those middle-class, bored people just trying to kill time. People trapped together in their moldy-damp summer house.

“Not much,” Mr. Whittier says. “Just the legend of *Frankenstein*.”

Mrs. Clark says, “And *Dracula*”.⁵

The passage above displays how Palahniuk makes aspects of typical Gothic literature blend in with his contemporary style of writing and approaching the genre, building a sort of “metatext”, in which authors who are going through their own creation processes remember and discuss others’ creation processes and ways of making literature.

In a later passage, Mrs. Clark describes the Villa Diodati episode and mentions the five characters involved in it: Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Godwin (who later became Mary Shelley, the author of *Frankenstein*), Claire Claremont, Mary’s half-sister, and John Polidori, Byron’s doctor and author of *The Vampyre*, the first story written in English about vampires, which ended up being a major influence in Bram Stoker’s creation process for *Dracula*. It must not be a coincidence that, among all the theme rooms in the theater, they are listening to the story in the Gothic smoking room.⁶

Regardless of the tributes the novel pay to classic Gothic literature, there are far more aspects that connect it to what Fred Botting calls Postmodern Gothic: the uncertainty that “perpetuates Gothic anxieties at the level of narrative and generic form, and affect all categories and boundaries from the generic to the social”.⁷ Such anxieties produce intense emotions, exacerbation and excesses. Therefore, the borderline between the different functions of forms and conventions becomes blurred, being best represented in one of the novel’s most remarkable features: the hybrid mixing of forms and narratives, which have “uncanny effects, effects which make narrative play and ambivalence another figure of horror, another duplicitous object to be expelled from proper orders of consciousness and representation.”⁸

3 Abjection in the first story dimension

Botting’s definition of Postmodern Gothic involve the terms “expel” and “order”, being consonant with Julia Kristeva’s concept of *abjection*. Her definition approaches one of the core questions in the study of horror stories or, for that matter, Gothic literature: why would one like to read or consume such stories? According to Kristeva, the abject is

a ‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguard. The primers of my culture.⁹

The paradox Kristeva presents echoes Fred Botting’s statement that the excesses that characterize Gothic literature have always been seen as unnatural¹⁰ – that is,

something that one tends to refuse or to consider inhuman, outside oneself and oneself's nature. However, this very refusal constitutes an attraction factor: if it is mysterious and forbidden, it must be somehow interesting. When one identifies abjection somewhere, that means one has not found anything familiar in it. As Kristeva recovers the concept of the *Umheimlich* (uncanny)¹¹ studied by Freud¹², she establishes that "it is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite".¹³

One of the most effective and objective ways through which this disturbance, this unfamiliarity presents itself is through death, and the corpse (according to Kristeva, "the most sickening of wastes") is the junction of two places: where "I" used to be (alive), and where "I" do not want to be (dead).

If the abject is related to perversion, as Kristeva states, Haunted comprises a rich collection of *abjects* and *dejects*, as she calls the ones through whom abjection exists.¹⁴ Perhaps more revolting than a dead body is a living body which has been mutilated. Based on this premise, the construction of one of the story dimensions in *Haunted* (the one that describes the authors' survival in the abandoned theater) presents the reader with manifold types of body mutilation, all of them connected to the alienation that seems to dominate the authors in their search for fame and success. In addition to this, the natural abjection of the act of mutilation becomes even more intense having in mind that most of the mutilation is self-inflicted by the authors. Therefore, they break the rules and disturb the symbolic order from the viewpoints of religion (Christian sin) and psychology (possible diagnosis of disorders such as hysteria and psychosis).

Throughout the story, most of the writers inflict themselves wounds that cause permanent damage and scars, which they intend to conveniently expose as mementoes of their traumatic experience once they leave their confinement. Some of them go so far that they end up dying or committing suicide, which is once again disturbing from the perspective of Christianity, given that suicide is a grave sin.

A simple statistical analysis of the story provides a meaningful idea of that fact: out of the seventeen writers, thirteen end up dead; two of them commit suicide – Lady Baglady mutilates herself to death and the Duke of Vandals is found with his skull fractured during an exercise session.¹⁵ Miss America, who had entered the house pregnant, bleeds to death due to her eating disorders (at first she does not eat, and when she becomes really hungry she eats Director Denial's cat); the Matchmaker, whose aim is to have the worst of all scars, has his penis cut off and also bleeds to death.

Murder and suicide are the simplest examples of how death appears in the novel. More complex and peculiar examples are found in the characters who become involved with cannibalism. One of the aspects of the writers' path to self-destruction is the sabotage to all the facilities provided, always in order to increase their suffering and pain. All in all, they cut the phone line off, break the locks, the fire alarm, the furnace and the washing machine, and, most importantly, they ruin all of their food supply.

Naturally, there are consequences related to the absence of food. For instance, it renders the Missing Link the idea of swallowing the head of the Matchmaker's penis', in order to have the most shocking story to tell – he chokes to death with it.¹⁶ Towards the end of the novel Mrs. Clark is stabbed in the stomach and has her left thigh eaten by Director Denial, who suggestively belches during her confession.¹⁷

However, the epitome of disgust and taboo related to cannibalism lies on Comrade Snarky. Some of the authors see her collapsed on the floor, without moving – instantly, the narrator says that “we check her arms for rigor mortis, her skin for stippling and settled blood, but she’s still fresh meat”.¹⁸ Therefore, Chef Assassin uses his expertise and cuts pieces of Comrade Snarky’s corpse, particularly from her buttocks. When the improvised steaks are ready, Comrade Snarky shows up (given that she had only had a faint), and eats her own flesh, in one of the strongest and most abject images of the first dimension:

Comrade Snarky crosses to the tapestry sofas (...). Her white stockings stained red. She goes to sit down (...) And Comrade Snarky, she winces. Her face pulls together, tight for a minute, then relaxes. (...) She leans forward as if to stand, and her eyes fall on the footprints of blood that have followed her across the blue carpet from the stairs to the snack bar to the sofa.

We all look at the blood spilling out of her shoes.

Still chewing, her jaw going around and around, a cow with its cud, Comrade Snarky looks at us.

Trying to digest this scene.¹⁹

The narrator itself is aware of how disturbing the scene can be, as the final sentence of the previous quotation indicates. The collocation of such statement in that specific position of the narration is strategic: at that point, the reader has already understood the situation and is disgusted enough to agree with it; at the same time, it introduces a series of aspects that enhance the disorder even more: she swallows her own meat, she recognizes it as being part of her body due to a rose tattoo, and after the awareness takes place she collapses and really dies out of the shock.

Death is a factor of disruption and disturbance of order in its concrete or apparent presence. Comrade Snarky is not the only one who seems to be dead and ends up literally “raising from the dead”, in a vampire or zombie-like fashion: the organizer of the experiment, Mr. Brandon Whittier, apparently dies at the beginning of the story, only to return at the final pages. In reality, he had been hidden and observing all the action, the interactions and the displays of insanity and instability. The return of Mr. Whittier is meaningful because it fulfills a fundamental role in the dynamics of the reality show – the role of the voyeur.

Mr. Whittier’s bizarre trace lies on the fact that he is in reality a fourteen-year-old boy who suffers of progeria, a disease that makes the body grow older much faster than usual. Therefore, he has the appearance of a fragile ninety-year-old. More than merely the organizer, the gatherer of those frustrated writers, he is immediately considered by the others the villain, or as they frequently call him, “our devil”.

Kristeva states that whatever disturbs our ordinary perception of existence causes abjection. Obviously death is the most important of these aspects, because ultimately it is the absence of life. The examples shown so far deal with the concrete presence of death and the impression of death; however, *Haunted* provides us with a third aspect of this manipulation of life: Mr. Whittier playing God.

Here, night and day are a matter of opinion. Until now, we just agreed to trust Mr. Whittier. (...) Each sunset is just when Mr. Whittier looks at his watch and says good night. He climbs up on the projection booth and

throws the breakers, blacking out the lights in the lobby (...) Morning is when we hear Mr. Whittier (...) shouting good morning.²⁰

As an archetypal figure, Mr. Whittier fits has many diverse roles: his old appearance suits his godlike position among the writers; as a spectator of the sick game played by the confined, he is the ultimate voyeur, the one who takes a peak at others' intimacy and weakness in spite of the immorality of the act; and as a quintessential, basic archetype, Mr. Whittier matches in many respects the trickster, defined by Jung as follows:

He is a forerunner of the saviour, and, like him, God, man, and animal at once. He is both subhuman and superhuman, a bestial and divine being, whose chief and most alarming characteristic is his unconsciousness. Because of it he is deserted by his (evidently human) companions, which seems to indicate that he has fallen below their level of consciousness.²¹

As far as the first story dimension in *Haunted* is concerned, most of the evil indeed depends on Mr. Whittier, which makes him a crucial character for the development of the story. However, each of the other writers has the chance of being the narrator – therefore, telling the story in their own way – in the second and third dimensions, which are analyzed in the following section.

4 Taboo and sin in the third story dimension

The third story dimension is formed by the collection of short stories, the products of the suffocating and intense confinement to which the writers submit themselves. Along the twenty-three tales the reader confronts a massive list of varied social taboos, psychological disorders and body deformities. The most relevant and visually-stricking ones have been selected and are presented in the following paragraphs.

Guts is the best-known among the short stories, given that it was published in *Playboy* magazine before the publication of *Haunted*. As Chuck Palahniuk explains in the afterword of the 2005 edition of the book, the interest around *Guts* increased after some dramatic readings were performed in several languages and in different parts of the world: in total, there were 73 acknowledged cases of people fainting only by listening to the story.²²

Saint Gut-Free's story, which opens the collection of tales, includes references to masturbation and different (and unorthodox) techniques that supposedly increase the masturbator's pleasure. One of those techniques consists of sitting on the swimming pool filter and circulation pump while masturbating. Saint Gut-Free, who is a teenager in his story, worries about the possibility of his sister becoming pregnant due to the remaining semen in the water. However, the surprising element lies on the fact that the end of his intestine becomes stuck in the pump, and as he tries to reach surface to avoid suffocation, his intestine becomes detached of his body. At the end, he becomes seriously ill, ruins his promising career as a football player and his virgin sister indeed becomes pregnant of him only by swimming in the pool, leading directly to the notion of incest.

Slumming, the story told by Lady Baglady, shows how she and her husband, alongside with their upper-class friends, spend their nights having fun on the streets

dressed as homeless people and exposing themselves to the most varied forms of humiliation and promiscuity. The main aspect of the tale is the recurrence of images that propose total inversion of values, such as “social divers are the new social climbers”, “public is the new private”, “looking bad is the new looking good”, “insanity is the new sanity” or “poverty is the new nobility”.²³

Post-Production, one of the three tales told by Mrs. Clark, depicts the moment when she and her husband decide to produce homemade pornographic films in order to save money to make their greatest dream come true: having a child. The mark of the tale is the hopelessness surrounding the couple, and the description of how pathetic and frustrated they become with the enterprise:

All they saw was two almost hairless animals (...) proportioned all wrong (...), with short legs and long necks and thick torsos with no definite waist. (...) Worse than their everyday ugliness was the proof they were getting older.²⁴

Hot Potting, Baroness Frostbite’s creation, explains the reason why she does not have her lips. In an attempt of comforting a man who is dying in a natural hot pool up in the mountains, she holds his hand while melting snow with her mouth to quench the man’s thirst: “from melting snow in her mouth (...) the frozen skin around the base of each tooth, it peeled away, (...) until her teeth looked the way they do. Until her lips were gone. (...) Desquamating necrotic tissue. Another magic spell.”²⁵

Other recurrent aspects in the short stories are references to pedophilia in three of the short stories, curiously including Mr Whittier’s *Dog Years*, in which he describes how he convinced the volunteers in the institution where he used to live to have sex with him using the excuse of his “old age”. Apology to violence and travestism are found in *Punch Drunk* (men dress as women and earn their living dressing as famous singers in order to be punched in rodeos and parties) and *Speaking Bitterness* (Miranda, a transsexual, attends an only-for-women meeting and is physically and psychologically violated in several ways. And finally, zoophilia is guessed at in *Swan Song*, as the Duke of Vandals plants false evidence of moral decay and suicide after killing a former TV child star.

5 Final remarks

More than being a complex – yet long – list of pathologies, traumas, disorders and general aspects of life people tend to ignore, *Haunted* presents itself as an undisputed example of what Fred Botting calls Postmodern Gothic. In fact, the unbelievable entities that have haunted generations since the Romantics and the Victorians (the creature in *Frankenstein*, the vampire and the devil, for instance) are no longer enough to provide contemporary audiences with the thrill they search for in literature. Continuous wars, epidemics, unjustified violence and episodes such as the attack to the World Trade Center in 2001 have changed the needs and expectations of readers.

Consuming such works may seem an unorthodox choice, something hard to explain. It is the search for abjection that leads us to do so. One does not seek for abjection for the sake of it, or because it brings pleasant feelings – that would be contradicting the very essence of the concept. What indeed drives us to read and

appreciate a work like Palahniuk's weird tale collection is the possibility of finally understanding a little more what takes place in the real world.

The disturbance of order does not happen only by means of disgusting, scatological scenes. *Haunted* provides the readers with the chance of reflecting upon their own places in the world: the seventeen characters/authors/lunatics/desperate pathetic creatures who undergo tough confinement are nothing but a group of people claiming for attention. Each one of them, in their own way, have been or are underdogs, outsiders in all aspects.

Their writing – ultimately, their art – is simply a symbol of their processes of self-understanding and their coming to terms with the intrinsic abjection around us. Each exaggeration, each desperate act such as suicide, murder or even giving up their freedom, is another step towards their self-awareness and their awareness of the world. And every time they become closer to it, they become more afraid and unsure. The prospects of finding in the future something different from what they already live are not plenty.

One significant example of that is the suggestive image of “the camera behind the camera” the narrator repeats throughout the story. Once they accept entering the theater and locking themselves there, they choose to be actors, personas in a twisted reality show – which, like the ones on television, show everything but the reality. When they notice it is too late to go back, they try to hide behind these many layers after the position of spectators. The problem is that their perspective is already distorted, and this is probably why there are so many cameras instead of only one.

Notes

¹ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 83.

² KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982.

³ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 41, 81, 99.

⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 151.

⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 62-63.

⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 81.

⁷ BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2004, p. 168.

⁸ BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2004, p. 169.

⁹ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982, p. 2.

¹⁰ BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2004, p. 6.

¹¹ FREUD, Sigmund. *The Uncanny – parts I, II and III in Laurel Amtower – Professor of English and Comparative Literature*. Internet. Available at < <http://www.rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html> > Access on March 11, 2007.

¹² While the concepts of uncanniness and abjection are somehow connected, Kristeva points out that the latter is different from the former due to its more violent character.

¹³ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982, p. 4.

¹⁴ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982, pp. 8, 15.

¹⁵ The Duke of Vandals wanted to lose weight in order to look worse when he left the house.

¹⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 359.

¹⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 361.

¹⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 237.

¹⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 254-5.

²⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 119.

²¹ JUNG, Carl Gustav. *Four Archetypes*. (Translated by R. F. C. Hull) London: Routledge, 2004, p. 169.

²² PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 410.

²³ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 71-75.

²⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 145.

²⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 342-3.

Um breve estudo da intriga e de dois personagens de *Roberto Zucco*, peça de Bernard-Marie Koltès

Fernanda Fernandes e Robert Ponge

This article proposes a study of *Roberto Zucco*, a play by Bernard-Marie Koltès. It begins with a short review of his bibliography, follows with an analysis of the plot (action, time and space) and of two characters. It ends with a short attempt to a reading, an interpretation of the meaning of the play.

Keywords: french theatre; Bernard-Marie Koltès; Roberto Zucco

Introdução

Este estudo debruça-se sobre *Roberto Zucco* (1988)¹, obra do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès (1948-1989), autor bastante pesquisado em seu país e reconhecido por grandes encenadores de todo o mundo, mas sobre o qual existe pouca bibliografia no Brasil. Trata-se da última peça teatral escrita por ele, considerada pelos críticos a obra-prima de sua maturidade intelectual.

Baseada na história verídica de Roberto Succo², assassino italiano, o texto apresenta a trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação.

O presente trabalho inicia com algumas informações acerca da biobibliografia do autor, seguidas de outras pertinentes à peça propriamente dita (data, sinopse, temática). Na sequência, o artigo analisa como Koltès estrutura o enredo da peça, sendo abordados os seguintes itens: a ação (sua divisão em quinze cenas interdependentes e o funcionamento individual e coletivo destas), o tempo (a época em que se concentra a história, a impossibilidade de estabelecer passagens de tempo precisas) e o espaço (os espaços construídos para ambientar a intriga e algumas simbologias destes). Depois, estudam-se dois personagens: o protagonista e o principal personagem secundário – a garota.³ O estudo encerra-se com algumas considerações finais, apresentando uma proposta de leitura e interpretação da peça.

Bernard-Marie Koltès⁴

Nascido em 1948, na França, sua obra dramática conta com quinze textos (publicados e encenados até este momento); dentre eles destacam-se *La Nuit juste*

Fernanda Vieira Fernandes: graduada em Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFRGS, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (Área de Estudos da Literatura, Especialidade de Literaturas Estrangeiras Modernas, Ênfase de Literaturas Francesa e Francófonas); e-mail: mandavrnandes@yahoo.com.br;

Robert Ponge: professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, onde leciona tradução e literaturas francesa e francófonas; é o orientador da dissertação de mestrado de Fernanda Fernandes; e-mail: rponge@orion.ufrgs.br

avant les forêts (1977), *Combat de nègre et de chiens* (1979), *Dans la solitude des champs de coton* (1987), *Le Retour au désert* (1988) e *Roberto Zucco* (1988).

Koltès escrevia sobre o que via, o que vivia, sobre lugares do mundo por onde passava e pessoas pelas quais cruzava. Fascinado pela África e América, para onde viajou várias vezes, suas peças refletem o universo de um autor preocupado com as minorias, com os estrangeiros, a política, a solidão e a violência. Alguns estudiosos afirmam que sua obra não pode ser considerada política, pois a abordagem de tais temas não visa trazer soluções para determinados problemas, não aponta para alternativas melhores ou sequer posiciona-se quanto à possibilidade de novos caminhos; ele próprio declarou: “il n’y a aucune idée politique, je n’ai jamais eu d’idées politiques dans mes pièces. On n’écrit pas des pièces avec des idées, on écrit des pièces avec des gens.”⁵ Recentemente, essa leitura do teatro de Koltès tem sido discutida, sendo-lhe dado um sentido político por alguns estudiosos.⁶

O autor faleceu em Paris em 1989, aos 41 anos, vítima da AIDS.

Atualmente, é considerado o principal dramaturgo francês do final do século XX. A produção crítica e artística que tenta compreendê-lo é encontrada seja em edições especiais de revistas, tais como *Théâtre aujourd’hui* e *Magazine littéraire*; seja em livros e ensaios de estudiosos como Anne Ubersfeld e Jean-Pierre Ryngaert; seja nos palcos, por companhias e diretores; seja nos meios acadêmicos, onde ganhou espaço em livros didáticos e planos de ensino.

Apesar deste reconhecimento, praticamente não possui bibliografia em português no Brasil. Suas peças nem mesmo foram traduzidas aqui. Este trabalho chegou a ser executado em 1995, mas foi interdito por François Koltès, seu irmão e detentor dos direitos autorais.

No que se refere aos estudos de sua obra, foram encontrados em português apenas três títulos: a dissertação de mestrado do paulista Luís Cláudio Machado (*Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*⁷), a tese de doutorado do mesmo (*Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*⁸) e um livro de Jean-Pierre Ryngaert (*Ler o teatro contemporâneo*⁹) – sendo que apenas o primeiro deles trata especificamente de Koltès e os outros dois o abrangem sem se deter nele.

Ou seja, existem estudos e publicações que não chegam ao alcance do público, dos artistas e dos estudantes brasileiros, e a escassez de material em língua portuguesa acaba prejudicando aqueles que se propõem a pesquisá-lo ou encená-lo sem, no entanto, dominar o idioma francês.

Gênese e enredo da peça

Escrita em 1988, é a última peça de Koltès, estando nela inseridas todas as temáticas trabalhadas nas precedentes. Sua estrutura é a mais teatral entre as obras do dramaturgo, por ter diálogos e cenas com uma dinâmica mais encenável (seus textos anteriores são repletos de monólogos ou de diálogos monologados).

Roberto Zucco apresenta a trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação. O enredo baseia-se em um fato verídico ocorrido nos anos 80: a trajetória de Roberto Succo, um criminoso italiano que assustou a França de 1986 a 1988. Todavia, o fato serviu apenas como inspiração. Koltès não buscou um aprofundamento da biografia de Succo e não se posicionou moralmente frente a ele; seu objetivo não era julgar, mas criar uma obra de ficção com um novo herói, um Sansão ou Golias:

[...] je me suis très sérieusement intéressé à l'histoire. Son nom était Roberto Succo [...]. Un trajet invraisemblable, un personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath, monstres de force, abattus finalement par un caillou ou par une femme; c'est la première fois que je m'inspire de ce qu'on appelle un fait divers, mais celui-là, ce n'est pas un fait divers.¹⁰

[...] je ne fais pas d'enquête, je ne veux surtout pas en savoir plus. Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique. C'est Samson [...].¹¹

Passamos agora ao estudo de alguns aspectos do texto.

Organização da ação

A ação principal da peça está no caminho percorrido por Zucco a partir do assassinato de seu pai e do conseqüente encarceramento (ocorridos, cabe observar, em momento anterior ao início do texto) até a sua queda na cena final.

A sua primeira fuga da prisão é a cena inicial da peça. Segue-se a isto o assassinato da mãe, de um policial e de um garoto, além do seqüestro de uma senhora. Paralelamente a sua história, desenrola-se a de uma garota com a qual ele se envolve. É justamente esta jovem que acabará por decidir o seu destino: após a delação feita por ela à polícia, ele é preso, mas novamente foge, por cima dos telhados, acabando por cair. Zucco é aclamado herói por certos espectadores de sua fuga.

Intercalada à trajetória de Roberto está a da garota, a partir da cena III até a X. Entretanto, como a dela se dá em função da dele pode ser definida como ação secundária.

O texto está dividido em quinze cenas, apresentadas como quadros, passando rapidamente de um para o outro. Cada cena/quadro possui um título que sinaliza ao leitor algum elemento que será apresentado, seja uma ação, seja um personagem, seja um espaço (o espectador ficará privado disto, se o diretor do espetáculo optar por não mostrar os títulos durante a representação). Os quadros funcionam individualmente, porém estão encadeados segundo as necessidades da intriga.

Na publicação de referência (conforme nota 1), o número total de páginas é de noventa e cinco e o tempo de encenação do texto, tomando como referência a montagem feita em Porto Alegre, com direção de Felipe Vieira, produção do Grupo Virtù (2006), é de, em média, duas horas. As cenas de número I, II, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV e XV possuem duração média de cinco páginas; IV, V e XIII são mais curtas ainda, com respectivamente três, duas e meia e duas páginas; III e X são as mais longas, com, respectivamente, dez e quatorze páginas. O total é de doze cenas curtas, predominando, portanto, e de longe, estas sobre as longas. De forma que, tanto na leitura como na representação, percebe-se que a veloz sucessão das cenas imprime um ritmo de alternância de espaços e situações, num enredo ágil, que passa rapidamente de uma cena a outra.

Seguem os títulos das cenas, bem como uma breve descrição delas e o que seus títulos indicam:

Cena I, "L'évasion" (A fuga): guardas de um presídio realizam a ronda noturna e, através do diálogo deles, o espectador/leitor toma conhecimento que Roberto Zucco

foi preso na tarde anterior, após ter assassinado seu pai. Zucco foge. O título indica a ação ocorrida na cena;

Cena II, “Meurtre de la mère” (Assassinato da mãe): Roberto retorna à casa da mãe para buscar seu uniforme militar. O protagonista mata a genitora – ação anunciada no título;

Cena III, “Sous la table” (Embaixo da mesa): introdução da família da garota no enredo. A menina está voltando para casa com a irmã mais velha após ter ficado desaparecida algum tempo. A irmã faz cobranças pelo seu retorno tardio e ameaça delatá-la ao irmão mais velho. Todavia, esconde a menina embaixo da mesa quando este entra. A irmã conta a ele a desgraça que imagina estar se abatendo sobre a casa: a perda da virgindade da caçula. Quando a garota fica sozinha, Zucco entra. Ao escutar a aproximação de alguém, ela o esconde embaixo da mesa. Os demais membros da família da garota (o pai e a mãe) também passam brevemente pela cena. Ao final, Zucco e a garota escondem-se embaixo da mesa (espaço sugerido pelo título) e selam uma relação de cumplicidade e troca: ela lhe entrega sua virgindade (ação apenas narrada, que pode ser interpretada tanto como algo que ocorre naquele momento, embaixo da mesa, como algo que ocorreu anteriormente, quando a garota estava fora de casa) e ele, sua identidade, ao dizer-lhe seu nome;

Cena IV, “La mélancolie de l’inspecteur” (A melancolia do inspetor): em um hotel de prostitutas, um inspetor de polícia descreve suas angústias à dona do local. O título sugere a presença do personagem inspetor, e, ainda, seu estado de espírito. Logo após a saída do policial, uma prostituta entra e narra o assassinato do inspetor, crime cometido por Zucco;

Cena V, “Le frangin” (O mano): o irmão mais velho da garota a ameaça e a humilha, pois esta não é mais virgem. Aqui, o título indica um personagem da cena;

Cena VI, “Métro” (Metró): Zucco e um senhor dialogam sobre suas trajetórias. O protagonista ajuda o homem, perdido, a sair da estação de metrô. O título indica o espaço em que se passa a cena;

Cena VII, “Deux sœurs” (Duas irmãs): a garota decide deixar sua casa para procurar Zucco. O título indica as personagens da cena;

Cena VIII, “Juste avant de mourir” (Logo antes de morrer): Zucco provoca um homem em um bar e acaba levando uma surra; depois divaga sobre a vida e sobre a condição humana. O protagonista anuncia que morrerá em breve, daí o título da cena, que indica que a morte de Zucco aproxima-se;

Cena IX, “Dalila” (Dalila): a garota delata Zucco à polícia. O título evoca um personagem do imaginário mítico cristão, e, por consequência, indica a ação: Dalila é a mulher responsável pela queda do herói Sansão, quando, traindo-o, conta aos inimigos dele que a sua força sobre-humana está concentrada nos cabelos¹². A referência ao mito indica a traição;

Cena X, “L’otage” (O refém): Zucco dialoga com uma senhora. Ele ameaça o filho desta com uma arma a fim de lhe roubar as chaves do carro. Uma multidão de transeuntes pára curiosa para assistir ao episódio e comentá-lo. Zucco assassina o garoto e seqüestra a senhora. O título indica a situação de um dado personagem, no caso, a senhora, e também uma ação da cena, o seqüestro;

Cena XI, “Le deal” (O negócio): o irmão mais velho vende a garota a um proxeneta. A negociação é sinalizada no título;

Cena XII, “La gare” (A estação ferroviária): Zucco está com a refém. Ele deseja fugir e ela quer acompanhá-lo. Todavia, ele acaba desistindo e a abandona. O título indica o espaço em que ocorre a cena;

Cena XIII, “Ophélie” (Ofélia): em uma cena-monólogo, a irmã mais velha da garota lamenta, desesperada, a ausência da caçula. O título evoca uma personagem shakesperiana da tragédia *Hamlet*.¹³ Na peça elisabetana, ela é a amada do protagonista Hamlet, cujo relacionamento não se consolida e Ofélia acaba por cometer suicídio. A trajetória da garota e sua simbologia na peça aproximam-na de Ofélia.

Cena XIV, “L’arrestation” (A prisão): policiais procuram por Zucco. O protagonista e a garota se reencontram, ele é preso, ação indicada no título;

Cena XV, “Zucco au soleil” (Zucco ao sol): Zucco foge novamente da prisão, sendo aclamado herói por alguns espectadores de sua fuga. Ele cai dos telhados do presídio. O título indica que a cena se passa durante o dia, bem como uma situação: ao fugir por cima dos telhados, Zucco estaria ao sol, situação distinta dos presidiários, que normalmente ficam encarcerados em espaço fechado.

Tempo

A peça não menciona datas. Entretanto, não podemos afirmar que *Roberto Zucco* é atemporal, pois determinados elementos a situam historicamente e seriam descabidos dentro de outro contexto.

Um exemplo: na cena X, os personagens mencionam o modelo de carro Mercedes 280 SE, cuja fabricação teve início no século XX, ao final da década de sessenta, estendendo-se com grande sucesso aos anos setenta e oitenta.¹⁴ Esta indicação revela que o dramaturgo situou o texto na sua própria contemporaneidade, o que é comum em suas peças (Koltès desejava escrever sobre o mundo em que vivia ou em que tinha vivido em seu passado¹⁵). Foi desejo do autor também manter o contexto histórico do fato real que o inspirou, ocorrido durante a década de oitenta.

No que diz respeito ao tempo da ação da peça: não é possível estabelecer o número de dias transcorridos entre o início e o fim. Algumas cenas parecem obedecer a uma linearidade, uma seqüencialidade, enquanto percebemos saltos temporais entre outras.

A duração do texto e da representação teatral cobre o período entre a primeira fuga de Zucco da penitenciária e a sua fuga final. No entanto, a ação principal da peça começa em um momento anterior ao texto propriamente dito: o assassinato do pai de Zucco e a conseqüente detenção do parricida. Tais fatos são narrados ao leitor/espectador na cena I e são parte integrante da linha temporal do enredo.

Os quinze quadros podem preencher o tempo de dois, três ou quatro dias, bem como é verossímil que se passem semanas. A localização temporal das cenas e o intervalo de tempo decorrido entre uma e outra não são informados. Certo é que a peça intercala cenas noturnas e diurnas, com predomínio das primeiras, mais alinhadas com a marginalidade do protagonista, um criminoso. A cena final, quando Zucco chega ao fim de sua trajetória, ocorre em pleno horário do meio-dia, período em que o sol está em seu ponto máximo.

Espaço

País

Da mesma forma que a época, a região geográfica em que está situada a peça *Roberto Zucco* não é definida explicitamente pelo autor, podendo ser apreendida somente através de certos indícios textuais. Se Koltès optou por um tempo contemporâneo ao seu, parece ter feito o mesmo com a localização, levando a peça para o seu país natal.

Três momentos do texto conduzem a ação para a França, mais especificamente para Paris. O primeiro deles é quando Zucco diz-se aluno de uma instituição parisiense, a Sorbonne: “Je suis inscrit à l’université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée [...]”¹⁶

O segundo, quando o inspetor pergunta à garota se o criminoso é “Français? Étranger?” (p. 52). O questionamento estabelece duas possibilidades de origem para o sujeito em questão: francesa e estrangeira. Em uma situação que requer a identificação de outrem é comum estabelecer a diferenciação entre o que é semelhante/próximo e o que é estranho/distante. Logo, a lógica da linguagem do inspetor leva a crer que, caso francês, o suspeito seria seu compatriota.

No terceiro, a referência é mais direta. Na cena XII, “La gare”, Roberto Zucco diz para sua refém que deseja fugir para a cidade em que nasceu, Veneza. A resposta da senhora é: “J’ai toujours pensé que personne ne naissait à Venise, et que tout le monde y mourait. Les bébés doivent naître tout poussièreux et couverts de toiles d’araignée. En tous les cas, la France vous a bien nettoyé. Je ne vois pas trace de poussière. La France est un excellent détergent” (p. 78). Como o rapaz não mencionou anteriormente nenhuma temporada passada na França, afirmar que tal país teria efetuado uma limpeza nele significa localizar os personagens da cena geograficamente no presente da ação.

Localização das cenas

As indicações cênicas e/ou diálogos definem o local das cenas.

Cena I e XV: parte externa de um presídio;

Cena II: casa da mãe de Zucco;

Cena III, V e VII: cozinha da casa da garota;

Cena IV, XI e XIV: Pequeno Chicago, zona de prostituição, cujo nome foi retirado do fato verídico (Roberto Succo assassinou um policial em um bairro da cidade francesa de Toulon, denominado *Petit Chicago*¹⁷). Compreende dois espaços, um hotel (na IV e XI) e as ruas (na XIV);

Cena VI: estação de metrô;

Cena VIII: exterior de um bar;

Cena IX: delegacia de polícia;

Cena X: parque público;

Cena XII e XIII: estação de trem.

A listagem dos espaços possibilita verificar que o autor se permite localizar as cenas conforme a necessidade da intriga, passando rapidamente de um para outro. Não existem limitações na ambientação da narrativa.

Koltès situa as cenas em espaços que se intercalam equilibradamente entre abertos, ou ao ar livre, e fechados, perfazendo um total de cinco abertos (telhado do presídio, estação de trem, exterior do bar, parque público e ruas do bairro Pequeno Chicago) e quatro fechados (casa da mãe de Zucco, cozinha da casa da garota, recepção do hotel de prostituição, metrô e delegacia).

Pode-se também pensar numa classificação entre espaços públicos (telhado do presídio, estação de trem, exterior do bar, parque público, ruas do bairro Pequeno Chicago, metrô e delegacia) e privados (casa da mãe de Zucco, cozinha da casa da garota e recepção do hotel de prostituição).

Em sua dissertação de mestrado, Luís Cláudio Machado ressalva que os espaços fechados e os privados o são para os demais personagens, nunca para o protagonista, que consegue fugir dos presídios, arrombar a porta da casa da mãe e entrar na cozinha da família da garota. Machado o descreve como volátil: “Zucco/gota d’água, inconsciente, invisível, com sonhos de transparência. Para ele, que parece ser da matéria de que são feitos os sonhos, não há obstáculos possíveis.”¹⁸

Os presídios dos quais Zucco foge representam barreiras físicas (muros e grades) que ele ultrapassa rumo à liberdade. A casa da mãe do protagonista, e, portanto, casa dele, onde deveria ser bem acolhido, se apresenta com a porta fechada. A mãe não o perdoa pelo assassinato do pai e impede sua entrada. A casa acaba por ser mais um obstáculo físico transposto por Zucco. Ao derrubar a porta, ele destrói o que lhe impedia de completar sua missão: buscar seu uniforme militar e matar a genitora. Metaforicamente, o ato de adentrar com violência na casa da mãe remete à violação da instituição familiar.

A casa da garota, centrada na cozinha, é local de vivência do núcleo familiar da peça, de seus conflitos, marcado pela opressão e pelas ameaças de violência. Este espaço, que deveria ser o de maior aconchego e tranquilidade, revela-se o mais temido e desprezado pelos que nele habitam.

O mesmo ocorre com a delegacia de polícia que, ao invés de proporcionar segurança, mostra-se hostil: ali a garota é interrogada de maneira ameaçadora por policiais na cena IX.

A cozinha da casa da garota e a delegacia, que deveriam ser lugares tranquilos e seguros, não o são. Por sua vez, o Pequeno Chicago deveria ser uma zona de risco, por onde circularia a escória da sociedade. Pelo contrário, a realidade se mostra outra: o bairro é calmo e suas dependências acolhem aqueles que ali chegam em busca de consolo ou abrigo.

O bar da cena VIII permite ao protagonista encontrar os seus iguais, os marginais.

O mais público dos espaços da peça é o parque por onde passam pessoas de todas as camadas da sociedade, é o palco do seqüestro da senhora, repleto de espectadores a comentar a ação.

O metrô é definido pelo senhor que dialoga com Zucco na cena como um labirinto de escadas, corredores e luzes. É provável que os personagens estejam em espaço subterrâneo, pois a indicação de localização geográfica apresentada acima pela menção à instituição Sorbonne remete a ação a Paris, onde a maior parte da linha metropolitana é subterrânea. O senhor sente-se perdido ali, já Zucco, toma o espaço como um local seguro, como um refúgio, e auxilia o outro personagem a encontrar a saída. O espaço é público, mas, devido ao horário da cena – a madrugada – está fechado, impedindo a saída dos que estão dentro dele. É preciso que amanhã para que volte a configurar-se como de acesso público.

A estação de trem é espaço de transição, de decisão do destino, de optar pela permanência ou pela partida.

Personagens: Zucco e a garota

Roberto Zucco conta com um número de personagens superior a vinte, todos urbanos: na lista dos papéis fornecida, como é praxe, antes do início de peças teatrais, dezenove estão desiguados individualmente, e o restante constitui um grupo assim descrito: “Hommes. Femmes. Putes. Macs. Voix de prisonniers et de gardiens” (p. 8).

Zucco é o protagonista, o único que possui nome próprio. Os demais são secundários e figurantes, denominados de acordo ou com características próprias ou com suas funções/cargos na peça (a garota, sua mãe, um velho senhor, o inspetor, entre outros).

A garota estaria numa classificação intermediária: ao mesmo tempo em que possui uma trajetória própria, importante ao ponto de estar intercalada à de Zucco, age em função deste em todos os momentos.

Não sendo possível falar sobre todos por questão de espaço, foram selecionadas informações sobre os dois personagens mais significativos da peça.

Zucco

Epônimo da peça, assim como os heróis das tragédias clássicas (vide *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hamlet* e *Rei Lear*), está presente em dez das quinze cenas da peça (I, II, III, IV, VI, VIII, X, XII, XIV e XV), sendo mencionado em outras três (VII, IX e XI). Sua mãe informa que ele possui 24 anos de idade (p. 17), veste-se com um uniforme militar (p. 18). Ele possui sotaque estrangeiro (p. 52), afirma ser italiano, nascido em Veneza (p. 78) – informação não confirmada. Seus crimes não seguem uma lógica consciente, não existindo psicologismos ou explicações concretas para seus atos: Zucco simplesmente age, sua trajetória é construída na ação.

Para o protagonista, não existem a dor ou o arrependimento. Segundo suas próprias palavras (cena XIV, “L’arrestation”, p. 89), ele é um matador. A crueldade presente nos seus crimes paira como dúvida perante a inocência que ele alega ao dizer que não o fez “par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus [les autres animaux] et que j’ai posé le pied dessus” (p. 93).

As caracterizações comportamentais de terceiros sobre Zucco variam dos adjetivos negativos aos positivos. Entre os negativos destacam-se: “bête furieuse”, “bête sauvage” (deuxième gardien, p. 12), “malade”, “cinglé”, “fou” (la mère, p. 14-15), “démon”, “diable” (la pute, p. 30-31).

Os positivos ilustram a sua personalidade cativante e aparentemente comum, tanto da parte de terceiros: “gentil” (la mère, p. 16), “Ce garçon [...] qui n’ouvre pas la bouche [...], au regard si doux [...]” (la pute affolée, p. 30), “doux”, “gentil” (la gamine, p. 55), “Vous avez l’air timide [...]. Vous avez une bonne tête” (la dame, p. 56), como da parte do próprio protagonista: “Je suis doux et pacifique” (p. 57), “Je suis un garçon normal et raisonnable [...]. Je ne me suis jamais fait remarquer” (p. 36).

São marcáveis também as referências que as mulheres fazem a sua beleza: “[...] ce beau garçon” (la pute affolée, p. 30), “Ta belle gueule est déjà bien abîmée” (une pute, p. 46), “Vous êtes beau gosse” (la dame, p. 56). Roberto Zucco encanta as mulheres e, mesmo que afirme: “avec les femmes, moi, c’est par pitié que je bande [...]” (p. 48), demonstra gostar delas: “C’est [la laverie automatique] l’endroit du monde que je préfère. [...] il y a des femmes” (p. 16); “J’aime les femmes. J’aime trop les femmes. [...] Je les aime, je les aime, toutes. Il n’y a pas assez de femmes” (p. 76).

Roberto Zucco tem como objetivo a invisibilidade, tal condição ofereceria a Zucco a liberdade perante os outros e perante qualquer obstáculo:

J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent; c'est un métier; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible [...]. (p. 36-37)

No final da peça ele parece atingir o objetivo: sabe-se que ele caiu, mas a luz do sol impossibilita que ele seja visto, que se saiba qual o seu destino (“Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien”, p. 95).

O dramaturgo o via como um herói. Entretanto, ele não é dotado de atributos, poderes e valores sociais inabaláveis, não é admirado por feitos relevantes ao bem comum. Este perfil de comportamento perfeito não ilustraria o homem do final do século XX: faz-se necessário um novo modelo. Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, “o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...]”¹⁹ Roberto Zucco configura-se como um anti-herói contemporâneo, desprovido de qualquer moral. E, ainda assim, um personagem com o qual o público se identifica, ou, ao menos, pelo qual se compadece.

Roberto teme as pessoas ao seu redor, denominando-as assassinas que, “au moindre signal dans leur tête, [...] se mettraient à se tuer entre eux [...]”. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer” (p. 79). Aqueles tomados por tipos comuns, inofensivos, para ele são os verdadeiros criminosos. O pensamento do personagem vai de encontro ao do autor que acreditava que os franceses médios – denominação utilizada por ele – é que eram os verdadeiros criminosos. Ele considerava os europeus em geral e os ocidentais verdadeiros monstros.²⁰

A garota e sua família

A garota é o personagem central do núcleo familiar da peça, composto por cinco personagens: a garota, sua irmã, seu irmão, seu pai e sua mãe. No centro está a primeira; os irmãos exercem o papel de tutores e os pais revelam-se fracos e inoperantes. As relações entre eles são firmadas através da violência e/ou da opressão. A violência física não compõe o quadro de ações da peça: nenhuma didascália indica agressões. A hostilidade do ambiente (a cozinha) é uma atmosfera que pesa sobre os personagens e que os leva ao desespero em alguns casos – como o da irmã mais velha quando descobre que a caçula perdeu a virgindade e, depois, quando a menina decide abandonar a casa.

A personagem está presente em seis das quinze cenas da peça (e é tema central de outra, a XIII, “Ophélie”). As cenas III e XIV são os dois únicos momentos em que Zucco e a garota se encontram. Entre estas duas intercalam-se cenas referentes a ela e ao protagonista: são mostrados alternadamente os destinos dos dois.

Na análise proposta por este trabalho a vida da garota foi dividida em duas fases: antes e depois do encontro com Zucco. Na primeira, anterior ao texto propriamente dito, ela foi preservada como um bibelô que os familiares deveriam proteger. A etapa de fragilidade e delicadeza finda-se com a perda da virgindade. O ato sexual

representa a passagem de menina à mulher e, também, de um estado de inércia e submissão para a tentativa de independência, através da prostituição – nova escravidão, desta vez, refém de um proxeneta.

Três imagens literárias presentes na peça podem ser relacionadas a esta personagem e compõem a sua caracterização:

A primeira é Dalila, mulher que traiu Sansão na mitologia cristã. O nome dá título à cena IX, justamente aquela em que a garota delata Zucco à polícia, atitude traidora que resultará na prisão dele. Se a força de Sansão estava nos cabelos, a de Zucco encontra-se na clandestinidade; quando seu nome é descoberto, ele torna-se passível de perseguição e punição, sendo preso.

Ofélia é a segunda referência, e também um título de cena (cena XIII, “Ophélie”). Ofélia é personagem da peça *Hamlet* (1600-1602), de Shakespeare. No clássico elisabetano, ela é a jovem amada pelo protagonista, relacionamento que não se consolida porque Hamlet precisa cumprir seu plano de vingança contra o tio Claudius, assassino do seu pai. Assim como a garota, ela também é submissa, vigiada e manipulada pelos que a rodeiam: o irmão Laertes e o pai Apolônio defendem sua castidade e a necessidade de não ceder aos apelos lascivos do príncipe. Também se pode remeter à garota o fato de Ofélia ser usada para investigar a loucura de Hamlet (a investigação sobre o paradeiro e identidade de Roberto Zucco toma rumo depois da delação).

Este arquétipo literário aparece numa cena em que a garota não está presente, porém é tema do discurso. Trata-se de um monólogo proferido por sua irmã mais velha na estação de trem. O texto está centrado na questão da pureza da menina versus a sujeira dos homens. Ao procurar desesperadamente pela caçula, a irmã busca o último resquício de pureza que havia em seu universo. A prostituição, morte social, encerra com a esperança da limpeza, agora a menina está entregue à devassidão do mundo dos machos.

Em Shakespeare, Ofélia é também o único personagem não corrompido pelo seu meio. Em *Elsinor*, local onde se passa a ação da peça, todos têm ou desejam ter as mãos sujas de sangue, exceto ela. Com a sua morte/suicídio se finda a ternura e a inocência, resta o crime.

As duas moças têm trajetórias paralelas: a submissão familiar, a paixão pelo protagonista, a tentativa de libertação (no caso de Ofélia, a loucura; no caso da menina, o abandono do lar) e o suicídio (o afogamento para Ofélia; a prostituição para a garota). Apesar da proteção excessiva dos familiares das duas, elas partem rumo ao seu destino.

A presença do elemento água na cena XII, “Ophélie”, representada pela chuva que cai (“On entend la pluie tomber”, p. 83), também é recorrente em *Hamlet*. Se Ofélia entrega seu corpo ao rio, última tentativa de libertação e limpeza, a irmã deseja “qu’il pleuve, qu’il pleuve encore, que la pluie lave un peu [sa] petite tourterelle sur le fumier où elle se trouve” (p. 84-85).

Ainda como elemento a salientar no que concerne à ligação Ofélia-Garota, é a outra ligação que é gerada indiretamente: Hamlet-Zucco. Muitos críticos relacionam estes dois personagens e apontam o protagonista koltesiano como o Hamlet do século XX²¹.

A terceira imagem literária ligada à garota é a de Judas. Segundo o Novo Testamento bíblico²², Judas é um dos doze apóstolos de Jesus, o responsável pela prisão dele. A Bíblia narra que Judas traiu Cristo ao entregá-lo aos romanos. A senha para que os guardas reconhecessem o foragido seria um beijo dado nele pelo

apóstolo. A atitude aparentemente carinhosa escondia a futura prisão e condenação de Jesus.

Ora, na cena XIV (“L’arrestation”), Zucco é reconhecido, e, conseqüentemente, preso pelos policiais após o beijo da garota. O gesto não havia sido combinado anteriormente, diferentemente do caso de Judas, mas a situação é a mesma: o beijo como símbolo da delação, da traição. Zucco se porta exatamente como Cristo, não reage e entrega-se aos guardas.

Breves considerações finais

Roberto Zucco mostra ao público a história de um assassino. Isto nada tem de incomum para o teatro mundial, visto que tantos outros dramaturgos já o haviam feito muito antes (apenas para citar um exemplo: *Macbeth*, de Shakespeare). Entretanto, Koltès apresenta a situação de maneira amoral. Não há julgamento para seu protagonista. A violência gratuita, que tanto é discutida nos dias atuais, se apresenta sob a forma de peça teatral. O herói de Koltès é alguém que mata sem razão e busca a liberdade a qualquer preço. Sua queda final poderia ser interpretada como um desfecho simbólico de morte redentora.

Em sua dissertação de mestrado, Luís Cláudio Machado apresenta uma proposta de interpretação bastante interessante para o percurso de Zucco. O estudioso defende que o protagonista, além de ter que ultrapassar barreiras físicas rumo à liberdade (grades, muros e portas), precisa vencer obstáculos. Simbolizados nos assassinatos que comete, seriam estes os obstáculos:

O primeiro é o duplo parricídio: ao eliminar os pais, ele rechaça sua ascendência e passa a não ter origem, sua existência está nos seus atos. Desta forma está liberto do elo familiar. Este é também um primeiro ato de autodestruição, visto que matar aqueles que lhe geraram é também matar um pouco de si.

O segundo passo está no rompimento com o elo social: o assassinato de um inspetor, representante da lei. Zucco define o seu destino, num segundo ato de autodestruição, afinal executar um policial é sentença de morte.

O último elo é consigo mesmo e, para tanto, escolha matar um garoto, um filho como ele, tendo nesta figura um espelho de sua própria condição.

Cabe salientar que esta é apenas uma das possibilidades de leitura e que Bernard-Marie Koltès não descreve a esquematização de sua obra de acordo com estes preceitos. O autor construiu uma peça movida por ações, diferentemente das obras anteriores que eram muito mais centradas nos discursos dos personagens. Tais ações se sucedem de acordo com a imaginação criativa de Koltès e delimitá-las a possibilidades restritas de interpretação é reduzir sua riqueza cênica e literária.

A peça realiza um caminho circular, encerrando-se na mesma ação em que começa: a evasão do presídio. O ato de fugir é o mais significativo para Zucco, pois implica libertar-se de algo ou de alguém, e a liberdade é o que move o protagonista. Livrar-se de tudo o que é empecilho, mesmo que isto signifique matar. É a liberdade violenta desta figura mítica que, juntamente com a beleza do Succo real – criminoso italiano, fez nascer a fascinação de Koltès por esta história e o impulso para a criação da obra.

Notas

¹ A edição de referência é: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris: Minuit, 1990.

² As informações acerca de Roberto Succo podem ser encontradas em: FROMENT, Pascale. *Roberto Succo: histoire vraie d'un assassin sans raison*. Paris: Gallimard, 1991.

³ No original, “gamine”, que também pode ser traduzido por “moça”. Neste trabalho optou-se pelo uso de “garota”. Salvo indicação contrária, todas as traduções de citações e dados da peça feitas neste artigo são de nossa autoria.

⁴ Na elaboração deste artigo, as principais informações acerca da biografia de Bernard-Marie Koltès foram pesquisadas em: KOLTÈS. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 1999. MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudinyr Fraga. São Paulo: USP, 2000. UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n°10, 1999.

⁵ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une Part de ma vie*. Op. cit. p. 137.

⁶ STEPHANE, Patrice. *Koltès subversif*. Paris: Descartes & Cie, 2008.

⁷ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit.

⁸ MACHADO. *Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*. Tese de doutorado. Orientação Prof.ª Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: USP, 2005.

⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução para a língua portuguesa de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁰ KOLTÈS. “Deuxième entretien avec Colette Godard”. In: Idem. *Une Part de ma vie*. Op. cit. p. 96.

¹¹ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: *Ibidem*. p. 146.

¹² *Bíblia: mensagem de Deus*. “Juízes, 16”. São Paulo: Loyola, 1989. p. 248-249.

¹³ SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Tradução para a língua portuguesa de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

¹⁴ Informação disponível em: <<http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/99.htm>> e <http://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz_280>. Acesso em 09 de agosto de 2007.

¹⁵ Conforme informado anteriormente na página 2.

¹⁶ KOLTÈS. *Roberto Zucco*. Op. cit. p. 37. Salvo indicação ao contrário, as citações são todas extraídas desta edição, sendo a referência da página indicada diretamente no texto, entre parênteses.

¹⁷ FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d'un assassin sans raison*. Op. cit. p. 21.

¹⁸ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 49.

¹⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 194.

²⁰ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. Op. cit. p. 139-140.

²¹ Apenas para citar um destes críticos, fazemos referência à entrevista concedida pelo diretor teatral Lluís Pasqual a Jean-Claude Lallias, intitulada: “Un Hamlet du XXe siècle”. In: *Théâtre Aujourd'hui*, n° 5. Koltès, *combats avec la Scène*. Paris: CNDP, 1º trimestre 1996.

²² *Bíblia*. Op. cit. “Mateus 26, 47-50”; “Marcos 14, 43-52” e “Lucas 22, 47-53.”

***Romola*, by George Eliot, and its Conflicts**

Jaqueline Bohn Donada

The present work looks into George Eliot's *Romola* with the intent of demonstrating how strongly the novel relies on the notion of conflict both as a structural and as an imaginative construct. Two spheres in which the notion of conflict unfolds as the guiding principle of *Romola* are presented. The conflicting aspects of the novel are accounted for in the context of George Eliot's work and critical fortune.

Keywords: George Eliot; Romola; Conflicts

1 Contextualizing

George Eliot is the author of six successful novels. But she also wrote *Romola*, which appeared (and remains to a great extent today) as a puzzle to most of its critics and readers. By the time *Romola* began serialization in the *Cornhill Magazine* in July 1862, its author was recognized throughout Europe as one of the icons of nineteenth-century realism. George Eliot had been a respected translator and journalist since the early 1850s, when she became editor of the *Westminster Review*, but her literary fame didn't start before 1858, with the publication of *Scenes of Clerical Life*, a collection of three short stories. From then on, her novels were an immediate success among both the critics and the reading public. Her first novel, *Adam Bede*, published in 1859, sold more than 10,000 copies in its first year, only in the British Isles. In the same year, it went through three editions in the United States and was translated even into Hungarian.¹ But when *Romola* was published reviews and sales were less than satisfying. In its own time, its reception was controversial: while some praised the novel's intellectual power, others attacked the excessiveness of this same power. Henry James's saying that "*Romola* is on the whole the finest thing she [George Eliot] wrote, but its defects are almost on the scale of its beauties"² is very representative of the novel's confusing and contradictory critical fortune.

What can have caused such contradictoriness? *Romola* was the fourth novel published by George Eliot and it is a landmark in her *oeuvre*: it marks a widening in both her aesthetic and philosophical horizon and, in this sense, it differs from her other works, even if it has the distinctive characteristics of George Eliot's authorship. By 1863, both critics and readers had developed a certain set of expectations regarding anything she would come to publish. As Fredric Jameson well puts it, "we never really confront a text immediately".³ Our sets of expectations keep interfering with our interpretations and, for that reason, George Eliot's contemporaries found it hard to come to terms with the most slippery of her books.

In this article I want to argue that it is possible to account for the controversial reception and critical fortune of *Romola* by observing how the book is organized upon the idea of conflict. This is what shapes the characters and their relationships

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000, Instituto de Letras, Porto Alegre, Brasil. Tel: (51)9242 1441; E-mail: jaquebeatles@yahoo.com.br

and what sets the plot in motion. The conflicting characterisation and development of the story is what determines which myths and symbols appear in the novel. These are the two spheres in which I wish to examine the unfolding of *Romola*'s conflicting aspects. The web of interrelationships between these is certainly highly complex and a thorough analysis of all such aspects is far beyond the scope of this article. For purposes of clarity and concision, I limit this investigation to the most prominent conflicts within the novel.

2 Conflicting Characters

Most of the main characters in *Romola* are multi faceted. Romola herself is one of the characters that amalgamates a great number of facets in her, many of them antithetical: she enacts the contrasting roles of Ariadne and the Virgin Mary and of the rebellious youth and the submissive woman, for example. In each of these roles, she is opposed by other characters that appear as her counterpart.

When we first meet Romola, she is in her blind father's library, where she spends most of her time, reading and fetching his books for him. The first image that we have of her is the image of the dutiful daughter. Actually, the very first words she says are "Yes, father". And when she speaks again, she repeats the same "Yes, father".⁴ In this early phase of the story, not only Romola's language but also her physical attitude point to her role of dutiful daughter. When she first stands up to get him a book, the narrator tells us that she returned and "kneeled down by him".⁵ We repeatedly see her "seating herself on a low stool, close to her father's knee"⁶ in reclining, humiliating or submissive postures. This attitude is, of course, revealing of her story and disposition and it acquires special importance through recurrence. Romola is going to assume similar positions towards both Girolamo Savonarola and Tito Melema, characters who directly oppose her in many ways. But the first contrasting character to appear is Bardo, her father. His declining health, physical frailty and limited intellectual vision are easily understood as opposing Romola's physical, moral and intellectual force. Bardo's blindness is certainly not only a physical limitation, instead it stands for putting in evidence his daughter's unfolding vision, which, along the story, progresses from a naïve knowledge of the small world around her to a fuller historical and philosophical consciousness of herself as a microcosm of the human race. Bardo's confinement to the known world of his library stands as a counterpart of Romola's inner and outer journeys.

Still within her family circle, Romola appears in opposition to her brother Dino, the undutiful son. Bardo believes he may fail becoming a reknown scholar because he loses the help of his son, who abandons his family to become a dominican friar. Bardo, a convicted pagan/stoic feels betrayed and unable to accomplish his research with what he considers the imperfect help of his daughter. He thinks his chances of success have been

Cut off by the failure of my sight and my want of a fitting coadjutor. For the sustained zeal and unconquerable patience demanded from those who would tread the unbeaten paths of knowledge are still less reconcilable with the wandering, vagrant propensity of the feminine mind than with the feeble powers of the feminine body.⁷

Although Bardo claims that he can neither accept nor forgive his son's decision to leave him and become a friar, he does not cease to regret the fact that he is really gone. Bardo's real failure in this case is that he cannot realize the ways in which the divergence between his two children transcends the boundaries of sex. He does not realize that the male intellectual principle, the *animus*, he searches for is acted by Romola, whereas Dino stands for the *anima*, or female principle.

With the appearance of Tito Melema in the life of Romola and her family, she incorporates still another role. She is now also the young woman in love who needs to find a balance between her commitment to her family and her commitment to the formation of a new family. Tito initially seems the perfect helper in the search for this balance. He brings joy and energy to Romola's quiet life and, being himself the son and apprentice of a scholar, he appears to Bardo as the perfect substitute for the lost Dino, "the fitting coadjutor" he looks forward to having. The three seem to be able to form a harmonious tripple unity.

However, when the roles of Romola and Tito move from daughter and son to wife and husband, a new phase is begun. Tito starts assuming an increasingly tyrannical posture, leaving Romola in a crossed-fire between her father's sternness and her husband's selfish want of easy pleasure. Her initial response is an attempt to attend to both men's demands. The dutiful daughter is now also the dutiful wife. On the day of her betrothal to Tito, we see the beginning of his oppressive influence over her. Romola wished to have the key for a triptych presented to her by Tito to hide a crucifix given her by Dino. He denies her access to the key and we learn that "he pressed a light kiss on her brow, and she said no more, ready to submit, like all strong souls, when she felt no valid reason for resistance".⁸ The initial impression of coming stability represented by Tito starts to turn into its very opposite and one more sphere of conflict starts unfolding within the novel.

It is clear that the conflict Romola has had to struggle with has been the conflict of women living in a men-dominated world. She becomes trapped in a circle of masculine oppression (even if the oppression is affectionate, as it certainly is in the case of her father) formed by Bardo, Dino and Tito. As the story progresses and Romola matures as a woman, her conflicts also mature and expand beyond the barrier of sex to reach a more universal dimension.

The opposition of Romola and Tito grows to a point in which he comes to represent the contrary of practically everything that she represents, turning their marriage into dark irony. Whereas Romola develops an increasingly altruistic love for family, moral rectitude and humanity, Tito develops an increasingly selfish love for power, vice and material goods. In chapter 32, the conflict between them comes to its summit. "It was time for all the masculine predominance that was latent in him to show itself".⁹ Tito sells Bardo's library thus breaking the promise he had made to Bardo in his deathbed. The organization and preservation of his library had been Bardo's most cherished wish, the only means of granting the survival of his name and of his intellectual work. Upon his death, Romola assumed this task as the goal of her life, but when Tito commits his ultimate act of betrayal against her, symbolized in the sale, she is faced with the need to redefine herself, her life and her world. Another phase is begun.

At this point, another character whose influence had slowly been growing within Romola begins to acquire special importance in the story. Girolamo Savonarola does not appear only as an influential force in her life, but also in the life of all Florence.

By the time of the sale of the library, Savonarola had risen as the city's most powerful religious leader.

Initially, his influence strengthens the circle of masculine oppression to which Romola is bound and she assumes the same submissive posture she had towards her father and husband towards Savonarola. The seeds of the submission to him had been planted since the beginning of the novel. When Romola meets Savonarola for the first time, in her dying brother's chamber, he tells her to "kneel down, my daughter".¹⁰ Her first reaction was to resist his words for the sake of her intellectual independence, her disbelief of Christian faith and in respect to her father's hatred of monks and priests. However, as a representative of western society,¹¹ she eventually accepts his command. At Savonarola's words "Romola fell on her knees, and in the very act a tremor came over her; in the renunciation of her proud erectness, her mental attitude seemed changed, and she found herself in a new state of passiveness".¹²

With the death of her father and the betrayal of her husband, it is Savonarola who symbolically assumes these roles in Romola's life. She gives in to his guidance only to be disappointed in his partiality. This happens in the same way in which she was disappointed in Bardo's spiritual blindness, in Dino's empty fanaticism and in Tito's selfishness. The difference with Savonarola is that his teachings have given Romola a whole new comprehension of herself as a member of the human race. The need to break free from his oppressive influence elevates her consciousness to higher levels of understanding. When she confronts Savonarola, she is no longer a woman confronting a man, but the collective spirit of western society struggling to break free from so many forms of tyranny. This, I believe, is the deepest level in which the idea of conflict unfolds in the novel. The total effect of the book is that of a glance at the conflicts that have shaped our society, at the "broad sameness of the human lot".¹³

3 Conflicting myths and symbols

These conflicts certainly do not operate only at the level of characterization. They are backed up by the use of myths and images that invest them with greater symbolic and universal meaning.

Certainly one of the most important symbols in the novel is the triptych Tito presents Romola in chapter twenty on the day of their betrothal. The triptych is decorated on the outside with images of the triumphant Bacchus on his ship and of the crowned Ariadne, clearly enough representing Tito and Romola at a moment of joy. The triptych is a device thought of by Tito to lock away the crucifix given Romola by her brother Dino on the day of his death. The full significance of the symbol is, therefore, in the double image of the triptych containing and hiding the crucifix. This is, obviously enough, a symbol of conflict itself. Tito manipulates all these symbols to secure the supremacy of his paganism over Romola's latent Christianity. The device cannot accomplish this goal, since, as a representative of the development of western society, Romola will eventually accept Christianity, unlock the crucifix and hang it upon her neck, even if as just a disguise. It is, very significantly, precisely when she tries to escape from her husband, and symbolically from the corrupting influence of Bacchus that she adds the crucifix to her image and psychology.

The scene in which the triptych is presented functions as a symbolic microcosm of the novel's conflicts.

'It is a shrine, which is to hide away from you forever that rememberancer of sadness. You have done with sadness now; and we will bury all images of it – bury them in a tomb of joy. See!' (...) He opened the triptych and placed the crucifix within the central space; (...). They held each other's hands while he spoke, and both looked at their imaged selves. But the reality was far more beautiful: she all lily-white and golden, and he with his dark glowing beauty above the purple red-bordered tunic.¹⁴

There are three versions of the couple's story in this passage: Tito's version represented iconographically in the theme of Bacchus and Ariadne, Romola's version represented by the hidden crucifix and the the narrator's version in the comment on what they are wearing. Tito's version is the most superficial, so much so that it is painted on the outside. The focus of his version is the easy joy and physical pleasure that befits his role as Bacchus. Romola's version is far more complex. Whereas Tito seems to fit his role well, Romola can never be understood in terms of her characterization as Ariadne. It is true that Tito initially causes in her life the same effect that Bacchus causes in Ariadne's. He rescues her from a passionless life and brings it a sweet touch of joy. But the myth stops being enacted when Tito, instead of immortalizing Romola in the stars, betrays her trust. In his role as the god of joy and inebriation, Tito wishes to hide the symbol of his role as antichrist and of Romola's role as Virgin Mary.¹⁵

The narrator's is a subtler version. It expresses the opposition between Tito and Romola in terms of the colours they are wearing. Romola, "all lily-white and golden" appears as virginal and pure – the Virgin herself. Tito, in purple and red, invokes Bacchus's wine and passion and Christ's blood. But the colours have a much wider signification. White, according to Jean Chevalier and Alain Gheerbrant,¹⁶ is also "the herald of absence, nocturnal emptiness and the disappearance of consciousness and of daytime". Seen under this light, it is indeed a proper colour for Romola to wear just when she is giving herself to the man who is going to bring so many forms of emptiness to her life. The lily, to which Romola is very often compared,¹⁷ also bears the ambiguous connotations of its colour. Moreover, despite being the domain of the god of vegetation, it is also the flower of the Virgin.

The colours Tito is wearing are equally conflicting. Being a representation of Bacchus and of bacchic values and desires, he could wear nothing but purple. As it turns out, the colour of Bacchus's wine is also the colour of Christ, who calls himself a vine. Christ himself often appears on a purple tunic and, to this day, Roman Catholic priests wear purple in several occasions. The betrothal prefigures, through imagery and symbolism, the development of Romola's story in two levels: 1) Romola as a character, an element of the plot, whose second and most fertile marriage is going to be in Christ, through the image of Savonarola; 2) Romola again as a representative of the development of western society, who is going to accept the marriage in Christ only to be frustrated without, however, being able to disregard the influence of the cross. So far, no triptych has been able to bury it in no tomb, either of joy or sadness.

4. Some final remarks

When I presented this article in form of a short communication, one of the professors in the evaluation committee remarked that, in writing *Romola*, George Eliot seemed to have gone mad. She was right in many ways. This was certainly the novel she wrote with more passion and pain and a certain degree of frenzy was surely necessary for its conclusion. However there is a widespread belief that *Romola* is essentially different from all of the other novels George Eliot wrote. This is true on the one hand. Never before or after did Eliot's imagination fly as high as it did in *Romola*. But on the other hand, it has very distinct marks easily recognized as belonging to George Eliot's way of writing. In so many ways, *Romola* is Maggie Tulliver, Dorothea Brooke, Gwendolen Harleth and even Dinah Moris all at the same time. The same philosophical dimension, the same moral concern and the same "faithful account of men and things"¹⁸ that we find in all of her novels can be found in *Romola*.

We can only consider *Romola* an exception among Eliot's novels if we fail to look at the whole of her work. The explosion of symbolism and poetic imagery that we find in it does not come out of the blue; instead it is the apotheosis of the crescendo that had started in her first novel. In a sense, she had been preparing to write *Romola* since *Adam Bede*. Signs of an ability to create poetical symbolical images are clearly perceptible in *The Mill on the Floss*. *Silas Marner*, as Felicia Bonaparte well puts, was "an exercise of poetic imagination"¹⁹ that enabled the writing of her fourth novel.

The unfavourable reception, the controversial critical fortune and the impression that George Eliot went mad are, I believe, results of the very complex web of symbols and of the impressive historical perspective that she creates in this novel. They also result from the pungent impression of conflict and insecurity that the contrasting characters, myths and symbols convey, the impression that we can never grasp reality, that we can never tell for sure what we really are although we know our own history and understand ourselves as members of the human race. *Romola* is therefore a very faithful account of men, women, their conflicts and their world.

Notas

¹ HAIGHT, Gordon. *George Eliot – A Biography*. London: Penguin Books, 1985, p. 279.

² CAROLL, David (ed.) *George Eliot: The Critical Heritage*. London: Routledge: 1995, p. 500.

³ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 9.

⁴ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 50.

⁵ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 50.

⁶ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 50.

⁷ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 51.

⁸ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 199.

⁹ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 285.

¹⁰ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 157.

- ¹¹ BONAPARTE, Felicia. *The Triptych and the Cross. The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination*. New York: New York University Press, 1979. Felicia Bonaparte sees *Romola* as an epic of western society and reads Romola's acceptance of Christianity in terms of society's same acceptance.
- ¹² ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p.157.
- ¹³ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 1.
- ¹⁴ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 197-8.
- ¹⁵ The role of Virgin Mary is one of the many Romola enacts throughout the novel. It becomes more evident in chapter sixty-eight, in which Romola is recognized by the surviving inhabitants of a plague-stricken village as the Virgin come to save them.
- ¹⁶ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionary of Symbols*. Trad. John Buchanan-Brown. London: Penguin Books, 1996, p. 1106.
- ¹⁷ Nello, an important character in the novel, repeatedly calls Romola "the Florentine lily".
- ¹⁸ ELIOT, George. *Adam Bede*. London: Penguin Books, 1981, p. 221.
- ¹⁹ BONAPARTE, Felicia. *The Triptych and the Cross. The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination*. New York: New York University Press, 1979, p. 7.

Literatura Escocesa e Literatura Brasileira: nacionalismo, regionalismo e algumas sutilezas

Maria Izabel V. Domingues

This paper aims at presenting an outline of similarities between Brazil and Scotland in terms of nationalism and regionalism as a validation for their national identity. By briefly comparing some important moments (the 19th century and modernism) and names throughout the literary process of both countries, culture, nation, tradition and a few subtleties are supported by the French philosopher Étienne Balibar's thought and the Scottish critic Carl MacDougall's ideas.

Keywords: Scottish Literature, Brazilian Literature, Regionalism, Cultural Studies

1 Introdução

Longe de pretender abranger séculos de tradição literária na Escócia e no Brasil, minha intenção com este trabalho é a de apenas oferecer um panorama cobrindo alguns momentos interessantes da história literária escocesa em que visualizo pontos de contato com a tradição literária brasileira em termos de nacionalismo e com a literatura gaúcha no âmbito da tradição e do regionalismo. Brasil e Escócia possuem raízes, desenvolvimentos geográficos, históricos, culturais e sociais bastante distintos e seria muito difícil colocá-los numa mesma plataforma de análise comparativa em um estudo tão breve e pontual como o proposto aqui.

Por anos da história do Reino Unido, escritores escoceses têm unido esforços para distinguirem-se dos ingleses. Apesar da mesma língua e da mesma rainha, ambos os países apresentam trajetórias diferentes nos campos históricos, políticos, culturais e de tradição. Para os escoceses são justamente as questões culturais e de tradição que oferecem respaldo para uma identidade nacional de seu país que não é a mesma que a inglesa. Sobre cultura e identidade, o filósofo francês Étienne Balibar explica que a noção de “identidade tradicional” (ou identidade herdada) seria uma contradição. Seria mais certo dizer que a identidade é um discurso da tradição. E um dos nomes privilegiados em tradição nas sociedades contemporâneas é exatamente a “cultura”.¹

Como uma pesquisadora brasileira, é difícil desviar meu olhar do processo de nacionalização cultural escocês sem lembrar o Brasil e sua própria construção literária para validar uma cultura nacional. Enquanto os poetas escoceses lutavam a favor de seu passado cultural original separando-os do inglês, os escritores brasileiros tentavam unir características, ainda nativas do país, com vestígios da herança européia para romper com as tradições de Portugal. Ao contextualizar Brasil e Escócia no campo do processo de nacionalização cultural, levarei em consideração dois momentos históricos e literários: o século XIX e o início do modernismo. Em seguida, traçarei um paralelo entre o regionalismo do sul e as *Highlands*.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras
Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa. E-mail: belldomingues@yahoo.com. Tel: 51-81364959.

2 A exaltação das belezas nacionais

Para começar, proponho Gonçalves Dias (1823-1864), o poeta brasileiro que passou por exílio em Portugal durante a primeira metade do século dezenove e criou *Canção do Exílio* para descrever as maravilhas de sua terra amada expressando nostalgia e sentimentos nacionalistas. A seguir a primeira estrofe:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.²

Como exposto acima, no primeiro verso do poema, Gonçalves Dias promove sua paixão pelas belezas naturais brasileiras, um aspecto em comum com os escritores escoceses, no qual a exaltação da natureza e o nacionalismo destacam a luta e o amor pelo país e suas tradições. Nesse momento o homem brasileiro estava cansado da dominação cultural de Portugal e procurava o sentido nacional. Ele não queria ser considerado “europeu”, apesar de não poder mais ser considerado nativo, já que havia absorvido hábitos da civilização européia. Esta busca por uma identidade nacional o fez repensar um novo padrão cultural brasileiro. E, nesse momento, a literatura refere-se ao futuro sendo influenciada pela tentativa de resgatar uma tradição indígena (nativa) que havia sido perdida e substituída por costumes europeus.

Na Escócia da segunda metade do século dezenove, Robert Louis Stevenson (1850-1894), um dos maiores escritores do mundo, cuja contribuição literária marcou a história escocesa, escreve *In the Highlands*:

In the highlands, in the country places,
Where the old plain men have rosy faces,
And the young fair maidens
Quiet eyes;
Where essential silence cheers and blesses,
And for ever in the hill-recesses
Her more lovely music
Broods and dies (...)
And the low green meadows
Bright with sward³

Nas Terras altas

Nas terras altas, no campo,
Onde os velhos das planícies têm rosadas faces,
E as jovens e belas donzelas
Calmos olhos;
Onde o grande silêncio glorifica e abençoa,
E para sempre no retiro da colina
A sua mais amada música

Nasce e morre (...) E os verdes prados
Resplandecem com a sua erva⁴
A sua mais amada música
Nasce e morre (...) E os verdes prados
Resplandecem com a sua erva⁴

O poema de Stevenson é apenas um bom exemplo de quão similar a poesia brasileira e escocesa podem ser quanto à exaltação nacional no período Romântico de cada país. As *Highlands* são admiradas por Stevenson do mesmo modo que Dias idolatra o Sabiá, entre outras riquezas naturais brasileiras. O crítico escocês Carl MacDougall defende que a literatura escocesa, ao espalhar pelo mundo idéias e uma visão não apenas do país, mas também do seu povo, pode ser considerada a exportação mais brilhante da Escócia. Ele continua, ao dizer que: “Nossa gama de vozes, senso de lugar e mitologias que criamos continuam a dizer ao mundo quem somos e o que nos fez desta maneira. Eles mantiveram nossa identidade ao encarar a diferença e a derrota, e fizeram nossas preocupações universais.”⁵

Dentro da história da tradição literária brasileira, um período importante para conectar com o orgulho da literatura escocesa apontado por MacDougall, pode ser visto com o Modernismo, um movimento que inicia na segunda década do século vinte, tendo por objetivo a revalidação da cultura brasileira visando propagar manifestações de literatura, pintura e música sob outras perspectivas. Um grupo de artistas e escritores decide propor uma renovação na língua, o que causa uma significativa ruptura com a arte daquele período. É importante observar que, embora esse grupo de artistas estivesse cansado da influência tradicional Européia, eles procuraram trazer para casa a estética das Vanguardas Européias (Cubismo, Dadaísmo, Futurismo, etc.), que era observada durante viagens ao velho continente.

O Modernismo brasileiro teve como um importante evento em 1922, a Semana de Arte Moderna, em que escritores, artistas e compositores exibiram seus trabalhos e manifestos. Os escritores deste grupo queriam: reconstruir a cultura brasileira, promover uma revisão crítica do passado histórico brasileiro e das tradições culturais e acabar com valores estrangeiros. Em outras palavras, eles sugeriam uma nova visão da identidade cultural do Brasil porque já era tempo para uma troca de valores e para uma real identidade cultural brasileira. Balibar acredita que,

Identidade cultural é freqüentemente descrita expressando a singularidade de ‘grupos’, pessoas e sociedades, o que proíbe colocá-los em uma uniformidade de pensamento e prática ou, simplesmente de apagar as ‘fronteiras’ que os separa e traduz, no mínimo, a correlação entre fatos lingüísticos, fatos religiosos, fatos de parentesco, fatos estéticos no sentido amplo (pois existem estilos de vida assim como existem estilos musicais ou literários) e fatos políticos.⁶

A versão escocesa do Modernismo foi criada por Hugh MacDiarmid (um codinome para Christopher Murray Grieve) mais conhecido pelo movimento literário do século vinte chamado de Nova Renascença Escocesa (the *New Scottish Renaissance*). O início do século passado foi caracterizado, na Escócia, pela intensa publicação de periódicos que falavam por uma inovação literária e por uma sucessão de iniciativas similares àquelas que ocorriam no Brasil, especialmente com a *Klaxon* – uma revista

criada para promover o apoio às idéias nacionais em arte e literatura. A publicação *Scottish Chapbook*, de MacDiarmid, certamente abriu portas em 1922, iniciando um extraordinário “ressurgimento da confiança cultural na produção literária escocesa que continuou e acelerou notavelmente até os dias de hoje.”⁷

3 Regionalismo

Ao falar de tradição cultural da Escócia e do Brasil, não poderia deixar de mencionar a literatura sul-rio-grandense que, em minha opinião, compartilha de uma série de atributos orais e folclóricos como a das *Highlands* escocesas. Mário de Andrade certa vez disse que:

De todas as literaturas regionais do Brasil, tenho a impressão que a gaúcha é a que mais apresenta uma identidade de princípios, uma normalidade geral dentro do bom, uma consciência de cultura, uma igualdade intelectual e psicológica, que a tornam fortemente unida e louvável.⁸

Um dos atributos comum nas duas literaturas, além de uma identidade de princípios e uma consciência de cultura, é a tradição literária oral. As Baladas (*the Ballads*) podem ser consideradas uma das maiores conquistas da cultura escocesa, pois foram muito importantes para a construção de uma literatura nacional e influenciaram grandes escritores, como: Robert Burns, Walter Scott, James Hogg e Hugh MacDiarmid.

No Rio Grande do Sul, podemos ver algo parecido com a figura do Cancioneiro que é personificada pelo gaúcho que declama versos e rimas – muitas vezes em tom provocativo – repletos de termos locais sobre o amor, a dor, o sofrimento e a morte, tão bem como, expressões relacionadas com a natureza ao seu redor, seu povo e eventos significativos da cultura gaúcha. Foram diversos os nomes que simbolizaram a literatura oral do Rio Grande do Sul, mas um dos mais importantes, certamente, foi João Simões Lopes Neto (1865-1916), cujo estilo de prosa e verso descreve o homem do campo, os hábitos da vida simples na campanha e o falar característico do gaúcho. *Cancioneiro Guasca* (1910), de Simões Lopes Neto, é uma significativa compilação da tradição oral coletiva – anônima na maioria das vezes – combinada em um livro sobre o homem e o folclore gaúchos. A obra que organiza a herança cultural gaúcha está dividida em dez seções: *Antigas danças, Quadras, Poemetos, Poesias, Trovas cantadas ao som do Hino Farrapo, Poesias históricas, Desafios, Dizeres, Diversas e Modernas*.⁹

Quando me ausento dos pagos
- Isto por curto intervalo -
Reconhecem minha volta
pelo tranco do cavalo.¹⁰

A campanha e o cavalo exercem papel importante no folclore gaúcho, aparecendo com frequência em estórias cantadas ou ditas pelo Cancioneiro. No Rio Grande do Sul, o poncho, as bombachas, a gaita e todo o aparato de montaria são também de grande significado e presença no imaginário do povo da campanha, assim como o *kilt* escocês e a gaita de foles (*bagpipes*) ilustram as histórias orais da Escócia.

As baladas escocesas e a tradição oral gaúcha são parecidas não apenas por registrarem e manterem vivas as raízes ancestrais de seus povos, mas também por serem belas ao transmitir, de geração para geração, a linguagem popular regional. A origem das baladas está perdida nas distantes névoas da história, mas algumas permanecem populares até hoje em dia, são elas: *John Anderson, My Jo* (balada sobre o envelhecer com um amor verdadeiro), *Rob Roy* (sobre o desaparecimento do filho de Rob Roy) e *The Lady of Kenmure* (baseada nas conseqüências da batalha de 1715).

Notas

¹ BALIBAR, Étienne. Culture and identity: working notes. SWENSON, J. (Translator) In: RAJCHMAN, John (Editor). *The identity in question*. New York: Routledge, 1995, p. 187. Minha Tradução.

² DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio. In: NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Ed. Scipione, 2003.

³ STEVENSON, R.L. In the Highlands. Available at <http://www.bartleby.com> Access on: 05 September, 2007. O to mount again where erst I hunt:/ Where the old red hills are bird-enchanted,/ And the low green meadows,/ Bright with sward;/ And when even dies, the million-tinted/ And the night has come, and planets glinted./ Lo, the valley hollow/ Lamp-bestarr'd!/ O to dream, O to awake and wander/ There, and with delight to take and render,/ Through the trance of silence./ Quiet breath!/ Lo! for there, among the flowers and grasses./ Only the mightier movement sounds and passes:/ Only winds and rivers./ Life and death.

⁴ BAPTISTA, José Agostinho. (Tradutor) *Nas terras altas*. In: STEVENSON, R.L. Poemas. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.

Oh, voltar a subir onde outrora me enfeitaste/ Onde as antigas colinas vermelhas são pássaros encantados,E quando a tarde morre com infinitas cores,E a noite chega e os planetas refulgem,Oh, vede o profundo vale/Vede como está iluminado/Oh, sonhar, oh, acordar e vaguear/Ai, deleitar-se, render-se,No transe do silêncio, /Respirando devagar/Ai, entre as flores e as ervas/Tudo o que soa também passa,Os ventos e os rios/A vida e a morte.

⁴ BAPTISTA, José Agostinho. (Tradutor) *Nas terras altas*. In: STEVENSON, R.L. Poemas. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.

Oh, voltar a subir onde outrora me enfeitaste/ Onde as antigas colinas vermelhas são pássaros encantados,E quando a tarde morre com infinitas cores,E a noite chega e os planetas refulgem,Oh, vede o profundo vale/Vede como está iluminado/Oh, sonhar, oh, acordar e vaguear/Ai, deleitar-se, render-se,No transe do silêncio, /Respirando devagar/Ai, entre as flores e as ervas/Tudo o que soa também passa,Os ventos e os rios/A vida e a morte.

⁵ MACDOUGALL, Carl. *Writing Scotland: how Scotland's writers shaped the nation*. Edinburgh: Polygon, 2004. Minha Tradução.

⁶ BALIBAR, Étienne. Culture and identity: working notes. SWENSON, J. (Translator) In: RAJCHMAN, John (Editor). *The identity in question*. New York: Routledge, 1995, p. 174. Minha Tradução.

⁷ WATSON, Roderick. *The literature of Scotland: the twentieth century*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2000, p. 7. Minha Tradução.

⁸ ANDRADE, Mario apud CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2 Ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

⁹ NETO, João Simões Lopes. O Cancioneiro Guasca. Informação disponível em <<http://www.paginadogaicho.com.br>> Acesso em 02 de Janeiro de 2008.

¹⁰ NETO, João Simões Lopes. O Cancioneiro Guasca. Informação disponível em <<http://www.paginadogaicho.com.br>> Acesso em 02 de Janeiro de 2008.

A medicina em *A Obra Em Negro* de Marguerite Yourcenar: as diversas profissões da arte de curar no século XVI¹

Vanessa Costa, Silva Schmitt e Robert Ponge

This paper aims to analyze the sixteenth century medicine presence and image as it is shown in Marguerite Yourcenar's novel *L'Œuvre au Noir* (1968). Given the amplitude of the topic, we examine the representation of some of the various professional groups involved in health in the sixteenth century. After a brief presentation of the life and work of the author and an introduction to her book *L'Œuvre au Noir*, we analyze the professional categories that relate to the art of healing, such as barber-surgeons, healers, nurses, herbalists and doctors. We also study some of the disputes between these professionals.

Keywords: Marguerite Yourcenar; *L'Œuvre au Noir*; medicine

1 Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a presença e a imagem da história, da sociedade e, particularmente, da medicina do século XVI tal como é mostrada em *A Obra em Negro* (1968), romance da escritora francófona Marguerite Yourcenar, cuja personagem principal é o médico Zênon. Diante da amplitude do tema, atemo-nos aqui a examinar a representação que nos é oferecida de algumas das diversas categorias de profissionais que, no século XVI, se dedicavam à prática médica, conhecida durante muito tempo como arte de curar. Após breve exposição da vida e obra da autora e de seu *A Obra em Negro*, passamos a analisar as categorias profissionais que diziam respeito à arte de curar: barbeiros-cirurgiões, curandeiro(a)s, enfermeiro(a)s, herboristas e médicos, assim como nos debruçamos sobre algumas das disputas em que podiam envolver-se.

Vanessa Costa e Silva Schmitt: cirurgiã-dentista graduada pela Faculdade de Odontologia da UFRGS, onde atualmente é professora substituta; mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pela UFRGS, doutoranda em Estudos de literatura na mesma instituição. E-mail: vanessa.schmitt@ufrgs.br Robert Ponge: professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, onde leciona tradução e literaturas francesa e francófonas; orientador da dissertação de mestrado e da tese de doutorado (em curso) de Vanessa Costa e Silva Schmitt. E-mail: rponge@orion.ufrgs.br Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil.

2 Marguerite Yourcenar e seu romance *A Obra em Negro*

2.1 Vida e obra de Marguerite Yourcenar

Considerada uma das mais importantes autoras de língua francesa do século XX, Marguerite Yourcenar (1903-1987) tornou-se mundialmente conhecida por romances de cunho histórico, conduzindo, em geral, o leitor pelas tortuosas vias do passado, como se observa em *A Obra em Negro*.

Órfã de mãe, Marguerite é educada pelo seu pai, Michel de Crayencour, a partir de modelos humanistas. A criança recebe instrução em casa, lê autores latinos e gregos, além de ser nutrida por passeios a museus e por viagens a sítios históricos. Em 1921, Marguerite publica *Le Jardin des chimères*, seu primeiro livro, financiado pelo pai. Trata-se de um poema dialogado baseado na lenda de Ícaro.² No ano seguinte, ainda custeado pelo pai, aparece *Les Dieux ne sont pas morts*. Em 1926, Marguerite começa a publicar alguns ensaios em revistas. Em 1929, pouco após a morte do pai, surge *Alexis ou le traité du vain combat (Alexis, ou o tratado do vão combate)*, seu romance de estréia. Dois anos depois, um novo romance, *La Nouvelle Eurydice*, é publicado. Na primeira metade da década de trinta, Yourcenar deleita-se em viagens pela Europa, onde ela começa outro romance, *Denier du rêve (Denário do sonho)*. É quando publica *La Mort conduit l'attelage*, um tríptico de novelas inspiradas em fragmentos de um romance — nunca escrito — que havia concebido na adolescência. Nessa obra, cada novela recebe o nome de um pintor como título: “D’après Dürer”, “D’après Greco” e “D’après Rembrandt”.

A partir da segunda metade dos anos trinta, Marguerite Yourcenar mantém um bom ritmo de produção (publica *Feux [Fogos]*, *Les Songes et les sorts, Nouvelles Orientales*, *Le Coup de grâce*, além de dedicar-se à elaboração de ensaios e a traduções). Em 1937, ela conhece Grace Frick, uma professora norte-americana, com quem se envolve amorosamente. A convite de Grace, Yourcenar conhece os Estados Unidos, para onde embarca definitivamente logo após a declaração da Segunda Guerra em 1939. Nos EUA, Yourcenar trabalha como professora e sua produção literária fica praticamente estagnada por quase uma década, à exceção da criação de algumas peças de teatro e de traduções. Em 1949, começa a redação de *Mémoires d’Hadrien (Memórias de Adriano)*, romance publicado em 1951 que faz de Yourcenar um nome conhecido e respeitado internacionalmente.

Nos anos seguintes, Yourcenar consagra-se à redação de um novo romance baseado em uma das novelas de *La Mort conduit l'attelage*, empreendendo diversas viagens a fim de reunir elementos que lhe permitam retrabalhar Zênon, o médico renascentista da novela “D’après Dürer”. Em 1965, a escritora conclui o romance, intitulado *L’Euvre au Noir (A Obra em Negro)*, o qual será publicado somente em 1968.

Nos anos setenta, Yourcenar dedica-se à composição de crônicas familiares e autobiográficas que formarão a trilogia *Le Labyrinthe du monde*. O primeiro volume é *Souvenirs pieux* (1974), no qual aborda a história de sua mãe, seguido de *Archives du Nord* (1977), dedicado a seu pai.

No plano pessoal, desde os anos 50, Yourcenar vem sofrendo pela doença de Grace, vítima de câncer de mama. Em 1979, morre aquela que foi sua companheira por mais de quarenta anos.

Em 1980, Yourcenar é a primeira mulher eleita para a Academia Francesa. Inicia-se um período de retomada das viagens pelo mundo, que haviam sido suspensas pelo estado de saúde de Grace. A autora passa a redigir *Quoi, l'éternité?*, o terceiro volume que encerra a trilogia *Le Labyrinthe du monde*. Esse trabalho será publicado postumamente, pois, em novembro de 1987, Yourcenar sofre um acidente vascular que culmina em sua morte no mês seguinte.

2.2 A *Obra em Negro*: a intriga e o mundo do Renascimento

Em *A Obra em Negro*, pode-se acompanhar parte da trajetória de vida de Zênon, médico, filósofo e alquimista, quando este, após levar uma vida errante, restabelece-se na sua cidade natal, a Bruges do século XVI. Mesmo valendo-se de uma falsa identidade (a do médico Sebastião Theus), o protagonista, perseguido pela Santa Inquisição, acaba sofrendo um processo que finda por sua condenação à morte. Na sua última expressão de liberdade, o suicídio substitui a dolorosa morte na fogueira.

Após esta enxuta exposição da intriga central do romance em questão, gostaríamos de salientar a importância da reconstituição histórica para Marguerite Yourcenar. Numa constante busca pela excelência, Yourcenar prima pelo rigor da contextualização histórica de suas obras, como é possível verificar em, por exemplo, *Memórias de Adriano*, além de *A Obra em Negro*.

Nesse sentido, pode-se identificar, em *A Obra em Negro*, a presença de algo maior do que uma mera *tela de fundo* histórica, denominação esta incapaz de traduzir todo o relevo e a amplitude que Yourcenar dá à história em seu texto. Ou seja, muito mais do que uma mera ilustração da época em que a autora faz viver seu protagonista, trata-se do próprio mundo em que age e pensa Zênon. Dentro desse contexto, é possível encontrar elementos embaixadores dessa óptica na “Nota da autora” que se encontra ao fim do romance.³ Ali, Yourcenar explicita muito do esforço por ela empreendido para dar vida e cor a Zênon:

“[...] para dar à sua personagem fictícia aquela realidade específica, condicionada pelo tempo e o lugar, sem o que o ‘romance histórico’ não passa de um baile de máscaras bem ou mal sucedido, [a romancista] não teve à sua disposição senão fatos e datas da vida passada, isto é, a História” (p. 319)

No caso específico de *A Obra em Negro*, Yourcenar retrata, de maneira impecável, diversos aspectos da história, da sociedade e da vida durante o Renascimento. É possível tomar conhecimento da rivalidade entre Francisco I, rei de França, e Carlos V, soberano do Sacro Império Romano Germânico, disputando a região milanesa; assim como da presença deste último nos longos debates do Concílio de Trento. Destacam-se também os conflitos nascentes entre trabalhadores das tradicionais tecelagens flamengas frente às inovações do maquinário têxtil, dispensando grande parte da mão de obra, e às baixas remunerações oferecidas pelos ricos proprietários (exemplificado pelo tio de Zênon, Henrique-Justo Ligre). Vê-se igualmente os conflitos religiosos em ebulição, após o cisma que causou a Reforma protestante, em especial a repressão à seita anabatista em Münster, onde quase toda a população da cidadela foi dizimada sob ordem das autoridades eclesiásticas (dentre as personagens

que lá se encontravam à hora da invasão da cidade estava Hilzonda Ligre, mãe de Zênon). Da mesma forma, sabe-se da importância da Santa Inquisição à época, cujo poder extrapolava a esfera espiritual, estabelecendo alianças temporais capazes de definir o destino dos cristãos e de suas idéias. Enfim, vários ângulos da sociedade do Renascimento emergem em *A Obra em Negro*, possibilitando distintas ópticas de estudo do romance.

Um desses aspectos é o cotidiano de um médico singular, Zênon. Sendo também filósofo, como muitos estudiosos da época, poder-se-ia ter analisado a obra, repleta de referências à filosofia do Renascimento, sob esta perspectiva. Da mesma forma, sendo um pensador perseguido pela Santa Inquisição, poderia ter sido abordado exaustivamente o contexto religioso do século XVI, assim como outros fatores presentes no romance poderiam tornar-se objetos de estudos; no entanto, optou-se por analisar *A Obra em Negro* pelo ângulo da medicina praticada na época. Isso porque há informações sobre a trajetória intelectual de Zêno, sobre sua formação, as escolas de medicina que frequentou, os deslocamentos que buscou a fim de aprimorar seu conhecimento técnico-científico. Além disso, pode-se evidenciar o cotidiano de trabalho em Bruges, sob a identidade de Sebastião Theus, que tipo de tratamento aplicava em seus pacientes, quais doenças eram recorrentes no século dezesseis, enfim, as outras personagens que circulam no palco da medicina da época.

Baseando-se no que Yourcenar estabelece como pano de fundo da medicina praticada no século dezesseis, procuramos selecionar alguns elementos relevantes, dentre os quais podem ser destacados os diferentes ofícios relacionados à arte de curar, o que representavam naquele tempo.

Dessa forma, tentaremos, inicialmente, expor estas diversas profissões que diziam respeito à medicina no século XVI, apresentando seu papel à época, seu status social e sua formação profissional. Logo após, lançamos um breve olhar sobre as disputas corporativas que costumavam ocorrer, sobretudo aquelas envolvendo os médicos e os barbeiros-cirurgiões.

Procuramos agora apresentar, brevemente, alguns aspectos referentes aos diversos tipos de profissionais.

3 As categorias profissionais da arte de curar

Os profissionais que se dedicam à arte de curar constituem um grupo que sofreu poucas modificações desde a Antiguidade até a época moderna. Entretanto, no século dezesseis, a divisão do trabalho na área atingiu um estágio em que algumas categorias profissionais já podem ser identificadas mais claramente: os barbeiros-cirurgiões ou práticos (categoria à qual pertencerão por muito tempo os cirurgiões, representada no romance pelo barbeiro-cirurgião João Myers, que inicia Zênon nos prolegômenos da medicina); os curandeiros ou empíricos, que se valem do sobrenatural a fim de curar (como a distinta senhora do norte da Europa — senhora de Frösö — que busca a cura e o conforto dos doentes pela feitiçaria em *A Obra em Negro*); os enfermeiros (frei Cipriano e frei Lucas, que auxiliam Zênon na enfermaria mantida pelos franciscanos); os herboristas, a quem cabe o estudo das plantas utilizadas como medicamentos, e, obviamente, a categoria dos médicos.

3.1 Os barbeiros-cirurgiões

Exercer o ofício de barbeiro-cirurgião é uma das opções possíveis aos que não podem frequentar a universidade ou àqueles que, apesar de terem frequentado uma escola de medicina, não chegam a fazer sua defesa de tese, o que os impede de obter o título de doutor.

O barbeiro-cirurgião é um prático que se restringe a cuidar da população da cidade a que pertence ou a viajar de cidade em cidade a fim de tratar doentes, de vender suas poções e seus unguentos. Em geral, seu conhecimento é fundamentalmente prático, passando de geração em geração. A assimilação da técnica resulta da observação diária junto de um mentor, muitas vezes o pai ou o avô do aprendiz. Essa herança do *savoir-faire* raramente é questionada pelo filho ou pelo neto que continuará na profissão dos seus antepassados.

O barbeiro-cirurgião ocupa-se de tarefas tidas por menores, como extrações dentárias, sangrias, amputações e remoção de cálculos renais (procedimento chamado litotomia ou cistotomia, também conhecida como cirurgia da alha da pedra).⁴ Esses profissionais trabalham de maneira quase intuitiva, aplicando teorias populares e, às vezes, supersticiosas. Neste sentido, João Myers, o barbeiro-cirurgião de *A Obra em Negro*, é um exemplo bastante característico da sua categoria profissional. Tendo exercido, provavelmente, seu ofício com destreza (o que lhe permitiu chegar ao fim da vida com conforto e gozar do reconhecimento tanto de seus confrades quanto de seus pacientes), Myers acredita, entretanto, em certas práticas supersticiosas (“Superstições se misturavam bizarramente na casa de João Myers àquele pirronismo de barbeiro-cirurgião”).⁵ Por outro lado, dedica-se ao estudo da arte médica (ele tem inclusive uma biblioteca com títulos bastante interessantes) e espera que Zênon, ao retornar a Bruges, forneça-lhe informações sobre o que vem sendo praticado em medicina. Assim que Zênon entra na casa do barbeiro-cirurgião, mais de trinta anos após a partida, Myers não consegue controlar a curiosidade: “No tocante à medicina, o velho João se mostrava guloso de novidades, embora, por cautela, só a tivesse praticado de acordo com os métodos que aprendera; esperava de Zênon um medicamento específico para sua gota” (p. 141).

3.2 Os curandeiros

No século XVI, além dos barbeiros-cirurgiões, o homem doente recorre, às vezes, à ajuda de curandeiro(a)s ou de feiticeiro(a)s a fim de ser curado, ou de crer que será. Muitos deles, tão incapazes de curar quanto a maior parte dos médicos, apelam ao sobrenatural e aproveitam para atribuir um caráter punitivo ou demoníaco às doenças.⁶ Por outro lado, há empíricos que aplicam conscienciosamente seus tratamentos e tentam reconfortar aqueles que não podem ser curados. Em *A Obra em Negro*, a bela senhora de Frösö, que fascina Zênon numa província longínqua da Europa do Norte, exerce a arte que aprendeu com feiticeiras da Lapônia. Suas mãos são “hábeis em dispor ataduras sobre as chagas e enxugar o suor provocado pelas febres”. Ela conduz Zênon a “choupanas dispersas nas margens dos pântanos onde se praticavam fumigações e banhos mágicos acompanhados de cantos” (p.164). Lá, o médico torna-se testemunha de uma medicina impregnada de magia.

Igualmente hábeis em tratar feridas são as mãos do monge Cipriano, que não é feiticheiro, mas um dos auxiliares enfermeiros que se encontram em *A Obra em Negro*.

3.3 Os enfermeiros

O monge Cipriano ajuda na enfermaria criada por Zênon no mosteiro de São Cosme. No século XVI, a maior parte dos enfermeiros e das enfermeiras faz parte do clero: são monges e religiosas que se dedicam a cuidar dos doentes, em um contexto muito mais associado à filantropia do que à ciência médica.⁷ Em *A Obra em Negro*, dois auxiliares enfermeiros cuidam dos pacientes no hospício de São Cosme (local de trabalho de Zênon em Bruges), frei Cipriano e frei Lucas: “Sebastião Theus [...] já podia agora fiar-se em dois monges que haviam afinal aprendido pelo menos os rudimentos da arte de tratar de alguém” (p. 218).

Frei Lucas torna-se praticamente o responsável pela enfermaria enquanto Zênon dedica-se integralmente ao prior dos franciscanos, um paciente muito especial, cujo quadro de saúde agrava-se: “Frei Lucas era homem sereno, cômico de seus deveres e cujo espírito não ia muito além do que lhe exigia a urgência do trabalho a ser feito” (p. 218).

Marguerite Yourcenar coloca em primeiro plano frei Cipriano que, apesar da sua tolice, tem seus talentos de enfermeiro reconhecidos por Zênon: “[...] o rapaz indolente possuía uma destreza invulgar para aplicar um emplastro ou enrolar uma bandagem; nenhuma chaga ou ferida, nenhum abscesso o assustavam ou nauseavam” (p. 202). O sorriso agradável e a disponibilidade para com os pobres da enfermaria fazem com que esse monge seja um belo exemplo dessa profissão:

“Zênon costumava encarregá-lo de reconduzir às suas casas os doentes cujo passo vacilante o impedia de deixá-los caminhar sozinhos pelas ruas da cidade; [...]. Cipriano corria do asilo ao hospital de São João, emprestando remédios ou pedindo-os emprestados, conseguindo um leito para algum indigente que não se poderia deixar morrer sobre a dureza das lajes ou, à falta de coisa melhor, persuadindo um fiel do quarteirão a abrigar o andrajoso.” (p. 202)

3.4 Os herboristas

Além dos profissionais de saúde citados anteriormente, cabe salientar a importância daqueles que se dedicam à prática da herborização (sejam eles boticários ou médicos), em um século que ainda não conhece outras drogas além daquelas encontradas na natureza.

A partir do Renascimento, a prática da herborização começa a seguir uma lógica um pouco diferente em relação ao que se fazia na Idade Média, época na qual os herboristas limitavam-se a procurar raízes e folhas então utilizadas como medicamentos. Agora, talvez por pequenos progressos diários ou talvez pela essência mesmo do Renascimento, em que a curiosidade pelos fenômenos naturais ocupa lugar de destaque, os herboristas maravilham-se diante da diversidade vegetal e começam a estudar as ervas específicas de certas regiões. A partir da primeira

metade do século XVI, essa nova maneira de olhar para as plantas faz-se acompanhar (inicialmente na Itália, posteriormente em outros lugares) do procedimento de desidratação das plantas, permitindo a elaboração de herbários secos.⁸ É o que faz o médico Félix Platerus (Félix Plater, 1536-1614), cujo grau de paixão pela herborização emociona Montaigne; em seu *Journal de voyage en Italie*, quando relata sua passagem pela Basiléia, ele descreve sua visita a Plater, médico renomado e autor de numerosos tratados, que se ocupa, à época, de um belo e singular herbário:

“Entre autres choses, il dresse un livre de simples qui est déjà fort avancé; et au lieu que les autres font peindre les herbes selon leurs couleurs, lui a trouvé l’art de les coller toutes naturelles si proprement sur le papier que les moindres feuilles et fibres y apparaissent comme elles sont; et il feuillette son livre sans que rien en échappe; et montra des simples qui y étaient collés y avait plus de vingt ans.”⁹

No século XVI, a herborização é uma prática freqüente para alguns médicos que se interessam pelas ciências naturais e pela botânica, como é o caso de Zênon em *A Obra em Negro*. Desde a juventude, quando o cônego Campanus instigou sua curiosidade pelas ciências com a ajuda da *História natural* de Plínio, Zênon mantém o hábito de realizar saídas de campo noturnas (porém, para ele, tais aventuras nas florestas são mais do que pesquisas movidas por interesse científico: elas são um exercício de meditação alquímica e hermética). Numa alvorada, sai para herborizar em direção à orla das dunas, munido de uma lupa que mandara confeccionar por um oculista de Bruges. Com ela, Zênon examina “de perto as radículas e as favas das plantas recolhidas” (p. 173).

Assim, durante o Renascimento, a herborização por mera curiosidade lentamente dá lugar à ciência de observação, e a botânica torna-se um estudo valorizado por muitos médicos naturalistas, fato atestado pelas obras de Otto Brunfels (*Herbarium vivae iconae*, 1530), de Leonhart Fuchs (*De historia stirpium*, 1542) e de Pierandrea Mattioli, (*Commentarii in VI Dioscoridis Libros*, 1554, bastante difundida). A publicação dessas três obras notáveis no breve espaço de vinte e quatro anos serve para consolidar o estudo das plantas e alça seus autores à categoria de primeiros botânicos do Ocidente.

Os herboristas são também os responsáveis pela cultura dos simples (ou seja, das ervas com ação medicamentosa comprovada ou suposta) fora dos mosteiros, como Jean Robin, encarregado do jardim do rei da França na île de la Cité, e Nicolas Houël, o boticário que transforma o jardim de simples da Casa de Caridade Cristã em jardim botânico,¹⁰ visando a tornar mais fácil a observação e a pesquisa das plantas.¹¹

3.5 Os médicos

Para fins de diagnóstico e de terapêutica, os médicos do Renascimento seguem os preceitos herdados de Hipócrates (≅ 460 a.C.-377 a.C), muitos dos quais foram, na seqüência, modificados por Galeno (século II d.C, médico em Pérgamo). Até o início do século XVI, este permanece uma referência obrigatória no que concerne à doutrina médica grega, e as escolas de medicina, na sua maioria, não admitem que os preceitos galênicos sejam contestados.¹²

É importante salientar que, para tornar-se médico no século XVI, é preciso seguir uma formação superior. Os rapazes atraídos pela prática da arte ou naturalmente conduzidos a ela por uma tradição familiar podem escolher uma das célebres faculdades de medicina europeias, como as de Montpellier e de Paris,¹³ na França, as de Bolonha e Pádua, na Itália, ou então a de Louvain (Lovaina), em Flandres.

Em *A Obra em Negro*, Zênon, que se preparava para a vida clerical, conhece o desprezo de sua família após ter submetido um fazendeiro a uma sangria segundo as instruções do barbeiro-cirurgião João Myers: “O cônego Campanus deplorou tal ignomínia; Henrique-Justo, vindo em socorro deste, lastimou em alto e bom som os ducados que investira no custeio dos estudos do sobrinho, caso fosse terminar entre um escalpo e um bacinete” (p. 39).

Nessa época, é mais filosófico do que científico o curso de medicina oferecido pela maioria das universidades. As aulas são divididas em *lectio*, *recitatio* e *discutio*, e, como já foi dito, quase nunca se refuta o que foi escrito por Galeno, tampouco o que foi preconizado por Hipócrates e por Avicena (médico persa do século XI, conhecido como Príncipe dos médicos, cujo *Cânone* foi referência obrigatória em medicina durante séculos).¹⁴ Nas faculdades um pouco mais liberais, como Bolonha e Pádua, realizam-se, uma ou duas vezes por ano, sessões públicas de dissecação, que atraem, além de estudantes, alguns artistas e o público em geral. A dissecação é feita em cadáveres de condenados, o que justifica a escassez de disseções em mulheres e em crianças. Enquanto o professor, no púlpito, lê um texto clássico (geralmente de Galeno), um demonstrador diseca o cadáver, ao qual os estudantes não tem nenhum acesso (nem para observá-lo de perto, tampouco para manipulá-lo).¹⁵ Tal situação só começará a ser modificada por André Vesálio (Andreas Vesalius, 1514-1564), professor e anatomista da universidade de Pádua. Ele mesmo diseca os cadáveres, explicando aos estudantes todo o procedimento, além de ser o primeiro a elaborar pranchas anatômicas fidedignas e didáticas.¹⁶

O clima que Vesálio encontra na universidade de Pádua é bastante favorável à observação e à discussão, principalmente em relação àquele das faculdades de medicina de Paris e de Louvain (onde Vesálio estudou). Até o século XVII, a conduta intolerante dos doutores de Paris permanecerá motivo de crítica. Assim, Argan, o personagem hipocondríaco em *Le Malade imaginaire (O doente imaginário)* de Molière, recebe o título de doutor em medicina (com louvores) após ter proposto, sem hesitação, diante de uma douta banca examinadora “clysterium donare, postea seignere, ensuite purgare” como tratamento universal.¹⁷ A dura crítica de Molière traz em si o desprezo pelos médicos que somente se preocupam com as minúcias do latim e que se deixam envolver em disputas vãs movidas exclusivamente pela vaidade.

4 As disputas profissionais

Muitas vezes, as disputas no meio universitário são frequentes e muito ferozes: os que se mostram ousados demais ou os estrangeiros não são bem recebidos, e a rivalidade entre as escolas de medicina não contribui em nada para o desenvolvimento da ciência.

No que concerne à medicina, as disputas profissionais não se restringem aos aspectos médicos apenas, isto é, às doutrinas e às técnicas, mas nascem nas divergências entre os doutores e os outros profissionais da saúde, que dizem respeito, sobretudo, aos privilégios que uns e outros querem garantir.

Em *A Obra em Negro*, Zênon, ao longo de sua carreira, torna-se muitas vezes alvo de intrigas movidas por outros profissionais, que vêem nele uma ameaça a suas estáveis posições sociais. É dessa forma que Zênon perde o posto de médico do rei sueco Gustavo Vasa e de preceptor do príncipe Erik (então apaixonado por astrologia), por causa da influência de um confrade ciumento:

“Tão logo regressou à corte de Upsala, onde Sua Majestade Sueca abria a assembléia de outono, Zênon se apercebeu de que o ciúme de um confrade alemão o havia indisposto com o Rei. O velho monarca temia que seus filhos utilizassem os cálculos astrológicos de Zênon para calcular exatamente a duração da vida do pai.” (p. 129)

Zênon então vai ser simplesmente apagado da memória do jovem príncipe que ele acreditava ser um discípulo.

Por outro lado, por ocasião de seu retorno a Bruges sob a nova identidade de Sebastião Theus, Zênon começa a atender os pacientes que João Myers ainda tratava, a reação da comunidade médica sendo positiva:

“[...] a exígua clientela jamais poderia despertar a inveja dos outros médicos da cidade, como ocorrera em Basiléia, onde Zênon levava ao cúmulo da exasperação os seus confrades, ao ensinar publicamente a arte para um círculo seletivo de estudantes. Dessa vez, suas relações com seus colegas restringiam-se a esporádicas consultas, durante as quais o Sr. Theus se dispunha polidamente a acatar os conselhos dos mais velhos ou dos mais ilustres, ou mesmo a entabular breves conversas que versavam apenas sobre o vento e a chuva, ou a qualquer outro incidente local.” (p. 143)

Discreto, o doutor Theus tenta manter-se distante da inveja dos colegas de Bruges quando, herdeiro do humilde patrimônio de Myers, ele transforma a antiga casa do barbeiro-cirurgião em asilo de doentes e, seguindo a sugestão do prior dos franciscanos, encarrega-se de uma nova enfermaria para os pobres. Essa tarefa, revestida de tamanha simplicidade, não é daquelas que provocam ciúme.

Cabe ressaltar que, no século XVI, os médicos desprezam a prática cirúrgica, legada aos práticos. Mesmo entre os cirurgiões, faz-se distinção entre os que têm um título (é o caso dos membros do colegiado de São Cosme, uma corporação que valoriza o uso obrigatório do latim e que confere aos cirurgiões os graus de bacharel e de licenciado) e os barbeiros-cirurgiões desprovidos de honrarias. Destaca-se nesse caso o preconceito sofrido por Ambroise Paré (1509-1590), tido como o maior cirurgião de França à época.

Oriundo de uma família de barbeiros-cirurgiões, ele começa sua carreira como aprendiz, depois como cirurgião ordinário e, mais tarde, cirurgião militar. Seu conhecimento é eminentemente prático, ainda que estude muito, não tendo formação universitária. O trabalho que exerce no Hôtel Dieu (grande hospital parisiense) e nos campos de batalha permite-lhe desenvolver novas técnicas e manobras cirúrgicas, assim como instrumentos específicos para diversos tipos de procedimentos médicos. Paré também dedica-se a escrever — em francês, o que contraria as normas vigentes, pois todos os estudiosos escreviam seus textos em latim — livros em que explica as técnicas por ele preconizadas, geralmente ilustrados, de fácil compreensão. Por não

ter o título de doutor em medicina, nem ter frequentado o colégio dos cirurgiões (São Cosme), os membros de São Cosme ignoram enquanto podem sua importância. No entanto, como teve uma vida repleta de sucessos profissionais (tornou-se o cirurgião mais importante do Renascimento), o colégio de São Cosme sente-se impelido a conferir-lhe o grau de barbeiro-cirurgião.¹⁸

5 Considerações finais

Aclamada por seus romances de fundo histórico, Marguerite Yourcenar permite que seu leitor navegue por águas profundas e antigas, revivendo épocas distantes com perfeição e detalhamento. Em seu romance *A Obra em Negro*, de 1968, a vida do médico Zênon no século XVI corresponde à uma crônica da época, em que a sociedade e a história transparecem de maneira clara e fidedigna. Dentre as múltiplas dimensões presentes no romance, destaca-se aquela da medicina praticada durante o Renascimento, da qual Zênon é um dos atores. Através do protagonista e de outras personagens envolvidas na arte de curar, pode-se traçar um panorama da medicina exercida no período.

É possível perceber que, a despeito dos numerosos avanços que houve na medicina desde o século XVI, tanto no que concerne ao conhecimento da estrutura do corpo humano quanto no que diz respeito a procedimentos e a medicamentos capazes de curar doenças, há muitas semelhanças entre as diversas categorias profissionais que havia naquele período e as de hoje. Obviamente já não se encontram tantos empíricos, cuja prática é ilegal, exercendo a medicina pelas cidades; a profissão de enfermeiro foi definitivamente estabelecida no século XIX e, pouco a pouco, laicizada; os médicos clínicos não se envolvem mais na coleta de simples para a fabricação de medicamentos, atualmente a cargo de especialistas (as farmácias de manipulação e, sobretudo, as grandes indústrias farmacêuticas, que se ocupam da pesquisa e do embasamento teórico no que diz respeito à matéria-prima). No entanto, algumas distinções permaneceram: há os que, doentes, podem recorrer ao médico graduado; há os que, quando ficam doentes, podem apenas apelar ao sobrenatural ou ao divino, num último fio de esperança. Há também aqueles que podem escolher a profissão a seguir e, com mérito próprio, conquistá-la; outros, sem opção, precisam contentar-se com um ofício herdado dos pais. Contudo, de maneira geral, pouco importa se o ser humano e a medicina são verdadeiramente impotentes face à doença; o alento está em sabermos que sempre há alguém disposto a confortar nossos males.

Notas

¹ Este trabalho foi elaborado a partir de partes e passagens (em particular o capítulo 5) da dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas intitulada *L'Homme de l'art au XVI^e siècle: La médecine dans L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, elaborada por Vanessa Costa e Silva Schmitt, sob orientação do prof. Robert Ponge, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

² A maior parte das informações concernentes à vida e à obra de Marguerite Yourcenar pode ser consultada na "Chronologie" que se encontra, sem

indicação de autor, no início do volume *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1982, p. XIII-XXXVIII). Sobre o mesmo assunto, ver também a entrevista da autora concedida ao jornalista M. Galey in: YOURCENAR, Marguerite. *Les Yeux ouverts: entretiens avec Mathieu Galey*. Paris: Centurion, 1980. O leitor pode ainda consultar SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar: l'invention d'une vie*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1990.

³ YOURCENAR, Marguerite. “Nota da autora”. In: YOURCENAR, Marguerite. *A Obra em Negro*. Traduzido do francês por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 317-330

⁴ Para maiores informações sobre os barbeiros-cirurgiões, consultar BENDER, George. *Great moments in medicine*. Detroit: Parke-Davis, 1961; TATON, René (Dir.). *Histoire générale des sciences*, tome II: *La Science moderne (de 1450 à 1800)*. Paris: PUF, 1958; TAVARES DE SOUSA, Armando. *Curso de história da medicina: das origens aos fins do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1981.

⁵ YOURCENAR, Marguerite. *A Obra em Negro*. Traduzido do francês por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 141. As referências das demais citações de *A Obra em Negro* serão dadas diretamente no texto, entre parênteses, após a citação. Também foi utilizada uma edição na língua original, o francês: YOURCENAR, Marguerite. *L'Œuvre au Noir*. (1968) Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1991.

⁶ Sobre o assunto, pode-se consultar: TATON. Op.cit. Ver também: DELAUNAY, Paul. “Médecins”. In: GRENTE, Georges (Dir). *Dictionnaire des lettres françaises: le XVI^e siècle*. Paris: Arthème Fayard, 1951. p. 501-506

⁷ Sobre esse assunto, o leitor pode encontrar maiores informações em BENDER. Op. Cit. Ver ainda: LYONS, Albert; PETRUCCELLI II, Joseph; ABRAMS, Harry. *Medicine: an illustrated history*. New York: Abradade Press, 1987. Para maiores detalhes, pode-se consultar: ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. *Hospital: instituição e história social*. São Paulo: Letras e Letras, 1991.

⁸ L'HERBIER DE PAOLO BOCCONE: une exposition virtuelle de la Bibliothèque interuniversitaire de médecine (BIUM). Disponible sur l'internet à <http://biium.univ-paris5.fr/boccone/debut.htm>. Consulté le 08/08/2006

⁹ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1983, p. 90.

¹⁰ A Casa da Caridade Cristã (Maison de la charité chrétienne), criada por Nicolas Houël (nascido em 1520), compreende um hospital para os pobres, um orfanato, uma farmácia e um jardim botânico, sendo o conjunto protegido pelo rei Henrique III (LE JARDIN DU ROI SOLEIL: Dossier de l'ordre national des pharmaciens. Disponible sur l'internet à <http://www.ordre.pharmacien.fr/roi/index7.htm>. Consulté le 30/01/2006)

¹¹ LE GOFF, Jacques. “As plantas que curam”. In: LE GOFF, Jacques (org.). *As doenças têm história*. Traduzido do francês por Laurinda Bom. Lisboa: Terramar, 1985; LE JARDIN DU ROI SOLEIL: Dossier de l'ordre national des pharmaciens. Disponible sur l'internet à <http://www.ordre.pharmacien.fr/roi/index7.htm>. Consulté le 30/01/2006

¹² Para um estudo mais detalhado: SCHMITT, Vanessa C. S. *L'Homme de l'art au XVI^e siècle: la médecine dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas. Orientação: Robert Ponge. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. Capítulo 5: “L'art de guérir: un tableau de la médecine au XVI^e siècle”. p. 99-164. Pode ser consultado na rede em www.sabi.ufrgs.br Para maiores informações, o leitor pode consultar também: BARIÉTY, Maurice; COURY, Charles. *Histoire de la médecine*. Paris: Fayard, 1963 e JOUANNA, Jacques. “Hippocrate de Cos”. In:

Encyclopaedia universalis. Corpus 9. Paris: Encyclopaedia universalis, 1985. p. 333-337

¹³ Quanto à carreira médica, esta é, sobretudo, seguida pelos filhos da pequena burguesia.

¹⁴ CORBIN, Henry. “Avicenne (Ibn Sina)”. In: *Encyclopaedia universalis*. Corpus 11. Paris : Encyclopaedia universalis, 1985. p. 121-126

¹⁵ VONS, Jacqueline. *L'Anatomie au XVI^e siècle*. Disponível em <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/anatomie.htm>. Consultado em 27/01/2006

¹⁶ Para maiores informações sobre Vesálio e a inovação que representou em sua época, consultar SAUNDERS, J. B., O'MALLEY, Charles. “Esboço biográfico”. In: VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica. Epitome. Tabulae Sex*. Traduzido do latim para o inglês por J. B. Saunders e Charles O'Malley. Traduzido do inglês para o português por Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora Unicamp, 2002. Ver também: DRÉZE, Ch. “André Vésale et *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*”. *Louvain Med.* 117:272-278, 1998 (en ligne); BOORSTIN, Daniel. *Les Découvreurs*. Traduit de l'anglais par Jacques Bacalu, Jérôme Bodin et Béatrice Vienne. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1988.

¹⁷ MOLIÈRE. *Le Malade imaginaire*. (1673). Paris : Le Seuil, coll. « mises en scène », 1946. p. 186

¹⁸ TAVARES DE SOUSA. Op. Cit.

A escrita autoficcional e os percursos de memória em Régine Robin

Kelley B. Duarte

Transculturation writer, Régine Robin (1939-) gives preference to autofiction narratives in order to prevent forgetfulness/erasure of her jewish identity and cultural heritage and, at the same time, marks her entrance to Quebec's migrant literature. Having this environment ahead, R. Robin recreates her passages and deambulations, writing in the border of reality and fiction. In her work, she mixes autobiography, biography, novel, essay and all this diverse confluence of elements and diverse genres bring about something the writer calls "biofiction". My analyses of Robin's universe proposes to determine the relevance of this author in a transcultural literary context, as well as call the readers' attention to these hybrid literature genres that characterize the erasure of borders in her work.

Keywords: Régine Robin; autofiction; hybrid writing

1 Introdução

Este artigo aborda, de forma concisa, minha proposta de projeto de doutorado apresentada na seleção de 2007. Nela, contemplo a produção literária de Régine Robin e dou relevo ao trabalho que essa escritora vem desenvolvendo no que diz respeito à análise de relatos e narrativas memoriais para desvelar o "sujeito" da escritura. Francesa judia de origem polonesa e migrante no Québec desde os anos de 1977, R. Robin exerce as atividades de romancista, teórica, lingüista, historiadora e socióloga, transitando nos campos da interdisciplinaridade e do transcultural.

Em sua trajetória de estudos, R. Robin explora as linhas da grande História, considerada história social, e aquelas da pequena história, individual ou privada. Foi neste percurso que ela voltou-se à problematização da memória, da cultura e identidade contemporâneas, tornando-se conhecedora de mecanismos de memória qualificados de criadores ou desconstrutores. A partir de múltiplas análises de histórias individuais, biografias, em especial daquelas de imigrantes, R. Robin vai refletir e teorizar a respeito de um dos sub-gêneros do autobiografismo, a autoficção, para entender a construção ou desconstrução da memória.

2 Pressupostos teóricos

No curso de sua produção, R. Robin avalia as transformações da autoficção, inicialmente teorizadas em *Le roman mémoriel* (1989), obra exemplar na mistura de gêneros diversos por se tratar de um ensaio biográfico autoficcional que ela intitula "discurso híbrido".¹ Nessa obra, também considerada uma autobiografia intelectual

Doutoranda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP: 91509-900 Porto Alegre – RS, Brasil. Fax: 051 - 33087303, Tel: 051 - 3308 6696; E-mail: kelleyduarte@yahoo.com.br

na qual a escritora descreve o seu “itinéraire intellectuel”,² R. Robin discute a questão da reconstrução ou reinvenção da identidade a partir do imaginário e afirma que tal recurso em narrativas do *eu* é utilizado para preencher as falhas de memórias, ou seja, o que não mais pode ser lembrado ou o que, por algum, motivo não se quis mais lembrar. Quando se fala em “romance memorial”, pensa-se logo na proposta de Serge Doubrovsky que, devido às limitações do gênero autobiográfico, inaugurou em *Fils* (1977) a terminologia autoficção, afirmando não se tratar de uma oposição à autobiografia, mas sim de um sinônimo ou ao menos de uma variante.

No que diz respeito à narrativa autobiográfica, surgida na França com Philippe Lejeune, em 1971, ela foi assim definida nesse primeiro estudo como: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência (...)”.³ Em 1975, essa conceituação encontrou-se levemente corrigida, sendo agora interpretada: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência (...)”.⁴ Quando Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone⁵ apontam tal diferença, salientam que, embora mínima, ela é fundamental na interpretação do campo semântico das duas palavras – alguém; pessoa real – que se diferenciam. Enquanto a primeira possui o mérito da indeterminação do “não importa quem”, a segunda introduz duas dimensões que o crítico considera importantes ao ato autobiográfico: “É preciso um ser humano constituído enquanto pessoa psicológica, moral, social e, talvez, religiosa e política para que uma autobiografia seja enunciada; de um outro lado, o princípio mesmo da autobiografia será o princípio do real [...] e não o princípio do prazer, que melhor convém ao romance”.⁶

Para o quebequense Jean-François Plamondon, em tais narrativas o princípio do real é característica essencial, pois nesse gênero “não se pode mentir impunemente e a invenção de acontecimentos é condenada. O autor tem a liberdade na interpretação [...], mas os acontecimentos [...] devem respeitar a realidade”.⁷

Lejeune reconhece a categoria “romance autobiográfico” em narrativas que sugerem a presença de uma pessoa real, pois a personagem narradora não assina a identidade do autor(a). O leitor identifica o relato pessoal através da correlação que se percebe entre a história narrada no romance e aquela que ele sabe, ou acredita saber, da vida do autor. No entanto, esse sub-gênero – associada a um progresso geral da literatura autobiográfica no âmbito de sua expansão e diversificação – vai além da proposta do teórico, podendo ainda apresentar-se na forma de um texto ficcional que apresenta uma pessoa real, como anunciou Roland Barthes em sua autobiografia: “Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance”.⁸ Essa frase teria desencadeado uma nova visão do autobiografismo, o que proporcionou a criação do termo autoficção pelo francês Doubrovsky.

Thomas Clerc acredita ser a autoficção um gênero híbrido, resultado da mistura de dois gêneros antitéticos: o autobiográfico e o romanesco.⁹ R. Robin também volta a discutir e teorizar esse gênero ambíguo em 1997 com sua obra *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Para ela, a autoficção apresenta-se como um “gênero híbrido, no caminho do meio entre a autobiografia e a ficção, onde o eu se divide em vários personagens fictícios”.¹⁰ Ainda nessa produção teórica, R. Robin enuncia sua crença em alguma coisa que impulsiona a autobiografia contemporânea em direção à autoficção, ou seja, algo impele os escritores a enredar pacto romanesco e pacto autobiográfico, a confundi-los, a juntá-los, a superpô-los. No curso das reflexões que dão conta desta imbricação de elementos diversos, R. Robin instaura o termo “bioficção” para classificar seu livro de contos *L'immense fatigue*

des pierres (1996) no qual ela explora paradoxos da escritura autobiográfica tendo como base identidades narrativas múltiplas.

Esse novo termo (gênero ou sub-gênero literário) pode ser interpretado por sua etimologia “vida inventada”. Trata-se de toda narrativa ficcional escrita a partir de um elemento verídico extraído do cotidiano. O princípio do prazer é predominante nessa narrativa em que o real é apenas um elemento inspirador da criação ficcional. No entanto, a “bioficção” encontra-se pouco estudada no que concerne a reflexões teóricas, e principalmente no que diz respeito à aplicação desse termo na classificação de outras produções.

Embora a bioficção aproxime-se bem mais da autoficção por também anunciar o recurso do elemento ficcional, para se recompor o relato de memória, deve-se questionar a intensidade do uso desse recurso em ambos os termos. Isso porque a narrativa memorial pode recompor o passado com a ajuda da imaginação ou simplesmente recriá-lo em uma narrativa predominantemente ilusória. Na obra *La mémoire saturée* (2003), R. R. Robin fala de uma cacofonia dos discursos da memória que se constrói pela manipulação, falsificação, reconfiguração consciente ou inconsciente do passado.¹¹ A relação com o passado, com a memória, e com a própria identidade também se interliga aos espaços urbanos de sua preferência. Em *Berlin chantier* (2001), por exemplo, R. Robin descreve uma Berlin palimpsesto onde tudo se recompõe, se sobrepõe e se transforma.

Em seu artigo “Le sujet de l’écriture”, R. Robin afirma que a obra teórica é uma autobiografia disfarçada ou uma autoficção por procuração que segue um percurso literário representativo de uma pseudo-auto-análise.¹² Assim, produções teóricas como *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible* (1986), *Kafka* (1989) e *Le deuil de l’origine* (1993) são reveladoras de um sujeito autobiográfico ou auto/bioficcional. Na primeira, R. Robin discorre a respeito da problemática em torno da figura paterna. Este conflito pessoal/familiar da escritora teria sido inspiração à construção de *Le cheval blanc de Lénine ou l’histoire autre* (1979), obra que, segundo R. Robin, encontra-se “na fronteira entre teoria e ficção”.¹³ podendo assim ser também entendido como um esboço de uma produção bioficcional.

Voltando-se à Europa central em *Kafka*, R. Robin encontra múltiplas identificações, dentre elas a problemática do intelectual judeu, sua identidade e sua relação com a escritura, que estão na origem de suas teorias a respeito da escrita migrante. A questão da identidade judaica, reflexo da hereditariedade da autora, é retomada em *Le deuil de l’origine*.

Para R. Robin nenhum escritor migrante pode hoje escapar da pluralização, visto que, pertencente a uma nova “onda transcultural”, ele deixa de ser um produto da descolonização para ser reflexo de uma cultura internacional.¹⁴ Dessa forma, R. Robin interpreta o processo transcultural diferentemente de Fernando Ortiz, para quem o “trans” cultural é a passagem de uma cultura a outra, ocorrendo a perda ou desligamento da cultura precedente. Essa sobreposição de culturas é chamada de uma parcial desaculturação, o que implica na conseqüente criação de novos fenômenos culturais que dão nome à neoculturação.¹⁵ Para ela, o escritor migrante, confrontado a uma cultura que não é a sua, que não se reconhece neste grupo, vai, portanto, escrever marcando sua diferença, de modo que construindo seu próprio estilo, seu gênero, ele consiga se inserir no complexo conjunto institucional que é o campo literário.¹⁶

3 Considerações

Ao que se percebe, a produção teórica e ficcional de R. Robin é o reflexo de sua própria condição de escritora migrante que afirma sua diferença a partir da criação inovadora de um (sub)gênero literário. Na esteira de suas reflexões/ teorizações, R. Robin destaca que as escrituras transnacionais e transculturais revelam identidades de percurso, identidades não fixadas. Situadas no entre-dois, no interstício, elas são escrituras do deslocamento, da passagem e são, portanto, escrituras híbridas. Assim, R. Robin reconhece a definição de Sherry Simon que interpreta o texto híbrido como aquele que “interroga os imaginários de pertença, apresentando dissonâncias e interferências de diversos tipos”.¹⁷ Não é por acaso que R. Robin afirma serem as escrituras híbridas/transculturais aquelas que se encontram “nos limites entre a autobiografia e a ficção, entre a autoficção e a meta-ficção ou a sur-fiction [...]”,¹⁸ apontando para os sub-gêneros da autobiografia, incluindo a bioficção, enquanto representativos da criação literária transcultural.

O estudo de gênero, associado às noções de transculturação e hibridação, favorece a compreensão do eu autobiógrafo que, em sua metamorfose auto/bioficcional, é o reflexo de uma narrativa que imbrica elementos culturais diversos, experiências múltiplas e pessoais. Apesar de a autoficção e, certamente, a bioficção não estarem comprometidas com a fidedignidade na recomposição da vida passada, assim como está o autobiográfico, a invenção/criação de uma história de vida não existente, mas por vezes desejada, abre caminhos para investigações na esfera das transferências culturais que podem estar na origem de processos criativos, inovadores e/ou híbridos.

A contribuição dessa proposta de tese encontra-se no desvelamento das transferências culturais na obra de Régine Robin apontadas ao longo de seu percurso reflexivo-teórico, que vai da autoficção até a criação bioficcional. Creio que esse estudo também contribuirá para a ampliação das pesquisas sobre autoficção e das análises de textos memoriais, bem como para a difusão, em âmbito acadêmico, da autoria e da aplicabilidade desse novo gênero introduzido pela escritora. As investigações apresentadas na tese deverão ser propícias para que outros estudos dos gêneros híbridos autoficção e bioficção se façam necessários e que com isso sirvam para classificar outras narrativas memoriais contemporâneas.

Notas

¹ ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal: Préambule, 1989, p.15.

² ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal: Préambule, 1989, p.27.

³ LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

⁴ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

⁵ LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997, p. 22-23.

⁶ LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997, p. 23.

⁷ PLAMONDON, Jean-François. L'autobiographie comme acte illocutoire. Étude comparative entre "Je me souvien" et "Pédigree" de Georges Simenon. Québec: Université Laval, 1999, p. 39.

⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975, p. 01.

⁹ CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Paris: Hachette, 2001.

¹⁰ ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

¹¹ ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003, p. 169.

¹² ROBIN, Régine. "Le sujet de l'écriture". In: *Trans*. Hiver, 1995.

¹³ ROBIN, Régine. "Le sujet de l'écriture". In: *Trans*. Hiver, 1995, p. 99.

¹⁴ ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 27.

¹⁵ ORTIZ, Fernando. "La transculturación, concepto definitorio". In: *Bohemia*. N° 26, 1982, p. 16.

¹⁶ Conferir ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 19.

¹⁷ Conferir ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 35.

¹⁸ ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 36.

Andamios de Mario Benedetti: *Memoria en las huellas del desexilio.*

Ivonne Mogendorff

The life and work of the Uruguayan writer Mario Benedetti come together in his books, greatly influenced by his political thoughts. His novel *Andamios* emphasizes the feeling of *desexilio*, a word invented by Benedetti to reproduce how people felt when they could finally return to their countries of origin after a lot of years of exile. This paper intends to point out how this novel reproduces the Uruguayan history including all sides: the people who escaped, those who stayed, the ones who went to jail and were tortured and also the military men by the feelings of Benedetti, himself an exiled man.

Keywords: Mario Benedetti; desexilio; Uruguayan history; feelings

A lo largo de la historia, la literatura nos ha permitido recrear períodos históricos. Sus autores no sólo nos contaron espléndidas historias de ficción, sino que nos dejaron las huellas de los conflictos vividos por sus comunidades. Esto también ha ocurrido en la República Oriental del Uruguay que al igual que otros países latinoamericanos sufrió una dictadura contundente y feroz por más de una década. Este tipo de testimonio surge de entre un crisol de géneros donde encontramos relatos de la historia no registrada. Esta se confunde con la ficción y por eso, no es reconocida por la historia oficial. La literatura cuenta lo que la historia omitió o contó superficialmente. Las mudanzas políticas traen consigo mudanzas en las personas. Aún más cuando se pasa de un gobierno democrático a una dictadura. Las personas precisan huir para salvaguardar su vida y la de sus familias. Esto trae consigo grandes cambios. Pero, a pesar de todo, el sentimiento de una identidad nacionalista prevalece, el amor por el “paisito”¹ continúa. Finalmente, la vuelta a la democracia y una amnistía política permite el regreso al hogar. *Andamios* es la novela del desexilio, neologismo inventado por Mario Benedetti para definir el sentimiento del exiliado que vuelve a su país. Él ya no es el mismo, pues estableció lazos con los países que lo acogieron y vuelve a un país que tampoco es el mismo de cuando se fue, “tanto luchar contra la nostalgia por lo de acá y todavía te esperaba la prueba de sentir nostalgia por lo de allá.”²

En un poema de 2007, *Irse y volver*, el escritor Mario Benedetti vuelve al tema del desexilio, sentimiento que se refleja en el personaje Javier.

En el exilio lo ponen a uno de patitas en la frontera y el expulsado se va con su nostalgia a cuestras en busca de otra tierra, otros sabores, otra razón de ser. Bajo esta luna o bajo aquella, el beso de aquí se parece al de allá.

¿Volveremos? Habrá que regar con sentimiento las ganas de volver, cada una en su maceta.³

Javier sí quiso volver, pero su familia no lo acompañó en ese regreso. Raquel y Camila, personajes de la obra que representan respectivamente a la esposa y a la hija de Javier, se quedaron en la otra tierra, en la otra patria. Otra patria que ya se había vuelto suya. Javier vuelve para rescatar su pasado, sus nostalgias. Sentir nuevamente a “su paisito” como suyo. Ahora otras ciudades, otros países forman parte de su vida, siente nostalgia de esas nuevas geografías, pero, en realidad, aquella de la que se partió es a aquella a la que se espera volver. El desexilio refleja también el reencuentro con las personas que formaron parte de ese pasado. Se procura construir un futuro con la nostalgia del pasado que siempre queda en la memoria, con recuerdos que vuelven a todo instante y que forman parte de nuestra vida.

Andamios es una novela que tiene setenta y cinco capítulos, en que cada capítulo es como si fuese un andamio, una estructura auxiliar para ayudar como base en una nueva construcción o para reparar y restaurar antiguas estructuras afectadas por el regreso del protagonista, Javier Montes. Como escribe Mario Benedetti en el prólogo o Andamio Preliminar de la novela:

A pesar de ser yo mismo un desexiliado, advierto que no se trata de una autobiografía sino de un puzzle de ficción, compaginando merced a la mutación de realidades varias, casi todas ajenas o inventadas, y alguna que otra propia. Por otra parte, de ninguna modo pretende ser una interpretación psicológica, sociológica ni mucho menos antropológica, de una repatriación más o menos colectiva, sino algo más lúdico y flexible: la restauración imaginaria de un regreso individual.⁴

Es una historia fragmentada donde en cada andamio se cuenta la historia de los amigos, familiares, amor nuevo y viejo, separaciones, donde los relatos se entremezclan en presente y pasado a la procura de un futuro. En ese camino están también aquellos que se fueron bien antes en búsqueda de otros horizontes económicos y que muestran un total desarraigo nacionalista. En este entretejido también se vislumbran aquellos que no vuelven porque se establecieron en otros lugares. La obra representa a los habitantes de la República Oriental del Uruguay con sus expresiones típicas, pero también expande sus fronteras mostrando los cambios sufridos en América Latina en los últimos 40 años.

Intenta ser un puzzle de ficción, pero en realidad, el autor que vivió como exiliado al igual que el protagonista, describe sus incertezas buscando justificativas a sus decisiones y procurando la paz y el futuro en democracia de los uruguayos. Benedetti cuenta la historia a través del desexilio de Javier. Es un testigo de su época y a través de su relato Benedetti cuenta los sentimientos de pérdida intentando preservar su testimonio. Como dice Lygia Fagundes Telles, la función del escritor es ser testigo de este mundo. Testigo pero también, participante.⁵ Benedetti, a lo largo de la obra se rebela contra la desmemoria, uno de los grandes problemas de nuestro tiempo.

Javier representa al personaje típico de las obras de Mario Benedetti. Es el montevideano de clase media. Benedetti al igual que Javier se separó de su ciudad y dejó a su esposa cuando se fue, en el caso de Javier la deja cuando vuelve. Cuando Fermín le pregunta por Raquel, él responde: “Aunque parezca mentira, el exilio nos

unió y ahora el desexilio nos separa”.⁶ El exilio les permite conocer otras gentes, Benedetti mejora económicamente porque sus libros comenzaron a venderse, al igual que Javier que comenzó a intermediar la venta de cuadros y eso le permitió un alivio económico. Además en una de sus entrevistas Benedetti afirma: “Volví a mi país un poco mejor de lo que me fui, más ecuánime, más tolerante, menos radical, pero sin perder mis obsesiones”.⁷ Sus historias se entremezclan y para ambos el desexilio nunca termina.

En uno de mis libros puse como epígrafe una frase de Alvaro Mutis, que dice que uno está condenado a ser siempre un exiliado, y creo que es cierto. Afuera uno se siente herido, ajeno, y cuando regresa también se siente exiliado, porque uno ha cambiado y el país también ha cambiado. Ha cambiado hasta el paisaje, la mirada de la gente... Sigue siendo el país de uno, se lo quiere como el país propio, pero la relación es distinta. Entonces se siente nostalgia por ciertas cosas del exilio, que tienen que ver más que nada con las personas. Como decía José Martí, la patria es la humanidad. En todos los países, en los que uno ha estado y en los que no ha estado, hay gente que por lo que piensa, por sus actitudes, por lo que hace, por lo que siente, por su solidaridad, son como compatriotas de uno. La patria de cada uno está formada de esa gente. Porque en el propio país ha habido también torturadores, corruptos, y esos no son compatriotas míos.⁸

Ya Borges nos decía que el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación y que se lee para la memoria.⁹ En esta novela el autor relaciona el ámbito sociohistórico de su realidad como individuo dentro de su comunidad con una narración de ficción. Se trata de un autor testigo de un momento muy especial de la historia de la República Oriental del Uruguay. Es una obra que también refleja los sentimientos de las comunidades de varios países de Latinoamérica. El desexilio es un sentimiento que escapa a la realidad uruguaya para pasar a la realidad de la región. El 31 de marzo de 1964 hubo un golpe de estado en Brasil. El 27 de junio de 1973, los militares tomaron el poder en Uruguay. El 11 de setiembre del mismo año, Salvador Allende fue depuesto en Chile. El 24 de marzo de 1976 una Junta Militar asumía el gobierno en la Argentina. La dictadura argentina terminó en diciembre de 1983, las de Brasil y Uruguay, en marzo de 1985 y la chilena llegó a su fin en marzo de 1990.

Mario Benedetti incluye una serie de personajes que representan los eslabones de una cadena que muestra a los protagonistas de la dictadura. Esa cadena está integrada por los que permanecieron y fueron presos, por los exiliados que se fueron o cambiaron de lado, por los torturadores, por la familia que sufrió las consecuencias de las acciones de los militantes y hasta por los hijos de los militantes. Se trata de mostrar el universo individual de Javier Montes como una muestra de un todo mayor. Pero, al expresar cada uno sus opiniones se encuentra la búsqueda del escritor Mario Benedetti de una respuesta a su historia, él se fue y no fue preso. Y los que fueron presos y torturados, ¿lo perdonaron? ¿Sienten rencor? Los andamios dan la respuesta.

Fermín afirma que la democracia es amnesia. Lo que significa que para seguir adelante hay que olvidar como forma de comenzar una nueva vida. Javier al igual que Benedetti se fue antes de ser preso. Fermín reconoce que ellos también deberían haberse ido.

A esta altura, quienes nos quedamos creo que hicimos mal, al menos nos habríamos librado de la cana y de todo lo que ella trajo consigo. Pero no todos piensan así. Nosotros no, pero hay quienes hasta reciben mal a los que regresan. Quizá sea, en el fondo, una forma oblicua de reconocer que ellos también debieron irse.¹⁰

Fermín cree que se puede volver a empezar, pero no acepta que exista el olvido. Siempre está el recuerdo. Podemos referirnos al propio Mario Benedetti que en una de sus biografías propone: “Recordar, no olvidar, eso sí. Pedir cuentas; pero porque se debe pedir las, no por odio o rencor.”¹¹ Alejo, personaje que estuvo preso, enfatiza la pérdida de la individualidad, cuando la persona se convierte en sólo un número. Perder el nombre es ser vencido, derrotado, es perder no sólo la historia familiar sino la herencia social. En el personaje Rocío, que también estuvo presa y sintió el horror de la tortura, se encuentra el perdón, “Mirá que no te lo reprocho. Yo también me hubiera ido, si hubiera podido.”¹² Otro personaje, Lorenzo, reconoce lo difícil que es vaciar la memoria de los miedos ya que estos no se olvidan jamás. El personaje que representa Gaspar es otro Javier. También se fue, pero a diferencia de Javier que “se aburre de sus rencores”, Gaspar no los olvida: “Yo en cambio los riego todas las tardes. Y es la única herencia que le dejaré a mi hijo: que los siga regando.”¹³ Eduardo Vargas, el diputado, representa el olvido de los motivos de la lucha, para él, el izquierdismo perdió fuerza y por eso cambió de lado y se “arrimó” al Partido Colorado. No hay moral ni ética en su cambio político, como nos muestra su personaje en su loca carrera hacia la muerte física.

En otro andamio de esta historia fragmentada aparece el torturador, el Coronel Bejarano que afirma que no se arrepiente y en mera contradicción se suicida por amor. Muestra el respeto a los que sufrieron en la tortura y no hablaron. Es también el respeto de Benedetti frente a los que se quedaron, fueron presos y sufrieron terriblemente. En la carta antes de suicidarse el Coronel reafirma que no está arrepentido, pero el suicidio es una forma de arrepentimiento y esto de alguna forma compensa a Fermín, pero no totalmente.

El andamio sobre Braulio refleja el futuro. Rocío no cree en el futuro. Se pregunta si valieron los sacrificios para ser derrotados. Rosario, la esposa de Fermín encontró la paz en la derrota, porque consiguió que su familia recompusiera los lazos, pero, ¿y los otros? Braulio es hijo de la dictadura. Perdió a su padre con 38 años, lo liberaron pero ya estaba muy mal. Son chicos que no ven futuro en el país de la democracia. Se sienten que no sirven para nada. Están en una “ruleta rusa” del aburrimiento, se sienten abandonados y esa es la razón por la que tienden a la autodestrucción.¹⁴ Benedetti dice en las palabras de Javier: “Hoy los padres les dan a sus chicos tanta autonomía que, aunque suene a padaraja, los hace sentirse esclavos de esa libertad”.¹⁵

Estos personajes representan por medio de sus testimonios la memoria de un momento histórico. Es Mario Benedetti recordando un período de la historia uruguaya. Según Le Goff,¹⁶ al recordar el pasado lo estamos salvando para servir el presente y el futuro. La novela ficcional pasa a ser un testimonio histórico. Se trata de la memoria individual de un escritor que realiza su catarsis a través de su obra. Le Goff afirma que es una forma consciente o inconsciente de la afectividad, del deseo, del interés del autor que se refleja en su memoria individual.¹⁷ En este caso Benedetti busca el perdón por haberse exiliado y lo encuentra en Rocío. Ella

también se hubiera ido si hubiera podido. Fermín tampoco le reprocha al decirle que democracia es amnesia. El tratamiento dado al personaje del Coronel Berejano, que representa a los militares que torturaron y fueron amnistiados, es muy suave si se toma en cuenta todo el horror y dolor que ocasionaron porque Benedetti busca que su obra represente un deseo de un futuro mejor para los Braulios y Diegos que procuran una identidad nacional.

En uno de los andamios, ya al final de la obra,¹⁸ Javier hace un balance del desexilio y llega a la conclusión que todo vuelve a lo mismo. Compara con una fruta en la que la cáscara podrá ser diferente, pero la pulpa y el carozo son iguales. Los presos tratan de volver a lo que eran antes, los que se quedaron y no fueron presos también, al igual que los exiliados que van borrando sus nostalgias. Lo único que sobra es, de acuerdo con Javier, un poco de egoísmo y envidia que siempre hubo más o menos según la época como parte de la naturaleza del ser humano y no como producto de esa época.

Javier recupera sus puntos de referencia y se va encontrando en las relaciones con sus hermanos, con su madre, con la geografía de Montevideo. Al igual que Benedetti que construyó a partir de su desexilio una sólida carrera literaria, Javier va construyendo los andamios para reincorporarse a su paísito y a sus amigos. Lamenta la muerte de Rocío, pero cree en el futuro y el fax que anuncia la llegada de Raquel y Camila es una esperanza que se abre para Javier.

Al finalizar la obra encontramos una respuesta a los epígrafes del inicio. No se puede volver al pasado, pues el tiempo continúa su pasaje inexorablemente. El país cambia y las personas cambian, pero a través de la memoria de Mario Benedetti, el olvido, la amnesia desaparecen. El escritor puede revivir a través de sus palabras un momento histórico y providenciar por medio de esas historias ficcionales un testimonio de lo que ocurrió. Su memoria posibilita este otro testimonio que puede ser diferente del de la historia oficial y ciertamente más humano. Benedetti quiere mostrar que hay un nuevo paísito, el de la democracia. La memoria no acaba con las antiguas heridas, pero puede ir curándolas. Se puede crear un futuro a través de las palabras que son andamios para que el país progrese.

Notas

1 “paísito” es una forma cariñosa usada por algunos hispanohablantes para referirse a su país.

2 PAOLETTI, Mario. El Aguafiestas La biografía de Mario Benedetti. Buenos Aires: Seix Barral, 1995, p. 236.

3 BENEDETTI, Mario. Vivir adrede. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 71.

4 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 11.

5 FAGUNDES TELLES, Lygia. In: VAN STEEN, Edla. Viver & Escrever. Porto Alegre: LP&M, 2008, p. 146.

6 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 15.

7 MARTINEZ, Ezequiel. Benedetti, el escribidor. Extraído de Internet el 20/09/08 de <http://www.clarin.com/diario/especiales/benedetti/nota1.htm>

-
- 8 MARTINEZ, Ezequiel. Los ochenta años del autor uruguayo. Extraído de Internet el 10/09/08 de http://www.poeticas.com.ar/directorio/Poetas_miembros/Mario_Benedetti.html
- 9 BORGES, Jorge Luis. Borges oral. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2006, p. 9.
- 10 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 25.
- 11 ALFARO, Hugo. Mario Benedetti. Montevideo: Ediciones Trilce, 1986, p. 186-7.
- 12 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 71.
- 13 Id. *ibid.*, p.33
- 14 Id. *ibid.*, p.231
- 15 Id. *ibid.*, p.237
- 16 LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990. p.477
- 17 Id. *ibid.*, p. 426
- 18 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p.236.

Storytelling Coyotes: the Coyote Trickster Figure in Thomas King

Carlos Eduardo Meneghetti Scholles

This article aims at examining the multiple potencialities of the Trickster character in Native American literature, particularly the Coyote Trickster, and how his resourcefulness is used in the narrative process to create estrangement, focussing on three works by Cherokee author Thomas King, *Green Grass, Running Water* (1993), *Coyote Sings to the Moon* (1998) and *Coyote's New Suit* (2004). The objective is to demonstrate how such an ambiguous template can be manipulated by the storyteller to serve extremely different purposes in different narratives.

Keywords: Native-american Literature; Canadian Literature; Trickster; Thomas King

1 Introduction

Whenever searching for theory on the trickster figure we necessarily face an avalanche of ambiguous characteristics. Gathering together some of the figure's main traits, we would have a character who is, in many cases at the same time, scatological, hungry, sexually charged, clumsy, easy to fool, deceitful, naive, malicious, extremely powerful, shapeshifting, disastrous, pathetic, respected, feared, heroic, creator, destroyer.

The list could go on for a few more lines, but the paradoxes would not cease. As Andrew Wiget says, 'the nature of the character called the Trickster is an elusive one. The ambiguity inherent in his nature and the source of his power are a mystery to his creators and creditors'¹. How, then, are all these ambiguous elements employed in storytelling so as not to generate a bizarre and unintelligible literary character? In order to answer this question we must look at how this figure works inside the literary work, aiming at identifying the narrative elements that allow him to be used as both a source of questioning and as a constructive force.

2 The storytelling Coyote of *Green Grass, Running Water*

In *Green Grass, Running Water*, Thomas King presents a Coyote who is supposed to help telling the story(ies) the right way and fix the world. In order to do that he uses the trickster as an 'imbedded other', a westernized element that must be fixed:

That Coyote Dream makes many sad noises, and those noises are loud and those noises wake up Coyote.

'Who is making all that noise and waking me up?' says Coyote.

'It's that noisy dream of yours', I says. 'It thinks it is in charge of the

world.’²

So, by accident, the christian God – Coyote’s Dream – is created, and along with it we have that Coyote symbolically brought upon the Indians the fate of colonization and White domination. Now it is the role of the storyteller(s) to, through a series of performative acts, fix the problem. Thus, Coyote is reemployed later on to counter this narrative mistake which is white culture:

‘What happened to that G O D?’ says Coyote.
‘He’s still in the garden,’ I says.
‘He’s missing all the fun,’ says Coyote.
‘That’s the truth,’ I says.³

Therefore demonstrating this alienation of G O D (the graphic representation of the word in spaced capitals is intentional), Coyote begins to reassert control over the legitimizing telling of the truth. Working on the inversions and reaccentuations of the Christian myth of creation, both storytellers can now focus on the Native point of view. Being the source of the problem and, ultimately, part of its solution, Coyote is used, time and again, to question Eurocentric master-discourses and pose to the reader an alternative reading of stories. This is the case when the male-centered message of Melville’s *Moby Dick*, incorporated by the dominant white he-whale, is questioned by a female Indian deity, Changing Woman: ‘That’s not a white whale, says Changing Woman. That’s a female whale, [Moby-Jane], and she’s black.’⁴ What follows is the counter-questioning of Ahab, captain of the whaling ship, affirming that what he really sees is Moby-Dick, the Great Black Whale. As we have two opposite discourses and there is no way of telling which one is true, we need one more element on the scale. Coyote, then, plays a role in unbalancing the arguments:

‘She means Moby-Dick,’ says Coyote. ‘I read the book. It’s Moby-Dick, the great white whale who destroys the *Pequod*.’
‘You haven’t been reading your history,’ I tell Coyote. ‘It’s English colonists who destroy the Pequots.’
‘But there isn’t any Moby-Jane.’
‘Sure there is,’ I says. ‘Just look out over there. What do you see?’
‘Well ... I’ll be,’ says Coyote.⁵

The aporia is finally settled when the trickster, initially leaned towards the eurocentric discourse of white male domination, gives in to the fact that what he really sees is the Great Black Whale. The subversion occurs in many levels; for instance, the creature is first presented in capital letters when spoken by Ahab, captain of the ship. The counter-proposal is first given in uncapitalized letters, and then turned to capitals. The final result is the impression that we have a minimalized White discourse (great white male) and a maximized Indian one (Great Black Female). As pointed out by Arnold Davidson,

As the novel moves to decentre the origins of master-narrative texts (like Melville’s ‘great American novel’) and to relocate them into Native culture, it also points up the cultural specificity of dominant-discourse

versions of history, which present a White and decidedly male viewpoint as the source of authority.⁶

The fact that Coyote is an insider of the colonized culture and clearly colonized himself is extremely relevant. Stuart Hall says that ‘cultural identity [...] is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’⁷. It is, therefore, paramount that the winner of the discursive battle above convinces the trickster of who is telling the truth. ‘Being’ initially, and recognized by the reader, a Native member who argues for White culture, he ends up ‘becoming’ Native again: ‘Look out! Look out!’ shouts Coyote, ‘It’s Moby-Jane, the Great Black Whale. Run for your lives’⁸. Coyote works, then, as the legitimizing force due to his privileged insider status – without him neither the narrator, nor Changing Woman or Ahab could have settled the discussion convincingly.

3 Shapeshifting Coyote in *Coyote’s New Suit*

In *Coyote’s New Suit* we have a character who, unlike the Coyote of *Green Grass, Running Water*, does not need to be convinced of anything – he is already convinced that he is wonderful. This shapeshifting creature believes that his fur is extremely beautiful, and he shows off everywhere he goes. Suggested by Raven, however, that there might be animal suits more stunning than his own, Coyote walks around the forest trying to spot suits to steal. The Bear, followed by the Porcupine, the Skunk, the Raccoon, the Beaver and the Moose, have their fur stolen by the trickster, who is astonished by his potential new looks. The result, of course, cannot be other than catastrophic: a dissent is created between animals and human beings. This occurs because the animals, having their clothes taken, are tricked into going to the border of the forest and take human garments which hang there. The humans, then, having nothing to wear, are attracted to a garage sale promoted by Coyote in which he is to sell all the animal suits he no longer wants. At the sale, both parties meet and skirmish among themselves, claiming that the other party stole their property. They end up exchanging their suits and the result is this: while in the beginning we had a situation ‘a long time ago when animals and human beings still talked to each other’,⁹ after the trickster’s intervention, we have:

And before Coyote could say anything, the animals and the human beings gathered up their suits and their clothes and stomped off.

‘This is the last time we talk to you,’ shouted the human beings as they marched back to their camp.

‘That’s just fine with us,’ shouted the animals as they headed back to the woods.¹⁰

Due to Coyote’s comic naivete the relationship between animals and humans will never be the same again. While in Arnold Davidson’s essays on Thomas King there is the allusion to comedy as working ‘to affirm the strengths of a community by dispelling animosity between groups of people’,¹¹ though we can say comicity could have worked here, the result in the hands of the trickster is diametrically opposite. Coyote fails to bridge a healthy encounter between two parties. His egocentrism, vanity, malice, greed and ingenuity work to set apart the groups he was responsible for uniting in the first place.

According to Andrew Wiget's chart on the morphology of narrative genres, in *Naive American Literature*,¹² the trickster appears in the mythic protoworld of the Transformation Period. His role is to help shape the world of the Origin Period, in which the universe is created, into what will be the grounds for the modern world of Historicolegendary Period, where Man is granted the lead of History. Coyote, therefore, in *Coyote's New Suit*, is playing his role as the mythic mediator when establishing a tacit rule of our modern world, which is that human beings and animals don't speak the same language. Apart from that, the didactic role of this creature is also very pungent. When we point out that 'the trickster proves to be a source of comic relief and offers a useful model of how individuals ought not to behave',¹³ we have that, though this charming little creature appears to be blameless and funny, on the other hand the reader can see that this naïvete has catastrophic consequences.

His stealing, sneaking and guile might be comic, and it is highly possible – if not unavoidable – to sympathize with his actions. However, while the reader identifies with the pathetic character he also becomes increasingly aware of the outcome of being tricky, and here lies the learning process. Although *Coyote's New Suit* is a book formatted for children, its contents are as childlike as Swift's *Gulliver Travels* or the *Alice* books by Lewis Carrol, which have repeatedly been attributed this characteristic. We can say that the childish drawings, the text format around the pictures and the short extension of the work are indicative of a focus on a young public. The themes, nevertheless, point to a much wider public in the sense that we can discern topics such as property transgression and ownership, calculated deceit, and nudism, just to name a few. Part of the catharsis for an adult reader lies in the gradual realization that this seemingly innocent tale is actually deep enough to incite identification. This elusive characteristic is his trademark, and points to his apparent humanity:

[...] despite their tail, paws, muzzle, or beak, and inevitably, odor, they [tricksters] are properly spoken of as personified, for they are imagined as behaving like humans in thought as well as deed, and their outward appearance is predominantly anthropomorphic. They can exchange their animal and human forms at will, and frequently do so to evade or deceive others, but their motivations are recognizably human.¹⁴

Unlike the character of *Green Grass, Running Water*, who is in the process of shifting between cultures, the Coyote of *Coyote's New Suit* proposes a more universal appeal, avoiding challenging the reader into inter-cultural clashes. Thus he affords a greater identification potential, much like our next approach on the character.

4 Cataclismic Singing in *Coyote Sings to the Moon*

Like in *Coyote's New Suit*, in *Coyote Sings to the Moon* we have a mythic setting, situated 'a long time ago, before animals stopped talking to human beings'¹⁵. The main character is now arrogant, egomaniac and clumsy; and all the same extremely influential.

Coyote walks around one night and finds the animals and Old Woman (a similar character to the above mentioned Changing Woman) singing praises to the Moon. He boastfully offers to join his voice to the choir:

‘Well,’ says Coyote, taking out his comb and brushing his coat, checking his teeth with his tongue, and wiping his nose on his arm. ‘What you really need is a good tenor.’

‘No! No!’ shout all the animals. ‘You have a terrible singing voice!’

‘Yes,’ says Old Woman. ‘Your voice could scare Moon away.’¹⁶

His proposal isn’t accepted because of his acknowledged catastrophic singing. Coyote then offends the Moon, claiming that she is silly and useless. As a punishment, the Moon abandons the sky, leaving the night utterly dark. The only solution is, once Coyote has accidentally found the Moon lying on the bottom of a lake, to scare her back to the sky through the trickster’s terrible singing. He is manipulated by Old Woman into waiting until the Moon has peeped outside the water to then use his voice to send her up again. Up she goes, but too far, because Coyote cannot stop singing and scaring her away. Finally, Old Woman ties his mouth with his own tongue, thus enabling her to, with a single pull, release again his powerful screaming. This is required because the Moon keeps trying to get back inside the lake and must be prevented from doing it. Hence, Coyote is to keep watch for eternity to help maintain night light:

‘I have an idea,’ says Coyote. ‘I’ll watch Moon every night and whenever she tries to sneak back to the pond, I’ll sing to her.’

‘Oh, no,’ says all the animals.

‘Oh, no,’ says Old Woman.

But it’s the only way to keep Moon in the sky.

So every evening, when Old Woman walks down to the pond to watch Moon come up, Coyote sits on a hill and waits. He combs his fur, runs his tongue around his teeth, and wipes his nose on his arm.

‘Awooooooooo,’ he sings softly to himself, just to stay in good voice. ‘Awwwoooooooooo.’¹⁷

Having caused the problem in the first place, Coyote operates to assure the occurrence of a natural phenomenon, the rise of the Moon every night. Thus, he demonstrates at least a little usefulness, despite all his trouble-making, indicating that even the puniest creature has its function.

From the passages above we can see that this trickster is feared for his power to drastically alter reality; he, however, constantly displays unawareness of his real capacities. This enables him to be manipulated to meet other people’s purposes. Though the message here is that Old Woman did a good thing using Coyote, we can still see that his potential might be employed in any fashion desired by those around him. His prepotency is the key: it was the source of Moon’s desire for punishment, and he must now pay for it with constant night watch.

Aside from the didactic employment of Coyote in demonstrating that power must be handled carefully, another marked trickster trait of this character of *Coyote Sings*

to the Moon is his scatologic attribute. It was mentioned that he wipes his nose on his arm, but he also uses a skunk as pillow and walks around stinking for nearly half of the tale. As Andrew Wiget mentions,

Some trickster tales, especially those focusing on bodily function, undermine man's belief in his own ability to govern himself. [...] Most of these tales [...] are in the best burlesque tradition and provide a telling commentary on the great lengths to which men will go to satisfy an enormous desire to which they surrender themselves and yet over which they pretend to maintain absolute control.¹⁸

Bodily functions also plays a role in *Green Grass, Running Water*, in which the trickster farts and makes references to sexual intercourse. We cannot tell for sure how Coyote inseminated Alberta in the end of the story, but we cannot discard the possibility of a symbolic intercourse in the fashion of the Winnebago Trickster's ropelike penis¹⁹. Hence, a final reference to Coyote's human desires.

5 Mapping Coyote's Attributes

As analysed, Coyote serves a wide range of different purposes in the storytelling process. Arnold Davidson says that

Trickster stories serve several important functions in native communities: for example, they offer an outlet for voicing protest, provide a source of entertainment and release, and can provoke a reexamination of existing conditions which may lead to change.²⁰

The character's ambiguous traits are articulated in a series of mythic and comic situations in order to create a thematic unity leading to the narrator's intention of effect on the reader/listener. By analyzing the various attributes of the character in the three works by Thomas King, we can see the following patterns: in *Green Grass, Running Water* Coyote is malicious, clumsy, scatologic, famished, sexually charged; in *Coyote's New Suit* the trickster is curious, naïve, greedy, vain, shapeshifting; in *Coyote Sings to the Moon* he is egocentric, feared, respected, noisy and heroic. Though by reading the three works the reader does not doubt that these seemingly very different creatures are the same character, this fact certainly raises questions as to the nature of this individual. As Wiget pints out, 'trickster tales show an integration of plots and themes over an entire sequence of tales'²¹ This means that the trickster figure is a pool from which the author can draw multiple elements and play with them at will so as to employ ambiguity in order to create estrangement, while avoiding problems with verissimilitude. Such variety of uses also allows for protean tales – whenever the trickster is employed, a broad audience can be reached by this, at the same time, indefinite and highly identifiable character. Furthermore, while the two last works cited have around thirty pages, *Green Grass, Running Water* has over 470. We can, nevertheless, trace, in all three books, a similar amount of tricksterish attributes in each Coyote, once again indicating his complex

personality. As said by one of Thomas King's characters, 'Well, isn't that the trick. Isn't that just the trick.'²²

Notas

¹ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 15.

² KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 1-2.

³ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 76.

⁴ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 220.

⁵ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 220.

⁶ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 67-68.

⁷ HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. In: BAKER, Houston. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago, University of Chicago, 1996, p. 212.

⁸ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 221.

⁹ KING, Thomas, *Coyote's New Suit*. Toronto, Key Porter Books Limited, 2004, p. 2.

¹⁰ KING, Thomas, *Coyote's New Suit*. Toronto, Key Porter Books Limited, 2004, p. 32.

¹¹ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 39.

¹² WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p.4, figure 1.

¹³ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 33.

¹⁴ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 16.

¹⁵ KING, Thomas, *Coyote Sings to the Moon*. Portland, West Wind Press, 1998, p. 1.

¹⁶ KING, Thomas, *Coyote Sings to the Moon*. Portland, West Wind Press, 1998, p. 5-6.

¹⁷ KING, Thomas, *Coyote Sings to the Moon*. Portland, West Wind Press, 1998, p. 34-35.

¹⁸ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 16-17.

¹⁹ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 16.

²⁰ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 54.

²¹ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985.

²² KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 447.

Apropriação do Discurso Mítico: Cassandra Profetisa a Pós-Modernidade

Valter Henrique Fritsch

This work aims to analyse Christa Wolf's novel *Cassandra* and its adaptation on the stage by Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis from Porto Alegre. It intends also to discuss the role of art in post-modern society, through literature and theatre, and the appropriations of the mythical discourse made by them.

Keywords: Christa Wolf; Cassandra, Post-Modernism; Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz

Em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidad*,¹ Antoine Compagnon afirma que o burguês não se deixa mais escandalizar, pois ele já teria visto tudo o que há para ser visto, e, portanto, o moderno tornou-se aos seus olhos uma tradição. Tecendo sua linha de raciocínio através de cinco paradoxos que permeiam o pensamento da modernidade, ele atribui a essa mesma uma tradição de ruptura e reflete que o moderno constrói-se através de sua destruição e destrói-se através de sua criação.

No limite desses paradoxos vive a pós-modernidade. Enquanto as enferujadas roldanas do maquinário continuam trabalhando para que essa sociedade continue funcionando, os intelectuais, do alto de seu conhecimento acadêmico e construções de teorias estéticas, dedicam seu tempo à criação de neologismos que cedo ou tarde virão precedidos do prefixo *pós*. E, no turbilhão de conceitos, encontramos um fim de beco, uma aporia angustiante: Pós-Feminismo, Pós-Modernismo, Pós-Colonialismo, Multiculturalismo, e tantos pós e ismos que ainda deverão ser concebidos para que o homem-vala, o homem-sargeta, o homem-burgo, o homem-homem consiga olhar através do espelho e perceber que dos dois lados existe um outro.

A pós-modernidade apresenta-se como o lugar de diálogo entre todas as épocas, mesa onde almoçam todos os pensadores, de todos os tempos, e juntos tentam solucionar os enigmas deixados pela esfinge, que, ainda insaciada, exige dos contemporâneos: decifra-me ou te devoro. Mas, alheios aos seus apelos, todos parecem estar apenas atentos a pequenos detalhes do monstro mitológico. Sua garra direita, seu canino esquerdo, o tipo de coloração de seus pêlos e, na época das especializações, ninguém mais teme a esfinge mitológica por um único motivo: ninguém mais consegue vê-la em sua totalidade, apenas no detalhe do microscópico olhar do nosso tempo.

E nesse grande banquete de idéias nos interrogamos: qual o espaço para a literatura em uma sociedade que já compreendeu que não é eterna? Uma sociedade que não tem mais paredes que a protegem, quando todas as suas máscaras já caíram e, citando Marx, onde tudo que é sólido se desfaz no ar. E o que seria o próprio

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000, Instituto de Letras, Porto Alegre, Brasil.
Tel. (51)92456404; E-mail: elfishtranslator@yahoo.com.br

conceito de cultura nesse cenário? A soma de todo o saber do homem ou o saber do homem em favor da soma? O que o homem produz ou o produto-homem? Um conceito sociológico, mas talvez, abstrato demais para a apreensão de uma sociedade, e, mesmo assim, presente.

Esse trabalho propõe-se a acalorar essa discussão, fomentando o debate contemporâneo acerca do homem e de sua produção simbólica. De que forma a arte ainda pode revelar as insalubridades ocultas e berrar informações sonegadas? Em meio a tantas questões e paradoxos eis que surge a profetisa Cassandra, filha de Tróia, a que recebeu o dom da profecia e, desacreditada por todos, amaldiçoada por Apolo, para o qual não quis se entregar, sussurra verdades para os ouvidos surdos do homem pós-moderno. E quem a busca pelas mãos através do tempo cíclico do mito é a escritora alemã da RDA² Christa Wolf.

Christa Wolf nasceu em 1929 e teve sempre a preocupação de que sua obra apresentasse um recorte feminista, mas não de forma panfletária. Ela apropria-se do discurso mítico para apresentar novos desdobramentos do mito e da história, política e ideologicamente. Escreveu os romances *Reflexões sobre Christa T.* em que narra a história de uma jovem que morre de leucemia em decorrência da Segunda Guerra Mundial e *Medéia Vozes*,³ no qual rememora as versões anteriores a Eurípedes em que a bárbara da Cólquida é acusada de matar os seus filhos injustamente. Essa visita aos mitos gregos não era uma novidade para Wolf, pois ela já havia escrito em 1983 aquele que é tido como seu romance mais denso – *Cassandra*.⁴

Cassandra, a jovem profetisa de Tróia, evanesce nossas interrogações acerca do papel da literatura e da cultura na pós-modernidade, conduzindo-nos através dos labirintos de suas memórias. Habilmente construídos por Wolf, esses labirintos não possuem o fio de Ariadne que vai nos trazer de volta e nos livrar do embate com o minotauro. Somos convidados a reflexões acerca de nosso tempo e do nosso papel na história enquanto deciframos as imagens que Cassandra/Wolf nos propõem em um romance que opõe a figura da sacerdotisa à figura do herói, lançando um olhar feminino sobre a guerra de Tróia e os conflitos do homem pós-moderno. Essa relação de Cassandra e da pós-modernidade com as imagens é lembrada pela própria personagem:

Jamais estive tão viva quanto agora, na hora da minha morte. Quando retomo, hoje, tateando, o fio enrolado da minha existência, eu sobrepasso a guerra, um bloco negro. Lentamente alcanço, saudosa, os anos anteriores à guerra, o tempo em que fora sacerdotisa, um bloco branco. Adiante, a menina. Então, eu me detenho na palavra e, mais do que na palavra, na sua figura, na sua linda imagem. Sempre me efeiçoei mais à imagem do que às palavras. E tudo acabará com uma imagem, não com uma palavra.⁵

E é percorrendo os densos caminhos da imagem que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz⁶ apropria-se do romance de Wolf e, em 2002, apresenta o espetáculo *Aos que virão depois de nós Cassandra in Process*, trazendo novamente o discurso mítico em favor de uma ideologia de transformação do humano. O espetáculo toma para si, desde o início, a árdua tarefa de dar testemunho ao homem contemporâneo dos horrores da guerra e das dilacerações identitárias e culturais que ela gera. O testemunho do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz une força à voz de Cassandra e à de Wolf, que atesta a importância de sua obra de testemunho:

Quando meu coração, que há muito já não sentia, foi se tornando a cada parada menor, mais firme, mais duro, uma pedra dolorosa de onde eu não podia extrair mais nada: aí estava pronta a minha resolução, fundida, malhada, martelada e moldada como uma lança. Quero permanecer testemunha, mesmo que não haja mais ninguém que possa solicitar o meu testemunho.⁷

Apesar de tratar de temas épicos, esse tom testemunhal alicerçado nas memórias de Cassandra dá ao romance e ao espetáculo uma perspectiva intimista. Neles somos levados a revisitar os horrores da guerra de Tróia e de todas as outras guerras, expondo ao leitor/expectador o poder autodestrutivo da humanidade.

Contudo, o grupo Ói Nóis propõe em sua encenação uma nova elaboração do espaço cênico, fugindo da convenção do palco italiano e da proteção da quarta-parede⁸ para criar um espaço onírico que possibilite a vivência do livro de Wolf. Em um enorme galpão, os labirintos das memórias de Cassandra são transformados em labirintos reais, e o público é conduzido pelas mãos de Cassandra, interpretada pela atriz Tânia Farias, aos episódios dolorosos da guerra.

O espetáculo acaba por ser um fomentador de um encontro de todas as artes, pois além do ponto de contato entre o texto e a encenação, os inúmeros cenários e alegorias, modelados pela luz que revela e esconde, apresentam-se como verdadeiras instalações que têm voz própria. É no detalhe dos muros de barro com corpos modelados, o corredor de plástico no qual a chuva escorre, os pequenos bonecos inseridos dentro de pesados maquinários que remetem a um tempo não-mítico, a gruta que produz o efeito oposto levando-nos junto com suas sacerdotisas/atuadoras a uma espécie de bacanal de palavras, cheiros, gostos e sons, ou mesmo na imensidão de bonecos de pano que representam os corpos mortos e nos quais temos de pisar para avançar, que vamos literalmente vivendo as memórias de Cassandra. A música nos auxilia nessa caminhada, e o espetáculo é dotado de uma profunda musicalidade com canções em muitas línguas, algumas identificáveis, como o alemão e o grego, e outras que remetem a uma espécie de fala dos sonhos.

O título da peça *Aos que virão depois de nós Cassandra in Process* já apresenta duas das características definidoras da tecitura estética da Terreira da Tribo. A primeira é a questão da colagem de textos, na qual o grupo apropria-se da voz de muitos autores extrapolando o conceito de intertextualidade para, literalmente, trazer os textos que a matriz da encenação necessita, dando um novo corpo ao romance de Wolf. Para tanto são realizadas colagens de textos de Bertold Brecht, Heiner Müller, George Orwell, Samuel Beckett, Albert Camus, trechos de textos sagrados do *Mahabharatha* e de índios norte-americanos e, ainda, recortes de outras obras de Christa Wolf, como *Medéia Vozes*. O outro aspecto de criação é o *work in progress*, pois desde o início a proposta do grupo é fazer um teatro em constante renovação, que seja modificado sempre quando em contato com o espectador, que é convidado a vivenciar a experiência cênica numa espécie de nova ritualização do teatro, onde o contato com o outro gera a transformação.

Para tanto, o grupo busca modificar velhos conceitos e persegue na figura do atador, como o artista consciente de sua arte, construída através de esforços que levam ao auto-conhecimento e a um papel autoral do ator, a resposta para a cena contemporânea. O Teatro da Crueldade proposto por Antonin Artaud também encontra espaço nessa encenação do grupo Ói Nóis, que traz para si as idéias do teórico francês. Artaud deseja um teatro que deve “tocar profundamente o público e,

para isso, é necessária a crueldade, no sentido de ação levada as últimas consequências, de vitalidade, em que os meios de ação direta possam levar a sensibilidade do espectador ao extremo”.⁹

Aliado a esses princípios estéticos e ideológicos do grupo Ói Nóis, temos o romance de Wolf. Ambos olham para o passado numa tentativa de escovar a história a contra-pêlo e desfigurar o mito do herói. Apontar as barbáries cometidas em nome da guerra é o que restou às vozes de Cassandra e dos atores que, através de seus apelos, tentam significar a vida novamente, mesmo em meio ao caos, ao desespero e ao esvaziamento de sentidos que sobrecarregam a sociedade pós-moderna. Cassandra desabafa:

A verdade é que a proximidade da morte reanima toda a vida mais uma vez. Dez anos de guerra. Ela foi longa o suficiente para que esquecêssemos a questão: como foi que ela começou? Em meio a guerra pensa-se apenas em como ela terminará e empurra-se a vida adiante. Quando muitos fazem o mesmo surge em nós um espaço vazio por onde a guerra penetra. O que eu lamento é que eu também tenha me deixado levar por esse sentimento de que vivi, apenas, provisoriamente, deixando que a vida me escapasse por entre os dedos.¹⁰

O passado bélico que permeia o romance e a encenação evoca imagens de destruição, mas aponta, ao mesmo tempo, possibilidades de desdobramentos e releituras. Através das vozes de *Cassandra/Wolf* e *Kassandra/Ói Nóis* ouvimos finalmente os ecos de outras vozes que foram abafadas e subjugadas na esteira da história e que vêm pelo caminho da literatura e do teatro libertar o grito que estava preso na garganta. Cassandra, Polixena e as outras mulheres de Tróia podem agora dar seus testemunhos, mesmo que, como lembrou Wolf, talvez já não exista mais ninguém que possa ouvi-los.

Essa presença do passado no mundo de hoje torna-se um paradigma da pós-modernidade, uma espécie de festa a Dionísio, onde todas as épocas e seus desdobramentos possíveis apresentam-se ao mesmo tempo. A sociedade do homem contemporâneo, hiperbólica e dilacerada, é como um grande bacanal de palavras, imagens e acontecimentos que geram o que Gilles Lipovetski chamou de Hipermodernidade. Para o filósofo francês,

a Pós-Modernidade nunca existiu. Estamos em outra modernidade. Numa Hipermodernidade, onde os valores constitutivos da modernidade não foram substituídos, apenas radicalizados, como a valorização do indivíduo e da democracia, a valorização do mercado e a valorização da tecnociência. Portanto, não estamos numa modernidade destruída, mas num regime hiperbólico, superlativo, porque não existe um contra modelo ao que está posto.¹¹

Essa opressão angustiante do passado no contemporâneo reflete-se nas obras abordadas e acaba por se tornar uma espécie de vinculação com o fazer artístico. Usa-se dele para estabelecer uma tradição de ruptura, que, como sugeriu Compagnon, constrói-se a partir de sua destruição. De acordo com Jorge Arias, crítico de teatro do jornal *La República* de Montevideú, o passado é

uma entidade viva e cheia de possibilidades, com o conteúdo nunca demasiadamente claro nem pretentemente definitivo. Até certo ponto podemos tentar transformá-lo, tanto quanto ou ainda mais que o presente, por meio de uma releitura, ou uma nova interpretação;¹²

O espetáculo *Kassandra in Process*, ao levar o romance de Wolf ao palco, questiona a civilização pós-moderna e utiliza-se de um romance de memória, que lança seu olhar ao passado para que o presente possa ser redefinido. O homem hiperbólico e hipermoderno de Lipovetski também está presente aqui e, em tempos dionísíacos, a Tribo do Ói Nóis propõe um grande ritual de compreensão do humano na contemporaneidade, na qual Dionísio é o deus que rege os corpos em cena, e a palavra proferida é a embebida em vinho. Ainda de acordo com Arias

A vivência de Dionísio é o pânico, literalmente, porque ao experimentarmos o chamado de Eros e vermos o metal da nossa vontade evaporar-se em segundos frente ao seu fogo todos sentimos, ainda que tenhamos tratado de esquecê-lo e o tenhamos integrado, mal ou bem às nossas vidas, o espanto ante o onipotente mundo desconhecido que se abriga em nós mesmos. O Ói Nóis, fiel a esse conceito removedor, não treme frente a nenhuma audácia e “*Kassandra in Process*” apresenta uma cena muito inquietante onde o Eros salta a barreira convencional que separa atores do público e onde os atadores se aproximam dos espectadores, se insinuam, os acariciam e oferecem suas bocas ao beijo.¹³

Outra questão marcante da obra de Christa Wolf é a relação entre as irmãs Cassandra e Polixena e a temática da alteridade que ela desperta, no que tange a identidade da mulher na antiguidade clássica. Cassandra está certa de que o destino de sua irmã, morta como sacrifício a Aquiles, poderia ter sido o seu destino.

Polixena, se nós tivéssemos trocado nossas vidas, as nossas mortes teriam sido iguais. Isso te serve de consolo? Tu precisaste de consolo? Eu me calei e a arrastaram para a tumba desse Aquiles brutal.¹⁴

Quando Wolf e a Tribo do Ói Nóis iniciam esse processo de descortinamento, o leitor/espectador é levado a refletir sobre todos os apagamentos identitários que a história do homem promoveu. Cassandra figura como uma das muitas mulheres gregas que teve sua voz silenciada, mas que, ainda assim, chega até nós através da literatura e do teatro, dotada de uma nova força. Paulina Nólivos procura compreender a força da mulher nos mitos gregos:

Por que as figuras femininas que aparecem nos mitos são tão poderosas, sofrem de maneira tão ruidosa e ocupam tanto espaço narrativo nas tragédias se suas contrapartes históricas parecem completamente inexistentes? Como é possível que a mesma sociedade exponha umas e esconda demasiadamente as outras? Qual a importância da ficção no contexto de formação do universo cultural grego? Podemos sequer falar da mulher grega, ou ela é mais um abstrato intangível pela falta de documentação? Podemos falar dos modelos de mulher criados pelos mitos? Quem foi Helena? Quem foi Cassandra? Por que Tróia?¹⁵

Tais questões, longe de encontrarem uma resposta, são trilhadas pelo leitor/espectador das Cassandras. A luta de Cassandra contra os homens de seu tempo e contra os meandros da pós-modernidade é uma luta perdida. A Cassandra das obras abordadas sabe que em todos os tempos sua voz continuará a ecoar como um sussurro. Mas é desse saber que nasce sua força, pois, apesar de estar ciente de que sua ação é frágil, ela opta por ser derrotada em campo de batalha. Assim também o fazem o romance de Christa Wolf e o espetáculo do grupo Ôi Nós Aqui Traveiz.

E a última questão de Cassandra choca o leitor/espectador, que apesar do que afirma Compagnon, ainda encontra algum espaço para o estarcimento. É a Cassandra literária que toma o corpo da atriz Tânia Farias e, juntas, elas lançam ao público o seu questionamento final:

- E eu, para onde irei? Haverá um mundo, um tempo, com lugar para mim? Ninguém a quem possa perguntar. É essa a resposta.¹⁶

Notas

¹ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

² sigla utilizada para designar a antiga República Democrática Alemã; em alemão Deutsche Demokratische Republik ou DDR

³ WOLF, Christa. *Medeia Vozes*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

⁴ WOLF, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1991.

⁵ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. (p. 51) Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

⁶ Grupo de teatro que surgiu em Porto Alegre (RS), em 1978, com uma proposta de renovação radical da linguagem cênica, criando uma estética própria, fundada na pesquisa dramaturgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, e na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

⁷ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. (p.264) Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

⁸ VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM 1987. Termo cunhado por André Antoine (1858 – 1943) para designar a parede imaginária situada na altura do arco do proscênio, separando o palco da platéia. A quarta parede constitui uma convenção do Naturalismo no teatro, e sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, através de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em conseqüência, o ator representa ignorando a existência do espectador diante dele.

⁹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁰ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

¹¹ LIPOVETSKI, Gilles. *Mundo em Descontrole*. (p.89) 2000.

¹² ARIAS, Jorge. *Vivemos Tempos Difíceis*. Crítica publicada no jornal *La República* de Montevideú: novembro de 2005.

¹³ ARIAS, Jorge. *Vivemos Tempos Difíceis*. Crítica publicada no jornal *La República* de Montevideú: novembro de 2005.

¹⁴ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. (p.61) Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

¹⁵ NÓLIBOS, Paulina. *Eros e Bía em Helena e Cassandra: Gênero e Violência no Imaginário Clássico Ateniense*. (p.11) Porto Alegre: UFRGS, 2006. Tese de doutorado.

¹⁶ WOLF, Christa. *Medeia Vozes*. (p.204) Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

André Breton e os primórdios do surrealismo

Érika Azevedo e Robert Ponge

The aim of this paper is to present a historical outline and an analysis of the first years of existence of automatism. Based on some of André Breton's 1922 and 1924 writings, the paper begins with a brief account of Breton's path up to 1924, followed by a detailed account and analysis of the discovery of automatic writing, of the relation of dreams and of the hypnotic sleep experiences. It may be concluded from it all that automatism cannot be taken for a technique invented to be put at the service of *belles lettres*

Keywords: Breton (André); surrealism; automatism

1 Introdução

Em um ensaio sobre o automatismo publicado em novembro de 1922, André Breton declara que “todo e qualquer esforço humano deve ser aplicado em provocar, incessantemente, a preciosa confissão”.¹ Essa confissão – um texto, um desenho automático, por exemplo – é o produto do automatismo, procedimento que Breton descobre em 1919, antes de se tornar dadaísta em 1920. Coexistindo com o dadaísmo e se desenvolvendo independente dele, o automatismo se torna um objeto privilegiado de reflexão tanto para Breton como para alguns dos seus companheiros que fazem suceder à descoberta e à experimentação da escrita automática (1919), as experiências de relatos de sonhos (que parecem ter começado entre o fim de 1921 e o início de 1922) e de sonos induzidos (setembro de 1922 a janeiro-fevereiro de 1923).

O objetivo deste artigo é de esboçar um histórico dos tempos iniciais do automatismo – ou escrita automática ou escrita surrealista –, tal como relatado em alguns escritos de André Breton que o pratica sistematicamente antes mesmo do lançamento do *Manifeste du surréalisme* (Manifesto do surrealismo), em 1924. Começa-se por apresentar alguns dados relativos ao itinerário intelectual de André Breton para, em seguida, expor o processo de descoberta do automatismo e, finalmente, alguns de seus desdobramentos ocorridos entre 1919 e 1922.

2 O início do itinerário intelectual de André Breton

André Breton nasce em 1896 em Tinchebray, aldeia do oeste da França e, a partir dos quatro anos de idade, é levado pela família para Paris. De 1906 a 1913, no colégio Chaptal, recebe uma formação moderna (sem latim nem grego) e, com

Érika Pinto de Azevedo é graduada em Letras pela UFPA, mestra em Literatura Francesa e Francófonas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS – curso realizado com bolsa CAPES –, está cursando o doutorado em Letras na mesma instituição. E-mail: azevedoerika@gmail.com

Robert Ponge é professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, orientador da dissertação de mestrado e do curso de doutorado de Érika Pinto de Azevedo. E-mail: rponge@adufrgs.ufrgs.br

quinze anos, é iniciado na leitura da poesia moderna, pela qual se apaixonava: sobretudo Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, J.-K. Huysmans. Em outubro de 1913, após o término do segundo grau, com a obtenção do diploma nacional de conclusão do segundo grau, o *baccalauréat*, ele ingressa na universidade cursando o ano preparatório aos estudos de medicina. Em março de 1914, publica em *La Phalange* (A falange), revista neo-simbolista, três sonetos inspirados em Mallarmé, dos quais um é dedicado a Paul Valéry. No mesmo ano, lê três cartas inéditas de Arthur Rimbaud, publicadas em *La Nouvelle Revue française* de 1º de julho, e começa uma correspondência com Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Durante a Grande Guerra, Breton é convocado para o exército em fevereiro de 1915, sendo enviado em abril para um regimento de artilharia em Pontivy (na Bretanha), onde continua a ler Arthur Rimbaud e conhece a obra de Alfred Jarry. Em julho de 1915, é deslocado para Nantes. Trabalhando no serviço médico de um hospital dessa cidade, ele conhece Jacques Vaché, um jovem ferido na linha de frente, que, segundo Victor Castre, “ataca como um ácido o gosto [de Breton] pelos poetas ‘ultrapassados’”.² Seu modo de ataque é o *humour* (humor) – ou *umour* como o próprio Vaché prefere grafar (sem h) – comportamento de derisão e de resistência absoluta contra a guerra e, segundo Marguerite Bonnet, “contra as hierarquias e os valores consagrados pela civilização capaz de gerar tal guerra”.³

Em maio de 1916, durante uma permissão, Breton visita G. Apollinaire em Paris. Em julho do mesmo ano, é transferido para o centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier onde, em um manual de psiquiatria, descobre a psicanálise e Sigmund Freud. Breton inicia então as observações sobre o mecanismo do funcionamento do pensamento inconsciente em doentes mentais, as anotações de delírios e as interpretações de sonhos.

No fim de janeiro de 1917, Breton é enviado para o centro neurológico do hospital da Pitié, em Paris, no serviço do professor Babinski. A seguir, inicia uma correspondência com Pierre Reverdy e é apresentado, por Apollinaire, a Philippe Soupault. Aproximadamente no final de setembro ou no início de outubro, Breton conhece Louis Aragon no Val-de-Grâce, hospital em que ambos fazem o estágio de medicina. Aragon, Breton e Soupault descobrem duas obras insólitas publicadas por um único autor que assina cada uma delas com um nome diferente: *Les Chants de Maldoror* (Os cantos de Maldoror), do conde de Lautréamont (um pseudônimo) e, em seguida, *Poésies* (Poesias) de Isidore Ducasse. *Les Chants de Maldoror* inauguram o procedimento dos “beau comme” (belo como);⁴ *Poésies* declara que “a poesia deve ser feita por todos. Não por um”.⁵

Marguerite Bonnet nomeia esse período inicial do itinerário intelectual de Breton “a descoberta da resistência absoluta”, expressão que evoca ao mesmo tempo a reação de Breton à experiência da guerra e as quatro personalidades – Rimbaud, Jarry, Vaché e Lautréamont-Ducasse – que incitam Breton à resistência, à revolta e à busca de uma poesia nova.

Em novembro de 1918, termina a chamada Grande Guerra. Em janeiro de 1919, Jacques Vaché morre em Nantes devido a uma superdose de ópio. Nesse mesmo período, Breton lê o “Manifeste Dada 1918” (Manifesto Dadá 1918), lançado por Tristan Tzara, um dos fundadores do dadaísmo em Zurique, com quem inicia uma correspondência. Ao ler esse manifesto, Breton reconhece no espírito dadaísta o espírito cáustico de Jacques Vaché.

Em março de 1919, Breton, Soupault e Aragon lançam o primeiro número de *Littérature* (Literatura). Nessa revista, publicam escritos diversos: *Poésies* de Isidore

Ducasse; *Lettres de guerre* (Cartas de guerra), coletânea de cartas escritas durante a guerra por Jacques Vaché; obras de escritores modernistas como Max Jacob, Blaise Cendrars, Paul Valéry e outros; além dos primeiros textos de André Breton e Philippe Soupault obtidos pela escrita automática, isto é, a escrita poética não premeditada. Em junho desse mesmo ano, Breton publica um volume intitulado *Mont de piété* (Casa de penhor), sua primeira coletânea que reúne poemas redigidos entre 1913 e 1919.

Em janeiro de 1920, com a chegada de Tristan Tzara em Paris, Aragon, Breton e Soupault aderem ao dadaísmo e *Littérature* passa a ser um importante meio de divulgação desse movimento, além de outras revistas, panfletos, manifestos e manifestações públicas. Gradativamente, porém, a explosão, a destruição e o niilismo dadaístas se tornam ineficazes devido à repetição de certos recursos que estereotipam as manifestações; dúvidas e divergências começam então a surgir no grupo cujas relações se estremeçam até que um episódio ocorrido em maio de 1921 assinala tais discordâncias e a natureza das contradições.

Trata-se do julgamento simbólico de Maurice Barrès, representado por um boneco de madeira, cuja questão central é a mudança ideológica entre *Un Homme libre* (Um homem livre), obra de juventude do escritor, e os artigos que publica no jornal *L'Écho de Paris* (O eco de Paris) nos quais defende posições direitistas e nacionalistas. Tristan Tzara se mostra indiferente a essa manifestação de caráter ético-moral, decepcionando Breton e outros.

Em agosto de 1921, *Littérature*, em sua vigésima edição, deixa de ser publicada temporariamente, porém o grupo dadaísta parisiense continua em atividade. No ano seguinte, em janeiro de 1922, Breton propõe a organização de um “Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne”, do qual Tzara acaba impedindo a realização. Em fevereiro de 1922, Breton e companheiros abandonam o dadaísmo que vai enfraquecendo.

Em março de 1922, *Littérature* volta a ser publicada sob a rubrica *Littérature*, nouvelle série (Literatura, nova série), com nova capa e sob a direção de Breton e Soupault. A essa altura, a revista não tem mais nenhuma ligação com o dadaísmo e um novo grupo começa a se formar; além de Aragon, Breton e Soupault, constituem-no Paul Éluard, Benjamin Péret, René Crevel, Robert Desnos, Roger Vitrac, dentre outros escritores, e Francis Picabia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp e Max Ernst, dentre os artistas plásticos.

Do fim de 1921 a fevereiro de 1923, eles expandem as pesquisas sobre o automatismo através dos relatos de sonhos e das experiências de sonhos induzidos. Os dados relativos ao ano de 1923 são escassos, conhece-se a publicação de *Clair de Terre*, coletânea de Breton que apresenta textos escritos durante o período dadaísta, relatos de sonhos datados de 1922 e alguns poemas provenientes do automatismo, como “Tournesol” (Girassol).

Na primavera de 1924 (março-junho), Breton publica *Les Pas perdus* (Os passos perdidos), coletânea de artigos escritos entre 1918 e 1923 e dos quais alguns constituem valiosos documentos do contato com Jacques Vaché, do período dadaísta e das experiências de sonhos induzidos. Em junho, *Littérature* deixa de ser publicada. Em 11 de outubro, o grupo (agora assumidamente *surrealista*) promove a abertura do “Escritório de pesquisas surrealistas” e, três dias depois, André Breton publica o *Manifeste du surréalisme* (Manifesto do surrealismo), no qual relata a descoberta e a primeira experimentação da escrita automática, expõe os objetivos, os valores e os

meios de atuação do movimento surrealista, definindo o surrealismo como “um não-conformismo absoluto”.

Em 1º de dezembro de 1924, é lançado o primeiro número de *La Révolution surréaliste* (A revolução surrealista), revista especificamente surrealista e inicialmente dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret.

Passo ao estudo do automatismo, seu histórico e algumas de suas implicações no movimento surrealista em formação.

3 A escrita automática

A descoberta do automatismo – ou ainda, escrita automática ou escrita surrealista – por André Breton ocorre em maio de 1919, tal como ele relata mais tarde em “Entrée des médiums” (Entrada dos médiums): “Em 1919, minha atenção tinha se fixado em frases mais ou menos parciais que, quando em plena solidão, quase dormindo, tornam-se perceptíveis à mente sem que seja possível lhes atribuir uma determinação prévia”.⁶ Breton se limita a tomar nota dessas frases que o impressionam por sua perfeita correção sintática, por seu notável valor poético e que ele denomina, posteriormente, *phrases de demi-sommeil* por lhe sobrevirem no estado intermediário entre a vigília e o sono.

No *Manifeste du surréalisme* (1924), uma dessas frases, a que lhe pareceu mais insistente, é comentada:

Em verdade, era uma frase surpreendente; infelizmente até hoje não consigo recordá-la, mas era qualquer coisa como “Há um homem cortado em dois pela janela”, e não pode haver dúvida quanto a isto, uma vez que a acompanhava uma débil representação visual de um homem que andava mas que fora truncado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo [...].⁷

Para Breton, está claro que, na frase *Há um homem cortado em dois pela janela*, não se trata de um homem debruçado em uma janela, mas de um único bloco de imagem formado por um homem e por uma janela nas condições acima descritas. Breton decide anotar a frase e incorporar a imagem resultante “aos [...] materiais de construção poética” dele, porém logo se seguem outras frases que, separadas apenas por curtas pausas, formam um fluxo ininterrupto de imagens. Esse fluxo espontâneo o faz questionar o controle que até então ele acreditava ter sobre o seu pensamento.

Diz ele: “[...] o domínio que eu até então exercera sobre mim mesmo pareceu-me ilusório e eu só me dediquei a pôr termo à interminável querela dentro de mim”.⁸

Breton decide então obter dele próprio o que, durante a guerra, obtivera dos doentes mentais, isto é, segundo escreve no *Manifeste*, “um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao *pensamento falado*”.⁹ Tal “empreitada sem precedentes”, segundo a expressão usada por Philippe Audoin,¹⁰ obedece ao pressuposto de que o pensamento, embora veloz, é passível de ser anotado e que, conforme Breton escreve no *Manifeste*, “a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e [...] ela não desafia a língua, nem mesmo a pena que se move rápido”.¹¹

Breton comunica então a Philippe Soupault a descoberta do automatismo bem como suas primeiras conclusões a respeito desta e, a seguir, ambos decidem

reproduzir voluntariamente neles próprios o estado mental receptivo àquelas frases. Assim, entre maio e junho, André Breton e Philippe Soupault empreendem uma primeira experimentação, começando “a escrever com um louvável desprezo por quaisquer resultados literários”.¹² ao fim do primeiro dia, eles obtêm aproximadamente 50 páginas; ao fim de 8 ou 15 dias consecutivos de escrita, compreendidos entre os meses de maio e junho de 1919, o resultado é uma série de textos automáticos. Parte de tal produção, inicialmente publicada em *Littérature* de outubro, novembro e dezembro de 1919, é reunida, no início do ano seguinte, em um volume intitulado *Les Champs magnétiques* (Os campos magnéticos), coletânea dedicada à memória de Jacques Vaché.

Breton declara que os textos automáticos que compõem essa obra apresentam analogias formais (mesmos vícios de construção entre os textos produzidos por ele e aqueles de Soupault, falhas da mesma natureza, etc.) e um repertório de imagens cuja qualidade nenhum dos dois seria capaz de reproduzir por meio da escrita premeditada; segundo Breton, tais imagens se caracterizam, “poeticamente falando, [...] por um altíssimo grau de *absurdez imediata*”.¹³

Porém, um dos perigos desse procedimento logo se faz sentir. Segundo Audoin, uma anotação feita por Breton anos mais tarde (1930), em um exemplar de *Les Champs magnétiques*, revela que, caso ele tivesse insistido na produção de mais capítulos sob grande velocidade de pensamento, certamente teria morrido,¹⁴ uma vez que a prática excessiva – e sobretudo em grande velocidade – da escrita automática provoca alucinações, fazendo seus adeptos beirarem a loucura.

Breton cessa temporariamente a prática sistemática dessa escrita, mas, em 1920, ele a retoma, ainda que de forma irregular, alternando períodos de experimentação e de trégua.

4 Os relatos de sonho

Tal conduta não encerra suas pesquisas sobre o uso do inconsciente aplicado à liberação da imaginação, pois, a partir do fim de 1921, aparece uma nova categoria de textos, frutos de uma nova experiência: os relatos de sonhos, dos quais três, de autoria de Breton, são publicados no número 1 de *Littérature*, nouvelle série (março de 1922), número que fora preparado antes da crise do “Congrès pour la détermination des directives et la défense de l’esprit moderne” (janeiro de 1922) e da ruptura com o dadaísmo (fevereiro de 1922).

Essa experiência apresenta, porém, algumas limitações. A anotação de sonhos exige a intervenção da memória que, para Breton, é “extremamente falha e, de maneira geral, questionável”,¹⁵ pois ela só pode recuperar parcialmente o conteúdo onírico, que pode ainda ser por ela alterado.

Por essas razões, no segundo semestre de 1922, a atenção dos exploradores mentais se voltará para outra forma de experimentação. No entanto, cabe assinalar que relatos de sonho continuarão sendo publicados em *Clair de Terre* (1923), coletânea de escritos de Breton, e em *La Révolution surréaliste*, cujo número inaugural (dezembro de 1924) é em grande parte dedicado aos resultados dessas experiências e à reflexão sobre as mesmas. Em seu prefácio, os diretores J. - A. Boiffard, P. Éluard e R. Vitrac sintetizarão: “apenas o sonho não priva o homem de seus totais direitos à liberdade”,¹⁶ e, em artigo do mesmo fascículo, Pierre Reverdy declarará:

não acho que o sonho seja estritamente o contrário do pensamento [...], ele é somente uma de suas formas mais livres, mais abandonadas. O sonho e o pensamento são, cada um, o lado diferente de uma coisa só – o avesso e o direito, o sonho constituindo o lado cuja trama é mais rica porém mais frouxa – o pensamento aquele cuja trama é mais sóbria porém mais cerrada.¹⁷

Assim, pode-se dizer que os relatos de sonhos assim como a escrita automática continuarão existindo, de forma intermitente, ao longo da história do movimento surrealista.

5 Os sonos induzidos

Em setembro de 1922, um episódio fortuito desencadeia a fase dita dos sonos induzidos ou sonos hipnóticos. René Crevel conta aos amigos que, tendo encontrado certa Senhora D. durante as férias, esta descobre nele “qualidade mediúnicas particulares”¹⁸ e o inicia em uma sessão espírita – “(obscuridade e silêncio na sala, ‘cadeia’ de mãos em volta da mesa)” –¹⁹ durante a qual ele adormece rapidamente e profere “algumas palavras que se organizam em um discurso mais ou menos coerente”.²⁰

Na noite de 25 de setembro de 1922, Crevel repete a experiência mas, desta vez, em presença de Robert Desnos, Max Morise e André Breton. Pela segunda vez, Crevel “entra no sono hipnótico e pronuncia uma espécie de discurso de defesa ou de acusação [...]; está em jogo uma mulher acusada de ter assassinado o marido e cuja culpabilidade é contestada devido ao fato dela ter agido a pedido dele”.²¹ Ao acordar, Crevel não lembra do que dissera e nada foi anotado.

Na tentativa seguinte, é Robert Desnos quem adormece. Segundo narra Breton, Desnos “abandona a cabeça entre os braços e começa a arranhar convulsivamente a mesa”,²² gesto interpretado pelos companheiros que o observam como o desejo de escrever; eles decidem oferecer-lhe papel e caneta na próxima sessão. É assim que, no dia seguinte, Breton, Crevel, Éluard, Péret et Ernst conseguem obter de Desnos um diálogo entrecruzado de desenhos que são registrados na medida do possível, já que ora se perdem na mesa, ora são ilegíveis. Outra tentativa de sono hipnótico é feita e dela participam Éluard, Ernst, Morise, Péret e uma moça que o acompanha (senhorita Renée), além de Breton: desta vez são a senhorita Renée e Péret que emitem frases (como a pronunciada pela senhorita: “Le gouffre... sueur incolore de mon père inonde”) e fazem gestos (como Péret que, à pergunta “Que voyez-vous?”, responde: “- De l’eau”, após o quê se joga na mesa e faz como se estivesse nadando).²³

René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Péret têm papel primordial nessa nova fase porque cedem com facilidade ao procedimento dos sonos provocados enquanto, apesar de presenciar as sessões, Breton, Ernst e Morise jamais adormecem. As experiências de sono induzido pressupõem, no entanto, perigos para aqueles que o praticam, visto que começam a opor resistência à saída do transe, emagrecem progressivamente, irritam-se e discutem brutalmente ente si. A prática coletiva do sono induzido cessa em janeiro ou fevereiro de 1923. Breton, porém, chama a atenção para o significado do que fora vivenciado nas sessões de sono provocado, ao declarar: “As palavras, aliás, pararam de brincar. As palavras fazem amor”.²⁴

6 À guisa de conclusão

As quatro experiências analisadas – as frases de semi-sono, a escrita automática, os relatos de sonho e os sons induzidos – são todas formas de expressão do automatismo que foram praticadas, experimentadas por Breton e companheiros entre os anos de 1919 e 1924.

Mas qual seria o objetivo da prática do automatismo, independente do meio, do procedimento escolhido para a sua realização? Em uma entrevista a André Parinaud, em 1952, Breton analisa as aspirações e concepções que conduziram ele e seus companheiros à pesquisa no domínio do inconsciente. Ele revela que o objetivo era simples e aplicável à realidade: tratava-se de investigar a possibilidade que tais meios oferecem a quem quer que os pratique de escapar às coerções que recaem diariamente, insistentemente, sobre o pensamento controlado. Essas coerções, que na opinião de Breton são muito graves, são o fato de o homem “se sujeitar a percepções sensoriais imediatas [...]” e o fato de o seu “espírito crítico coibir a linguagem e, de maneira geral, os modos mais diversos de expressão”.²⁵ Esse objetivo de liberação do pensamento permite afirmar que o automatismo não pode ser entendido como uma técnica a serviço do bem escrever, mas como um instrumento de sondagem das faculdades mentais, tendendo à liberação da imaginação e, por conseguinte, da ação humana.

Notas

¹ BRETON, André. “Entrée des médiums”. (1922). In: Idem. *Les Pas perdus*. (1924). Paris: Gallimard, coll. “L’Imaginaire”, 2004. p. 119. Salvo indicações ao contrário, as traduções dos originais para o português foram feitas pelos autores.

² CASTRE, Victor. *André Breton: trilogie surréaliste*. Paris: Sedes, 1971. p. 10.

As informações relativas ao itinerário intelectual de Breton são extraídas das fontes citadas e, ainda, de dois outros trabalhos: PONGE, Robert. “Mais Luz!”. In: Idem (org.). *O surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 1991. p. 14-29; AZEVEDO, Érika. *Une étude et une traduction de “L’Homme au complet gris clair”, nouvelle de Marcel Lecomte, écrivain surréaliste belge francophone*. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas, orientada por Robert Ponge. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2007. Cap. 1: “Naissance et développement du surréalisme autour d’André Breton jusqu’en 1931”, p. 7-17.

³ BONNET, Marguerite. “André Breton”. In: *Encyclopaedia Universalis*. “Corpus”, tome 4. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1996. p. 531.

⁴ A título de ilustração: “Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure [...]” (LAUTRÉAMONT, Comte de. *Les Chants de Maldoror*. In:

LAUTRÉAMONT, Comte de ; DUCASSE, Isidore. *Œuvres Complètes*: “*Les Chants de Maldoror*”, “*Poésies*”, “*Lettres*”. Paris : Librairie José Corti, 1953. p. 327).

⁵ DUCASSE, Isidore. “Poésies II”. Op. cit. p. 386.

⁶ BRETON. “Entrée des médiums”. Op. cit. p. 118.

⁷ BRETON. “Manifesto do surrealismo”. In: Idem. *Manifestos do surrealismo*. Traduzido do francês por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001. p. 36.

⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ AUDOIN, Philippe. “Préface”. In: BRETON. *Les Champs magnétiques*. (1920). Paris: Gallimard, coll. “Poésie”, 1971. p. 13.

¹¹ BRETON. “Manifesto do surrealismo”. Op. cit. p. 37.

¹² *Ibidem*, p. 37.

¹³ *Ibidem*, p. 38, grifado por Breton.

¹⁴ BRETON. Citado por : AUDOIN. “Préface”. Op. cit. p. 14.

¹⁵ BRETON. “Entrée des médiums”. Op. cit. p. 120.

¹⁶ BOIFFARD, J.-A.; ELUARD, P. ; VITRAC, R. “Préface”. *La Révolution surréaliste*, n.1. Paris, 1^o de décembre de 1924, p. 1.

¹⁷ REVERDY, Pierre. “Le Rêveur parmi les murailles”. *La Révolution surréaliste*. Op.cit. p. 17.

¹⁸ BRETON. “Entrée des médiums”. Op. cit. p. 120.

¹⁹ *Ibidem*, p. 120.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 121.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 124.

²⁴ BRETON. “Les Mots sans rides”. (1922). In: Idem. *Les Pas perdus*. Op. cit. p. 134.

²⁵ BRETON, André. *Entretiens: 1913-1952*. Paris: Gallimard, coll. “Le Point du jour”, 1952, p. 82-83.

‘You are what you read’: intertextual relations between Patrick White’s *The Solid Mandala* and F. Dostoyevsky’s *The Brothers Karamazov*

Monica Stefani

This article shows a preliminary research plan concerning the study of the intertextual relations between the novel *The Solid Mandala* written by the Australian Patrick White, in 1966 and *The Brothers Karamazov*, y F. Dostoyevsky, for the Master’s Degree in English Literature at UFRGS.

Keywords: Patrick White, The Solid Mandala, Dostoyevsky, The Brothers Karamazov, Intertextuality

1 Introduction

Why bother with Patrick White, today? This is the question proposed by an Australian website dedicated to show a bit of the life and works of the only Australian writer to have won the Nobel Prize, in 1973. Among his renowned books, we have *The Tree of Man* (1955), *Voss* (1957) - both translated into Portuguese -, *Riders in the Chariot* (1961) and *The Solid Mandala*, published in 1966. Looking for works on the author (not only in Australia, but also in England and in the United States), we see that lots of academic works were done on most of the books mentioned, except on *The Solid Mandala*. The ones found present different perspectives. For instance, Lars Anderson (University of Melbourne) analyses the book focusing on the setting (Sarsaparilla, suburb of Sydney, in the article *Patrick White and the Suburbia*). Anthony Uhlmann works with the symbology (in the article *Patrick White and the Symbol*). In fact, both articles were presented in the seminar ‘Remembering White’, held in May 2007, in Sydney.

In this work, the idea is to make use of *The Solid Mandala* with a different point of view, or better, the spotlight is in another aspect: intertextuality. Given that part of the story takes place in a Public Library, it is natural the presence of some literary references throughout the book (the same happens in *The Living and the Dead*, with the literary preferences of the main character, Catherine Standish, being part of her description), perhaps as a way to increase verisimilitude. But it is quite interesting to observe what happens in *The Solid Mandala* in relation to the mentioning of *The Brothers Karamazov*, written by Fiodor Dostoyevsky.

2 Patrick White as a reader: why *The Brothers Karamazov*?

The first thing that calls our attention while reading White’s novel is in regards to how he introduces literary works in the narrative, but more precisely the novel *The Brothers Karamazov*. Let us see an example:

Monica Stefani, Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na UFRGS, orientada pela Profa. Dra. Rosalia N. Garcia, Programa de Pós-Graduação em Letras, Av. Bento Gonçalves, 9500, Caixa postal 15002, Porto Alegre, RS, 91501.970, Brasil. Fax: 51 3308.6712; Tel: 51 3308 6699; e-mail: mokistefani@msn.com.

'Today his tastes are comparatively simple', she persisted. 'He's back on *The Brothers Karamazov* and *Alice Through the Looking Glass*. Oh, I do wish', this time Miss Glasson only half-giggled. 'I do wish you'd let me point him out. I'm sure you'd find it rewarding. Just a peep. I shan't show myself. I talk to him, and it would be such a shame if he felt he could no longer trust me'. (...)

'Do you come here often?' he asked.

'Only on days when I run a message for Mrs Allwright. Today she sent me to fetch her glasses, which are being fitted with new frames'. He felt in his pocket. 'That reminds me, I forgot about them so far. I couldn't come here quick enough to get on with *The Brothers Karamazov*'.¹

Just the fact that one of the 'Brown brothers' goes to the library to read one of the most famous (but also one of the most difficult) Dostoyevsky's novels is something astonishing, considering the character's features. Actually, *The Solid Mandala* is divided into two parts: one represented by Waldo (which lends his name to the title of the second chapter) and Arthur (whose name appears in the third chapter of the book). Waldo is the 'rational, intellectual' man, who nourishes the dream to become a writer. Arthur, the 'nut' brother, goes frequently to the Library, at the beginning feeling happy to see his twin brother working there. However, his intentions are far deeper than simply going there to pay a visit to his intellectual brother.

However, this is not enough to justify the reason to go to *The Brothers Karamazov*. If it was merely a question of mentioning the title, it would be fine. But let us see what happens after that:

'But', said Waldo, ignoring the more sinister aspect of it, 'is there any necessity to come to the Public Library? You could buy for a few shillings. In any case, there's the copy at home. Dad's copy. I like to come to the Public Library', said Arthur, 'because then I can sit amongst all these people and look at them when I'm tired of reading. Sometimes I talk to the ones near me. They seemed surprised and pleased to hear any news I have to give them'. (...) 'I can't read the copy at home', he who had been speaking gently enough before, said more gently. 'Dad burned it. Don't you remember?'²

It is not any book that would compel a person to burn it. In this case, it is a symptom that there is something 'hidden' in that novel, which perhaps might help the reader to discover a secret, or something useful to better comprehend the characters in Patrick White's novel. Here, the study would be concentrated in seeing Patrick White as a reader, to perceive how he introduces his reading of *The Brothers Karamazov* in *The Solid Mandala*.

3 Intertextuality

Indeed, we can say we have intertextual relations between these two literary works (and under the point of view of the French Discourse Analysis, we say it is intertextual as we still can identify the origin of the discourse being reproduced. For instance, we do know *The Brothers Karamazov* exists and it was written by F. Dostoyevsky in 1879). Julia Kristeva was the first author to have coined the term 'intertextuality', in 1974:

The word's status is thus defined horizontally (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as vertically (the word in the text is oriented towards an anterior or synchronic literary corpus)...each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read...any text is constructed as a mosaic of quotations, any text is the absorption and transformation of another.³

In Comparative Literature, the main issue is related to the 'sources' and 'influences' of the author(s) being analysed. In this case, it seems quite blatant that Patrick White actually read F. Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov*. And we can see this information in his biography, written by David Marr:

Six weeks after moving in White was able to report he was resting and enjoying a read 'such as I haven't had for years. I have just finished *The Brothers Karamazov* for the third time in my life. Each reading has given me a little more. I hope I have the opportunity of reading it again in twenty years time. By then I should be able to get into every corner of it. The sad part of the book is that one realizes one hasn't, and never will arrive anywhere very much in one's own writing.⁴

But this is not what we want. Did Patrick White have any seeming reason to use this specific book written by Dostoyevsky (as he could have used, for example, *Crime and Punishment*)? Is there anything he tries to make the reader discover by simply mentioning this title?

In terms of comparison, we could say that Patrick White and F. Dostoyevsky share a characteristic: their works are not supposed to be read 'just for fun', that is, for entertainment. The characters in the story demonstrate that, in relation to *The Brothers Karamazov*: 'I think he was afraid of it', said Arthur. 'There were the bits he understood. They were bad enough. But the bits he didn't understand were worse.'⁵

4 Possible associations

We have talked about Dostoyevsky's work, but what is it about? Certainly it is a story also about brothers, and we infer that by the title. White's novel also involves brothers, but in this case very close together twin bothers. In the Russian novel, we have two 'mothers Karamazov', so the offspring shares the same father, who is not an exemplary man: a bad bourgeois, egotistic, who is murdered supposedly by his son, Dmitri Karamazov. The father in the *The Solid Mandala* is the one who burns

The Brothers Karamazov, so he seems to be the one who did not (or refused to) comprehend the story.

In his book Patrick White: a general introduction, Ingmar Björkstén says:

Like Dostoyevsky, Patrick White views suffering as a necessity: it is the path of purification that leads to spiritual insight. But suffering is not so much a religious phenomenon as an existential one; it is less a prerequisite for salvation than it is a part of existence.⁶

Now, let us consider this excerpt:

‘What will it do for you? To understand? The Grand Inquisitor?’ Though almost yawning, he felt neither lulled nor softened. ‘I could be able to help people’, Arthur said, beginning to devour the words. ‘Mrs Poulter. You. Mrs Allwright. Though Mrs Allwright’s Christian Science, and shouldn’t be in need of help. But you, Waldo’.⁷

Is Waldo suffering? Does he need to suffer to be ‘purified’? We could answer yes to the first question, if we consider that Waldo sees that his literary ambitions were not fulfilled and that his ‘intellectually inferior’ brother goes to the library not only to read, but to understand, to grasp *The Brothers Karamazov*. We cannot not say Waldo is an atheist, but given his rational thought, perhaps issues related to religion are not discussed (perhaps in this case we could make reference to Ivan Karamazov, the intelligent, nihilist brother who tries to control people). When there is the mentioning of Dostoyevsky’s book, Waldo’s reaction is interesting: ‘All the loathing in Waldo was centred on *The Brothers Karamazov* and the glass marble in Arthur’s hands’.⁸ The pertinent question asked by Waldo Brown could suit us: why should we read *The Grand Inquisitor*? What will it do for us? Actually, if Arthur wants to help people by understanding that chapter, we will attempt to help people to better comprehend White’s work and the characters involved. Again, quoting Ingmar Björkstén, talking on *The Solid Mandala*:

It portrays differing and alternative life-styles: Waldo’s rationalism which does not lead to understanding, Arthur’s emotional concentration, Dulcie’s way of life which involves her return to her Orthodox Jewish origin, and Mrs Poulter’s life in the service of practical love. This is the love that results in the conviction that God exists and that the soul is immortal, as affirmed by the district governor in *The Brothers Karamazov*.⁹

Already at the beginning of White’s novel, we have five quotations, one of them written by Dostoyevsky: ‘It was an old and rather poor church, many of the ikons were without settings, but such churches are the best for praying in’. After reading *The Brothers Karamazov*, we discover the source of the quotation, during Ilyocha’s funeral:

The boys surrounded it and remained reverently standing so, all through the service. It was an old and rather poor church; many of the ikons were without settings; but such churches are the best for praying in. During the mass Snergiryov became somewhat calmer, though at times he had outbursts of the same unconscious and, as it were, incoherent anxiety.¹⁰

Patrick White says in his biography that the twin brothers Waldo and Arthur are halves of the same unit. In this case, according to many scholars, the unit would be Patrick White himself, and in a way he attributes the creation of these 'halves' to Astrology (seemingly a controversial subject). He was born in May, so his star sign is Gemini, the sign of the twins.

One more aspect which seems to relate to Dostoyevsky's writing style are the 'idiot characters', that is, the 'humbly good, the divinely crazed'.¹¹ In *The Solid Mandala*, this character would be Arthur, but this is not enough to explain the 'influence'.

5 Interpretation

At this point, our theoretical focus changes, going from intertextuality to a deeper concept, interpretation. The idea now is to bring together both texts and then try to visualize how the interpretative process occur, that is, how the reader can make these associations, if he/she really does that while reading *The Solid Mandala*. The aim is to see if the reading of *The Brothers Karamazov* is a prerequisite for the comprehension of White's novel. Is there any difference if the reader firstly read *The Brothers Karamazov* and then goes to *The Solid Mandala*? Or is it better to read *The Solid Mandala* before reading *The Brothers Karamazov*? Let us see what E.D. Hirsch Jr. says on interpretation:

(...)every interpretation is partial. No single interpretation can possibly exhaust the meanings of a text. Therefore, to the extent that different interpretations bring into relief different aspects of textual meaning, the diversity of interpretations should be welcomed; they all fuller will be one's understanding.¹²

Thus, the next step in this research is to find more important concepts regarding hermeneutics and then transfer that to the texts involved, in this case *The Solid Mandala* and *The Brothers Karamazov*. The attempt is not to find out what Patrick White had in mind, but to see how different readings can generate lots of plausible interpretations. We will discover, by doing this work, if the sentence 'you are what you read' is true.

6 Conclusion

So far we can arrive to the conclusion that there is a reason behind the use of the novel written by Dostoyevsky in White's literary work. The fact that *The Brothers Karamazov* was read three times is quite interesting. Also, it will be quite amazing to analyze Patrick White as a reader and then as a writer, and see how he manages to incorporate his ideas and, certainly, his interpretation. After that, we will attempt to see how our interpretation can be affected when we know the references made to other works. Does that knowledge change our interpretation/reading? Did Patrick White do that on purpose? That is what we will want to discover.

Notes

-
- ¹ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 198.
- ² WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ³ KRISTEVA, Julia. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980, p. 37.
- ⁴ MARR, David. *Patrick White: a life*. New York: Alfred A. Knopf, 1992, p. 448.
- ⁵ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ⁶ BJÖRKSTÉN, Ingmar. *Patrick White: a general introduction*. St Lucia: University of Queensland Press, 1976, p. 19.
- ⁷ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ⁸ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ⁹ BJÖRKSTÉN, Ingmar. *Patrick White: a general introduction*. St Lucia: University of Queensland Press, 1976, p. 91.
- ¹⁰ DOSTOYEVSKY, Fiodor. *The Brothers Karamazov*. New York: Dover Publications, 2005, p. 713.
- ¹¹ BJÖRKSTÉN, Ingmar. *Patrick White: a general introduction*. St Lucia: University of Queensland Press, 1976, p. 2.
- ¹² HIRSCH, Eric. The Babel of Interpretations. In: *Literature in the modern world: critical essays and document*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 48.

A Reading of Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*

Adriane Veras

This article presents a reading of Sandra Cisneros's novel *The House on Mango Street*, representative of Chicana writing in the United States. The analysis introduces the narrator of the novel, Esperanza, and her struggle to assert her own identity, which is culturally hybrid. Through the observation of the female characters, it is possible to verify the archetypes that compose the female representations in the novel, which Esperanza tries so desperately to part herself from.

Keywords: identity; home; Esperanza, women

When reading the novel *The House on Mango Street* by Sandra Cisneros, I identified myself with the character and narrator Esperanza. She is a young girl who is going through an experience of displacement and longs to have a “house of her own.”¹ The character's most profound wish is to have a home, “I lived *there*. I nodded. I knew then I had to have a house. A real house. One I could point to. But this isn't it. The house on Mango Street isn't it.”²

Home, according to McDowell,³ is about identity because of the notion that a feeling of belonging to a place represents or symbolizes partly how we define ourselves. Frequently we say that we feel “at home”, when we mean that we identify and feel at easy somewhere. However a sense of place and identity may be established by contrasting it with some other place (or home) that is very different. That is what Esperanza experiences: she has a home which she does not belong (at least, she does not feel that she belongs) and she yearns for a house of her own, symbolic of her quest for her own identity. Then, home can be interpreted in a variety of shapes: from the private to the collective, in concrete and symbolic forms.

This story of coming of age can be considered a Chicana *Bildungsroman*.⁴ In this Chicana *Bildungsroman*, the narrator must escape the oppressive conditions of her community and the limited options that are available for her, especially marriage. Similar to Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, Esperanza plans to find a house of her own, “a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.”⁵ At this home she plans to write her own narratives on paper “clean as [...] before the poem”, clean and free from oppression. Therefore, Cisneros offers not a return to home but a way out of the oppressive, sad and poor neighborhood through her pen, through writing and revising Esperanza's story.

The voices of writers as Cisneros are powerful examples of how geographic,

Adriane Veras. *Mestre em Literaturas de Língua Inglesa na UFRGS - orientada pela Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, Programa de Pós-Graduação em Letras. Av. Bento Gonçalves, 9500, Caixa postal 15002, Porto Alegre, RS, 91501.970, Brasil. Fax: 51 3308.6712; Tel: 51 3308 6699; e-mail: adrivas@gmail.com*

cultural, and language borders are being transgressed, perhaps until they become meaningless or until the US ceases to be not only Anglo/European, not just white, not only the place where the “subaltern other” remains at the margins. These margins and borders keep these individuals caught in a state of displacement produced by physical dislocation from the native culture experienced by (im)migrants, which was my case since I lived in the US during the 90’s, or by the colonizing experience. From the dislocations, commuting between cultures, this back and forth, this *de allá y acá*, the movement from “here” and “there” emerge tensions, contradictions, and reconfigurations that shape and influence the construction of identity, which is marked by absence, loss, fragmentation, estrangement, reclaiming, inscribing and revising presences.

Several Chicana/o⁶ writers and artists have introduced the notion of “border cultures” described here by performing artist Guillermo Gómez-Pena:⁷ “Border culture means boycott, complot, *ilegalidad*, *clandestinidad*, *contrabando*, transgression, *desobediencia binacional* [...] but it also means transcultural friendship and collaboration among races, sexes and generations”. He continues in his manifesto *The Border Is* saying that the meanings are abundant, endowed with a “multiplicity of voices away from the center” and also a “new terminology for new hybrid identities.”⁸ Mexican Americans are often ambivalent about Mexico. Although many feel a deep sense of connection to Mexico, some still feel betrayed by the sale of the lands of their ancestors to the United States in the 1840s. Many Mexican immigrants often resent the fact that Mexico cannot offer them an opportunity for a better life. Mexico’s economy relies heavily on the income sent back home by illegal and legal workers in the United States.

The inhabitants of the houses on Mango Street know that the barrio is a repressive community. The narrative portrays it as a frightening and terrifying place for women. The future for women in the barrio is not a brilliant one; some of them resort to a marriage of convenience to escape from a, perhaps, worse fate. They do not wander around “these mean streets,”⁹ where there is physical and sexual abuse. Cisneros is one of the first Chicana writers to describe life in the *barrio* as it is, exposing its different aspects. However, there were Chicana writings before the 80’s and Cisneros. Some researchers have brought to light texts from authors of Mexican descent in the US, dating from the nineteenth century.¹⁰

As Sonia Torres¹¹ reports, most of these authors, finding it difficult to have a place in the traditional North-American history, frequently sought in the oral Mexican tradition, such as the legend of *La Llorona*,¹² the woman who laments perpetually the death by drowning of her children, material for their literary expression. Besides the re-reading of myths and oral stories, the poetry and stories of these “women of color”¹³ in the US are repeatedly about the act of writing and the access to the power of meaning, about the power of employing tools that mark the world that has marked them as the Other.¹⁴ These tools are often stories, retold stories, versions that invert and dislocate naturalized binary identity hierarchies. When retelling myths of origin the authors subvert the central myths of the western culture; figuratively and literally, language and politics traverse struggles of women of color.¹⁵

Many of these writings present Mexico and its culture in an idealized and romantic view. Legends of *La Virgen de Guadalupe*,¹⁶ who is mother, consoles, calms down, tranquilizes, dries up all tears, soothes passions; and *La Chingada* (*Malinche*), Cortez’s mistress, who is ever more passive, and her passivity is object.

She does not offer resistance to violence, her shame resides in her sex and her passiveness leads her to lose her identity; she loses her name and she is not an individual anymore, she is nothing, confusing herself to nothingness. And yet, she is the atrocious incarnation of the female condition of the Mexican woman.¹⁷ Cisneros, in her novel, counters those viewpoints, writing of women who are very powerful in their own way, whose power is disapproved of, but who have power nonetheless, living in powerless circumstances as wives and daughters of Mexican/Chicano men.

Considering that one of the main issues in *The House of Mango Street* is identity, and the construction of one, this could not be in any other form than narrative, because according to Ricoeur¹⁸ to define oneself is, in the last instance, to narrate. This novel may evoke conscious or unconscious feelings about the issues tackled in it and even, indirectly, it may bring to the fore our conceptions regarding these matters of identity and belonging. When reading this novel, we are confronted with mental representations, with pictures of a kind of reality. These may be pictures of fictive, made-up realities, and representative of the real world. The fantasies created and communicated by the author, through the voice of Esperanza Cordero, may come to play a cognitive and emotional role for the reader.

Esperanza grows to write stories that are not being told: her mother's stories, her aunt's story, the stories of women in the barrio, the stories of all of those people who do not have the ability to register their lives and to voice their sorrows, the ones "who cannot leave as easily as"¹⁹ her, the excluded ones from the dominant discourse. Regarding this task of reporting about the lives of the outcasts from the majority group, Ian McLean in his essay "Post Colonial: Return to Sender"²⁰ states "Minority artists are not left alone on the periphery of dominant discourse. Indeed, they are required to be representatives of, or speak for, a particular marginalised community; [...] They bear a 'burden of representation.'"²¹

Thus Esperanza takes upon herself to represent this minority through narrative, which also functions as her *Bildungs*, reporting her years between childhood and adulthood. The neighborhood is a repressive community, which is frightening and extremely terrifying for women. The future for women in the barrio is a bleak one, where they cannot roam around; their place is confinement at home. Esperanza wants to disavow the patriarchal dominant discourse on Mango Street, and through her narrative she invests herself with power, a disapproved one, but power nevertheless. Trying to assert herself as a Chicana and a woman who does not abide by the male Chicano paradigms is practically a contradiction in terms. Many women, who have grown up in a patriarchal culture, like the Mexican/Chicano culture, feel great guilt for betraying their culture. This culture views women as someone who can easily step out of boundaries and break the norms, becoming, thus, anglicized or a *Malinche*, who is a betrayer influenced and contaminated by foreign beliefs and ideas. In a way, Esperanza tries to redefine her "Mexicanness" and appropriate the archetypes that compose the female persona, besides dealing with her American culture as well. Therefore she faces a predicament. Her conundrum comes from "straddling two cultures"²² in the process of asserting herself and her identity.

This predicament Esperanza finds herself in becomes the main force behind her desire to narrate these stories. Narrative, for Peter Brooks (and, to an extent, Freud), is not only therapeutic, but is a necessary part of human existence. In her narrative, Esperanza tries to assert who she is through her experiences. Through the sequence

of her narrative, she presents a coherent story of her growth process and also of her identity. Brooks, in his book *Reading for the Plot*, discusses the links between narrative and its drive towards ending with Freud's speculations on the objective of life in *Beyond the Pleasure Principle*.²³ Freud argues that the "goal of all life is death"²⁴ a return to a previous, lifeless state. Narrative for Brooks performs this objective; it gives us "the knowledge of death which in our own lives is denied to us."²⁵ When Esperanza writes about her life and her community, she is trying to achieve this feeling of closure. Her narrative strikes on the readers the desire to find meaningful and totalizing order to the chaos of life. Esperanza likes to tell stories, but her main reason for telling hers is the need to put it down on paper, so she can, through the act of repetition of the story, alleviate her pain. She is compelled to return to Mango Street to shed a light to the stories and narratives that make up her own person. She must write in order to complete her *Bildungs*.

In order to make her narrative personal, Esperanza makes use of the languages that are markers of Chicano discourse – English and Spanish. English is the predominant language of her narrative, but it is possible to see the syntax of Spanish, as well as a few well-placed words in Spanish. Language in the novel becomes a symbol of identity. Bilanguaging, as Mignolo calls it, reflects Esperanza's identification to both cultures. The fact that she feels at ease navigating through both languages is characteristic of her hybrid cultural identity.

Women, on Mango Street (perhaps I should broaden the scope here) are categorized according to the ways in which they can serve (or fail to do so) men/patriarchy. Within patriarchy, a woman is either a mother, a grandmother, a sister, a daughter, a homemaker, a housewife, or a sexual object, a product, and a commodity whenever she fails to fulfil her pre-assigned roles. Within the patriarchal marriage, the wife becomes both a maid and a sex object, as it is her obligation to her husband to relinquish her personal interests and dreams to apply herself to him, to the home and homemaking duties. We observe this in "Alicia who sees mice": her father says, [...] You're just imagining. And anyway, a woman's place is sleeping so she can wake up early with the tortilla star [...] Alicia, who inherited her mama's rolling pin and sleepiness [...] Is afraid of nothing except four-legged fur. And fathers."²⁶

These women on Mango Street are at the margin of white society as well as their own community. Since they have to conform to the feminine roles in their neighborhood, they may find themselves powerless. The Mexican-American woman is not marginalized by her physical location, since many groups of Chicanas live in big cities like Chicago and New York; however, she is marginalized by her gender and ethnicity. In the words of Chicana critic and activist Gloria Anzaldúa, this margin or borderland "is her home / this thin edge of / barbwire."²⁷ She must reside on the fence because she can never dwell in a full place in any of the cultures to which she "straddles." In the United States, she is estranged by her skin color ("brown"), her language, and her social-economical status: "Those who don't know any better come into our neighborhood scared. They think we're dangerous. They think we will attack them with shiny knives."²⁸ In Mexican and Chicano cultures, she is categorized and bounded by the traditions of sexism ("machismo") and the teachings of the Catholic Church. Anzaldúa writes, "Alienated from her mother culture, 'alien' in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can't respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits."²⁹

Esperanza struggles to reconcile her Mexican past, as an inherited legacy of being a “horse woman”, with her American present, “Got to take care all your own.”³⁰ What makes this struggle even more difficult is the fact that Esperanza and her friends are all young women who must sort through the various discourses they hear regarding a woman’s place, in order to find their own house. Esperanza through her narrative reevaluates, re-appropriates and invests the archetypes that form the concept of woman in her culture. The archetypes are the passive virgin, the sinful siren, and the treacherous mother, represented in the figures of the Virgin of Guadalupe, *La Malinche*, and *La Llorona*. These archetypes define the female roles in Mexican and Chicano cultures, as historical and mythical figures that have political and social significance. They exert influence on the way women are perceived within these cultures. In his well-known book *The Labyrinth of Solitude*,³¹ originally published in 1950, Octavio Paz ponders at great extent on *La Malinche*’s role in the configuration of the Mexican consciousness. Paz considers her to be “*la chingada*”, the “violated Mother”, thus, leading the Mexican men to view themselves as the unlawful sons of a raped mother. *La Malinche* is regarded as a traitor and a whore, and her legacy becomes a representation of the betrayal the indigenous people of Mexico endured at the hands of the white European who were aided by *Malinche*.

Through the examination of the lives of the women on Mango Street, Esperanza realizes that a woman’s house is frequently a confining patriarchal domain rather than a house of freedom she envisions for herself. Therefore, Esperanza begins to resist the social conditioning that leads women to seek marriage:

My mother says when I get older my dusty hair will settle and my blouse will learn to stay clean, but I have decided not to grow up tame like the others who lay their necks on the threshold waiting for the ball and chain[...] I have begun my own quiet war [...] I am one who leaves the table like a man, without putting back the chair or picking up the plate.³²

Esperanza’s rejection to abide by the social expectations for women is expressed symbolically when she says that she will not “grow up tame.”³³

Notes

¹ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 108.

² CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 05.

³ McDOWELL, M. *Anti Racism Measures*, Questions and Written Answers 15: 1047—18, p. 14 – 16, 2003.

⁴ *Bildungsroman* from German, consists of a novel of formation, or novel of education, where the main character goes through a process of maturing, loss of innocence, the major conflict is self vs. society or individuality vs. conformity, with themes of exile or escape of her/his community. Examples of such works

are James Joyce's, *A Portrait of the Artist as a Young Man*; J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*; etc.

Available at: <http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html>, accessed on February 9, 2007.

⁵ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 108.

⁶ Chicana/o is a term initially used in a derogatory manner to refer to Mexican-Americans and their descendants living in the US. Since the late 60's it has been appropriated by such individuals as a tool of empowerment.

⁷ GÓMEZ-PÉÑA, Guillermo. *Warriors for Gringostroika*. St Paul: Graywolf Press, 1993, p. 43.

⁸ GÓMEZ-PÉÑA, Guillermo. *Warriors for Gringostroika*. St Paul: Graywolf Press, 1993, p. 44.

⁹ Reference to the book *Down These Mean Streets* by Puerto Rican-American author, Piri Thomas. The novel with autobiographical tones takes place in the Spanish Harlem, and relates how he was lost even within his own family and sought his identity through drugs, street fighting, and armed robbery, nearly becoming yet another statistic by the age of twenty-two.

¹⁰ According to *Recovering the US Hispanic Heritage*, Arte Publico Press. Research financed by Rockefeller Foundation.

¹¹ TORRES, Sonia. *Nosotros in USA – Literatura, Etnografía e Geografias de Resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

¹² *La Llorona* began as an oral legend about a ghostly woman who can be heard wailing for her lost children. In some versions of the story, *La Llorona* is doomed to wander and weep to expiate her own guilt for murdering her children. The motivations for the murders range from depression or anger at being abandoned by their father (who is sometimes portrayed as an Anglo), to the need to conceal an illegitimate birth, to a selfish rejection of motherhood. Source: *The Handbook of Texas Online*, available at: <http://www.tsha.utexas.edu/handbook/online/articles/LL/lx11.html>. Accessed on December 10th, 2006.

¹³ This term is employed in the US with the purpose of including not only women of African origin, as well as the ones who have a Latin, Arabic, Indian or indigenous origin. This expression was created to escape the binaries of black/white America.

¹⁴ This term was coined in the writings of Hegel (1770-1881), and later developed by Lacan, and it has several definitions according to different fields of study. For the purpose of this paper the definition applied here is the literary definition, according to the Website of the University of Texas <http://www.cwrl.utexas.edu/~ulrich/rww03/othering.htm>: *the social and/or psychological ways in which one group excludes or marginalizes another group. By declaring someone "Other," persons tend to stress what makes them dissimilar from or opposite of another, and this carries over into the way they represent others, especially through stereotypical images*. Accessed on June 04th, 2004.

¹⁵ HARAWAY, Donna. *A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980's*, in Linda Nicholson (org.), p. 190 – 233.

¹⁶ In Mexican culture, female identity has traditionally been structured around three principal archetypes: *La Virgen de Guadalupe*, *La Llorona* and *La Malinche*.

¹⁷ PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. Translator: Eliane Zagury from the original: *El Laberinto de La Soledad* e postdata. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 4. Ed.

¹⁸ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

¹⁹ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 105.

- ²⁰ MCLEAN, Ian. *Post colonial: return to sender*. Available at: <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-December-1998/mclean2.html>. Accessed on March 28, 2007.
- ²¹ MCLEAN, Ian. *Post colonial: return to sender*. Available at: <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-December-1998/mclean2.html>. Accessed on March 28, 2007.
- ²² Gloria Anzaldúa's expression from *Borderlands: La Frontera*.
- ²³ FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- ²⁴ BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984, p. 109.
- ²⁵ BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984, p.95.
- ²⁶ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 31 – 32.
- ²⁷ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands – La Frontera, The New Mestiza*. 2nd ed., San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p.89.
- ²⁸ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 28.
- ²⁹ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands – La Frontera, The New Mestiza*. 2nd ed., San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p.42.
- ³⁰ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 89.
- ³¹ PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. Translator: Eliane Zagury from the original: *El Laberinto de La Soledad* e postdata. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 4. Ed.
- ³² CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 88, 89.
- ³³ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 88.

Uma leitura sobre a escravidão no romance epistolar de Ina von Binzer

Lisanea Weber

The german schoolteacher Ina von Binzer sailed to Brazil in 1881 and remained here until 1884 working as a governess for wealthy coffee planter families in the provinces of Rio de Janeiro and São Paulo. As a result of her daily enterprises, she wrote a series of letters, describing with great accuracy the domestic and social environments of the *Segundo Império*. These slightly fictionalized letters would be published in Germany in 1887, however, a brazilian translation would only appear in 1956. Although very young when she came to Brazil, she does not omit social, economical and political issues. Only a few years before the final abolition in 1888, Ina von Binzer acknowledges positive, but also negative aspects of the eradication of slavery.

Keywords: Ina von Binzer, schoolteacher, letters, slavery, abolition

1 A Visão de Ina sobre a Escravidão no Brasil

É possível perceber através dos relatos da educadora alemã Ina von Binzer a intensa agitação que antecede acontecimentos históricos importantes como a abolição da escravatura e a proclamação da República no Brasil. Com o fim do tráfico de escravos em 1850 e o iminente abolicionismo, agravava-se o problema da mão-de-obra. A educadora acreditava, como inúmeros viajantes europeus, que a solução para este problema estaria na imigração européia. Ina explicita ênfase na vinda de europeus, preferencialmente de alemães, para amenizar a falta de uma mão-de-obra nacional:

Ich habe nach meinen Beobachtungen den Eindruck, daß auch Brasilien zunächst furchtbar leiden wird durch die Aufhebung der Sklaverei, zumal da man sich immer noch nicht entschließt, europäischen und besonderes den nützlichern germanischen Einwanderern günstigere Bedingungen zu stellen. Es wird nach zwei Seiten hin leiden, einmal durch den Wegfall der Arbeitskräfte auf dem Lande und dann durch die plötzliche Überschwemmung seiner Städte mit faulen und im besten Falle unnützen Bevölkerungselementen.¹

Assim como Ina, a maioria dos viajantes enfatizava a vocação civilizatória do europeu nas ex-colônias como fundador e formador da sociedade. Para os antecessores da educadora, os alemães Spix e Martius, a selvageria americana, ao menos na capital, fora extraída pela influência da civilização e cultura da velha e educada Europa². Sobre esta questão Karen Macknow Lisboa nos explica que a

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: lisaneaweber@yahoo.com.br

questão central é a imposição eurocêntrica de valores e crenças preconcebidos para se enxergar uma sociedade historicamente diferente. Tal imposição de valores pretende justificar a expansão e domínio político, econômico e cultural acreditando na superioridade do europeu. Ao comparar o desempenho dos europeus e brasileiros em relação ao processo de trabalho, os viajantes alemães Spix e Martius comentam: “Os hábeis operários, na maioria europeus, só se mantêm com grandes ordenados, e os aprendizes, pretos ou mulatos, só com dificuldade se habitua à forte atividade e perseverança dos seus mestres”³. Segundo Barreiro, ao enfatizar os predicados positivos do trabalho capitalista, os alemães assumem um caráter eurocentrista, enaltecendo as habilidades dos operários europeus, e, ao mesmo tempo, registrando as dificuldades dos aprendizes negros ou mulatos. Além das críticas em relação aos trabalhos feitos por escravos, Ina von Binzer repreende também aqueles conduzidos na área técnica e científica pelos brasileiros:

Alle neuen Erfindungen auf technischem Gebiet müssen sie sofort haben, aber die Ingenieure zur Einrichtung kommen gleich mit aus Europa, und wenn sie wieder fort sind und es geht etwas an der betreffenden Maschinerie entzwei, dann kann ein Einheimischer sie gewiß nicht reparieren. Gründlichkeit herrscht nirgends, und wenn sie auch äußerlich Anschluß an deutsche Bildung zu suchen scheinen auf allen Gebieten der Wissenschaft – so lange sie sich nicht zugleich auch deutschen Fleiß und Ernst, deutsche Ausdauer und Gewissenhaftigkeit aneignen können, bleibt es doch nur Pantomime (p. 92).⁴

Não só os negros escravos, mas também o brasileiro branco ou mestiço⁵ deveria espelhar-se no trabalhador europeu para compor uma sociedade civilizada, pois para ela,

der Brasilianer [...] verachtet geradezu die Arbeit und den Arbeitenden. Er selbst arbeitet nicht, wenn er es irgend vermeiden kann, er sieht das Nichtstun als ein Attribut des Freien an, und woher will man denn erwarten, daß der in tierischer Unwissenheit erzogene Sklave sich über solche Ansichten hinwegsetze, sich eine selbständige philosophische Ansicht gebildet habe oder bilden werde?! Er wird's ruhig der weißen Rasse nachmachen und so wenig wie möglich arbeiten. (p. 155).⁶

O conflito entre ócio e disciplina não passou despercebido pelos viajantes que estiveram no Brasil. Clodimir Viana Moog fornece suporte a idéia de que os alemães representavam o trabalho e, por isso, eram os responsáveis pelo progresso do Brasil. Ele afirma, a propósito deste tema, em sua obra *Bandeirantes e Pioneiros* que,

de fato desde a vinda para o Rio Grande do Sul dos primeiros imigrantes alemães, em 1824 – a qual, a bem dizer, marca o primeiro grande momento de nossa nova política migratória – nunca mais se deixou de se alastrar no Brasil, do Sul para o Norte, um novo conceito de trabalho, em contraposição ao conceito bandeirante e patriarcal de que “o ócio vale mais do que o negócio”.⁷

Já Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil*, distingue o trabalhador do aventureiro, na medida em que estes representam duas éticas antagônicas, porém igualmente válidas. Segundo ele, o aventureiro, representado pelo bandeirante, ou seja, o brasileiro, busca novas experiências, acomoda-se no provisório e prefere descobrir a consolidar; já o trabalhador, no qual se enquadram os alemães, estima a segurança e o esforço do trabalho, aceitando as compensações a longo prazo. O ideal do aventureiro é,

colher o fruto sem plantar a árvore. [...] O trabalhador, ao contrário é aquele que enxerga primeiro a dificuldade de vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e saber tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele. [...] o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro.⁸

Viajantes tinham um caráter civilizador; almejavam transferir para cá os modelos europeus “assépticos”⁹ de trabalho e disciplina. Para eles o trabalho disciplinado era o traço de modernidade da qual o país deveria se revestir. Para a educadora Ina, o “imigrante trabalhador”, preferencialmente o germânico, seria o responsável pela imposição do trabalho e disciplina ao “brasileiro aventureiro”. Debret também constata que a partir da afluência de estrangeiros, houve um progresso sensível em relação, por exemplo, às construções, este, determinado sobretudo pela presença dos operários franceses no ramo. Diz ele que “a rapidez, o bom gosto e a economia de mão-de-obra acham-se agora reunidos”¹⁰.

A prática da escravatura também era vista por alguns viajantes como impedimento para uma sociedade moderna, sendo entendida como contra-senso à civilidade do império. Sobre esta questão Ina apresenta opiniões dicotômicas. Por um lado, ela a percebe como uma violação aos direitos humanos, mostrando-se muitas vezes piedosa, como no episódio em que ela vai visitar um escravo leproso. Ela conclui: “Ein Gefühl unsäglichen Jammers für den Unglücklichen, den die Schickung nicht tief genug demütigen zu können schien, überkam mich. Neger – Slave – aussätzig!” (p. 147)¹¹. Por outro lado, percebe que se abolida, representará um grande problema para o país. Ela chega a enfatizar que a “gente preta é um peso para o Brasil”, formando a escravidão uma verdadeira “chaga”, porém “muito pior para os senhores do que para os próprios escravos” (p. 153). Para ela as consequências de um abolicionismo seriam catastróficas, pois primeiramente haveria escassez de mão-de-obra, e, em segundo lugar, os escravos libertos transformariam-se em pessoas inúteis ou nocivas para o país. O que fazer com os escravos livres se nada lhes fora ensinado a não ser obediência aos senhores? Aos olhos da professora, a abolição da escravatura deveria acontecer gradativamente, seguida de um preparo sistemático do escravo para a liberdade, caso contrário, transformariam-se em inúteis criaturas ou em criminosos ou, como mencionou Debret, em “hábeis ladrões”¹². Esta é uma das razões pela qual Ina desaprova a abolição da escravatura sem o preparo do negro para a liberdade e suas consequências sociais, pois percebe que quando libertos, os escravos viveriam na marginalidade, sem os direitos mínimos para poderem integrar a sociedade dignamente:

Ich möchte bloß wissen, was diese Menschen anfangen wollen, wenn einmal die Sklaven-Emanzipation ganz und gar vollzogen ist! [...] Was aber jetzt an solch kleinem schwarzen “Kroppzeug” geboren wird, das hat keinen Wert für die Herren und nur die Bedeutung unnützer Esser. Es geschieht daher auch nichts für sie, es wird ihnen nicht einmal wie früher diese oder jene Handfertigkeit beigebracht, denn – “man hat ja später nichts davon” (p. 31).¹³

Ina aponta para alguns problemas resultantes de uma libertação sem condição alguma, isto é, sem uma educação moralizadora. Um destes problemas, mencionado na citação acima, diz respeito à ociosidade que tal prática os conduziria, ou seja, escravos livres transformariam-se em sujeitos inúteis para a sociedade. Além disso, eles poderiam igualmente representar um perigo para o Estado, transformando-se em cidadãos nocivos. No seguinte trecho, ela faz menção às práticas de furtos conduzidas pelos escravos fugitivos, chamados Marrãos:

Maros nennen wir entlaufene und verwilderte Sklaven, die sich in die Wälder geflüchtet haben und dort wie die Wilden leben, die Nachbarschaft plündernd, wo sie können. Sie stehlen ihren Unterhalt meist auf den Pflanzungen zusammen, seltener bauen sie selbst im Walde etwas Bohnen und Mais; sie sind gefürchteter als die Indianer. In letzter Zeit gesellen sich auch manchmal freigelassene Neger zu ihnen, die zu faul sind, um zu arbeiten. Diese Banden sind eine schlimme Wunde für Brasilien [...] (p. 154).¹⁴

Ina parece, às vezes, compartilhar as idéias dos reformadores do final do século XIX de que tudo resumiria-se a um esforço decidido e sistemático da parte do Estado no sentido de educar, amoldar, civilizar, controlando e disciplinando o cotidiano dos governados a fim de que eles se tornassem efetivamente úteis ao país, partes integrantes e batalhadoras de uma razão nacional superior¹⁵. Em uma de suas reflexões a respeito desta questão, ela indaga: “Was, um Gotteswillen, soll aus den Millionen von freien Schwarzen hier werden!” (p. 154)¹⁶. Ela desmascara a degradação do trabalho escravo. O trabalho livre e remunerado proporcionaria um melhor desempenho das tarefas realizadas. A valorização do trabalho através de uma remuneração incentivaria a formação de cidadãos úteis, além de contribuir para uma transformação de sua condição social e econômica. Ina critica o sistema econômico, e faz sugestões para uma melhor organização e formação de trabalho. Em várias passagens do livro, a viajante fala da preparação dos negros como possibilidade para um aproveitamento mais harmonioso no processo de trabalho. Segundo ela, eles deveriam formar uma classe trabalhadora, como, por exemplo, uma classe de artesões; deste modo estariam encaminhando as crianças libertas para um ofício regular:

Die Brasilianer sollten sich in ihrem eigenen Volke einen Arbeiterstand heranziehen, den sie so wenig wie einen Handwerkerstand bis jetzt haben, und sie könnten dies mit einem wenigstens teilweisen Erfolg tun, wenn sie die freien Negerkinder an eine regelmäßige Arbeit zu gewöhnen suchten. Es geschieht aber gerade das Gegenteil (p. 126).¹⁷

Enquanto a abolição com o devido preparo do escravo para a liberdade não acontecia, criam-se “mitos” em torno da escravidão a fim de justificá-la. Para Karen Lisboa, o mito mais significativo está acoplado à docilidade, amenidade e brandura de nossa escravidão.¹⁸ Para muitos viajantes era notória a benevolência dos senhores em relação aos seus escravos. Se vista por este ângulo, a escravidão não podia ser tão malévola. Alguns até mesmo associam a brandura dos senhores com o comportamento bárbaro dos escravos. Tal cordialidade dos senhores para com os negros abriria caminho para possíveis confrontações e fugas de escravos, já que seus senhores não eram severos o suficiente. Ina von Binzer, ao comparar o brasileiro com o americano, considera o primeiro mais bondoso:

Der Brasilianer ist gutmütiger als der Nordamerikaner, und die Schwarze Rasse nimmt bei uns überhaupt eine andere Stellung ein. Sie sehen, sowie der Neger frei ist, wird er hier als gleichberechtigt behandelt: Wir haben farbige Lehrer, Künstler, Ärzte, Abgeordnete, ja Minister, und die Prinzessin befiehlt auch farbige zum Tanz. Verachtung auf der einen und dem gemäß die Erbitterung auf der anderen Seite ist hier nicht so groß wie bei unseren nordischen Brüdern (BINZER, p. 35).¹⁹

Ina observa que os escravos da fazenda São Francisco são muito bem tratados pelo senhor Rameiro. Ela faz questão de mencionar que aqueles que colhem mais do que uma determinada quantidade de cestas de café recebem gratificação. Além disso, era lhes concedido também uma festa em celebração à colheita. Neste tipo de comemoração os negros eram tratados como verdadeiros senhores, podiam comer na mesma mesa sobre fino linho com seus senhores, e até mesmo vestir suas roupas. Ina faz questão de citar o discurso de um dos escravos em retribuição à bondade dos seus patrões por lhes proporcionar tal festa:

“Viva!

Viva, Senhora!

Viva!

Und dafür wollen wir ihnen danken. Und für noch etwas wollen wir danken. Nämlich dies. Wie haben wir armen Schwarzen uns früher quälen müssen mit dem Reinigen des Kaffees [...] jetzt hat unser Herr Maschinen kommen lassen aus fremden Ländern, die sie England und Deutschland nennen, so daß wir es viel besser haben. Dafür wollen wir danken: viva, Herr” (p. 29).²⁰

Tais depoimentos da viajante alemã contribuíram para passar a imagem de um país que, embora num regime escravista, não tinha preconceitos de raça, ou seja, o branco europeu era descrito como um homem cordial. Podemos interpretar tais observações como uma maneira de abrandar a culpabilidade do europeu colonizador em relação à escravatura. Ao mencionar a bondade do homem branco e os supostos direitos concedidos aos negros, Ina absolve o branco europeu das atrocidades cometidas aos escravos. Ao debater sobre alforria aos escravos mais velhos, a professora explica que o Dr. Rameiro era muito grato aos seus escravos, afirmando que ele não teria coragem de libertá-los, pois não tinham mais capacidade de trabalhar. Ele preferiria tê-los na fazenda do que vê-los mendigando miseravelmente nas ruas. Ina destaca as palavras de um professor alemão que visitava a fazenda, que

se admirava com a bondade senhorial para com os escravos: “[...] ich bin auf eine Pflanzung geraten, wo ich nur die guten Seiten des Sklaventums zu sehen bekomme!” (p. 55)²¹. Em resposta ao comentário do visitante, o doutor Rameiro diz que muito já se escreveu sobre o lado contrário da escravidão, exagerando-se bastante. Ele afirma que muitos fazendeiros seguem o seu exemplo, tratando bondosamente seus escravos. Para a educadora, na Europa, tem-se uma pior impressão da escravatura, conhecendo-se somente seu lado condenável (p. 63). Outro mito que diz respeito à escravatura é que ela teria um caráter civilizador. Devemos tentar compreender esta idéia a partir de uma premissa essencial; “a inferioridade dos escravos negros” em relação à raça branca²². Para ela, “não se pode exigir dessa raça concepções pessoais altamente civilizadas, nem pretender que adotem nossos conceitos sobre liberdade, em relação ao homem, e de honra em relação à mulher” (p. 45). Para a viajante, o escravo ao se livrar da escravidão não teria mais a necessidade de lutar pelo seu pão de cada dia, não se podendo esperar, portanto, qualquer regeneração moral; os escravos livres tornariam-se marginais e as mulheres “moralmente perdidas”, não esforçando-se em procurar trabalho “enquanto puderem viver de outra forma” (p. 156). Ela cita a Jamaica como lugar onde a prosperidade não aconteceu por causa da emancipação dos escravos:

Es geht eben hier in Brasilien, wie es nach einer Notiz in einer älteren Nummer des “Economiste français”, die mir neulich in die Hände fiel, in Jamaica seiner Zeit gegangen ist. Das Blatt sagt: “Neben der Aufhebung der Differentialzölle hat besonders die Sklaven-Emanzipation die Prosperität der früher blühenden englischen Besitzung Jamaica vernichtet. Die Neger ergaben sich der Faulenzerei, und noch heute verdienen sie ihren Unterhalt nicht in den Pflanzungen; die Insel bedarf hunderttausend Kulis” (p. 156).²³

Para sustentar estes conceitos baseados na superioridade do europeu em relação ao negro, ela cita dois especialistas que, segundo ela, chegaram às mesmas conclusões que se impuseram a ela. Ela cita Smarda: “In den Tropen arbeite niemand zum Vergnügen – warum sollte es der bedürfnislose Neger tun?” (p. 155)²⁴. Ela concorda também com o “brilhante” observador das condições brasileiras Fernando Schmidt quando este escreve: “Keiner menschlichen Kreatur ist Feldarbeit verhafter, als dem freien Neger” (p. 156)²⁵. Ina parece atrelar a culpabilidade do atraso do país aos negros ou mestiços. Grande parte dos viajantes achava que os brasileiros brancos já haviam se tornado igualmente “débeis” devido ao calor e à ociosidade, marca característica do mestiço ou negro. O negro só trabalharia se lhe fosse exigido, caso contrário entregar-se-ia à vida ociosa. Formavam-se ao longo do século XIX teorias para justificar a suposta inferioridade de algumas raças. O racismo científico baseava-se no patrimônio genético para explicar que o negro era moral e intelectualmente inferior ao branco, por isso a mistura de ambas as raças deveria ser evitada. O viajante George Gardner comentara quando aqui esteve entre 1836 e 1841:

O negro importado cativo, proscrito, criminoso vindo da África, melhorou muito ao atravessar o mar. A raça superior que o admitiu, contudo, foi por ele altamente prejudicada, sob muitos aspectos, morais assim como físicos [...].²⁶

Ina parece, algumas vezes, ter suas idéias baseadas nas teorias racistas do século XIX, as quais deram o substrato para avaliações negativas quanto à miscigenação e à presença do negro na sociedade brasileira. Até a década de 1920, o conceito raça baseia-se nestas análises, atribuindo a culpa da falta de civilização a esta “mancha escura”. A elite brasileira não conseguia perceber que a culpabilidade dos males do Brasil residia muito mais na sua formação histórica e na carência de uma educação para os negros do que na questão da miscigenação. Embora Ina aposte numa educação para os negros, entretanto, algumas vezes, ela parece desviar-se deste pensamento e deixa entrever resquícios de preconceitos raciais, incorporando uma visão de mundo elaborada através do pensamento europeu de supremacia do homem branco. No pensamento da maioria dos viajantes do século XIX, era impossível haver progresso cultural e estabilidade política numa sociedade miscigenada. O ponto central desta percepção é uma aproximação da civilização segundo um modelo europeu. A escravidão, a falta de instituições educacionais, a péssima rede de transportes, o grande número de negros e mestiços impediam o desenvolvimento do país²⁷. Ela aposta na vinda dos europeus, principalmente os germânicos para uma organização estrutural da sociedade que se aproximasse da “civilização”, em outras palavras, ela estaria apostando no branqueamento de seus habitantes para um maior progresso da sociedade brasileira.

É fundamental analisarmos os discursos dos viajantes através da condição de estrangeiros. Em função desta condição destaca-se imediatamente a posição de *outro* que estes assumem: o mundo que percorrem é um outro, enquanto eles são também percebidos como *outro* entre os habitantes locais. Como europeus, o ponto de referência é o mundo civilizado, a partir do qual ora percebem o atraso cultural, ora estabelecem aproximações e diferenças em relação ao outro.²⁸

2 A Construção do Negro no Imaginário Europeu

A escravidão está presente na maioria dos relatos destes estrangeiros. Podemos dizer que ela causa um fascínio exótico no imaginário do europeu. Não é propriamente a escravidão que é associada ao exotismo, mas as imagens relacionadas a ela, isto é, o negro em si, seus costumes, festas, moradia, vestimentas, e, por fim, a mulher negra. É Octávio de Souza quem afirma:

O espectro semântico da palavra “exótico” abrange desde o sentido denotativo de estrangeiro ou não nativo, até o sentido conotativo oriundo de sentimentos estéticos, sentido que expressa o charme ou a fascinação do que não é familiar, o estranhamente belo ou excitante [...] considerar belo ou excitante o estranho já é, em si, um modo de aproximação [daquilo que é] puramente estranho.²⁹

Para o imaginário europeu, a cor negra ora está associada a um sentimento de fascínio exótico, ora está acoplada a um sentimento de medo ou aversão. Segundo William Cohen, os europeus associavam a pele negra como marca do mal e da depravação humana. Muitos mitos de ordem teológica foram criados a fim de explicar a origem da cor negra, e, embora sem comprovação científica, o argumento bíblico se tornou bastante recorrente nas crenças populares. Uma destas crenças remete à maldição de Noé sobre Cam, do qual todos os negros descenderiam³⁰. Esta

mesma referência à suposta maldição do negro encontra-se nas observações de Ina ao relatar uma cerimônia de batismo de crianças negras. Ela questionava-se porque algumas crianças tinham a pele quase branca. Como respostas, relataram-lhe a maldição de Cam:

Sie werden “schwarz”, sagte man mir mit einem Lächeln [...] nur die inneren Handflächen und die Fußsohlen bleiben weiß. Sie sagen, als Ham nach Afrika ausgewandert sei, habe er auf Befehl des Herrn mit Füßen und Handflächen das Wasser des Jordans berührt, das dann vor ihm zurückgewichen sei; von dieser Berührung seien bei ihm und seinen Nachkommen jene Stellen weiß geblieben, auch im Sonnenbrand Afrikas (p. 33).³¹

O negro torna-se exótico para o imaginário europeu, pois ele é diferente do resto da população por sua procedência – tomada como origem e pelo fenótipo, principalmente a cor da pele, que indicava “inferioridade natural”³². Exótico e diferente, ele causa o estranhamento do observador, criando-se desta maneira uma rede de identidades e alteridades, pois o conhecimento do “Outro”, enquanto tentativa de conhecer-se a si mesmo, era o primeiro passo na busca da própria identidade, isto é, através da experiência da alteridade, construía-se também a identidade. Para Leite, o “Outro” representa uma demarcação para a própria conformação do “Eu”. Ainda sobre o “Outro” Marco Aurélio Luz explica-nos que o desconhecimento do outro considerado etnicamente “provoca situações fantasiosas que ocupam o lugar da realidade [...] o outro torna-se o depositário de tudo aquilo que nós mesmos condenamos ou desejamos, ora no sentido de agredi-lo ora de idealizá-lo”³³.

O negro, desta forma, pode ser visto como o outro do branco, um duplo; como aquele que, ao surgir diante do branco, lhe remete à sensação de estranhamento, que pode ser de terror ou fascínio, de algo que solicita, de alguma forma, uma simbolização. Simbolização essa que ocorre através da construção, em primeiro lugar, do exotismo.³⁴

2.1 O negro na visão da educadora

Como já havíamos debatido anteriormente, a educadora Ina apresenta duas visões em relação à escravidão, ora esta contribui para o processo civilizador do negro “selvagem”, ora ela é percebida como um contra-senso à civilidade. Vale ressaltar que Ina, assim como a grande maioria dos viajantes, tinha seus pensamentos calcados nas idéias iluministas, cujas influências encontravam-se nos mais diversos sistemas sociais, como na política, economia, artes, etc. Na Alemanha, o Iluminismo exerceu forte influência tanto na literatura, quanto no âmbito político-econômico, destacando-se dos demais países europeus pelo conceito de “Bildung”, ou seja, uma formação cultural, ou como explica Maas:

A tendência dos dicionários e do uso lingüístico moderno é de atribuir ao termo “Bildung” (formação) o sentido de um resultado de um processo que não pode ser atingido apenas pela atividade metódica da educação; a “Bildung” pressupõe a atividade espontânea do indivíduo, ocorrendo ao longo do processo de auto-aperfeiçoamento.³⁵

Na visão da professora, o negro ainda não estava apto para esta evolução no processo de auto-aperfeiçoamento (Bildung). A escravatura seria, então, uma maneira de civilizar o negro, preparando-o para esta “evolução”, é por este motivo, também, que a autora não concorda com uma abolição imediata, pois os escravos não estariam preparados para integrar a sociedade dignamente. Para Ina, assim como para a maioria dos viajantes, desenvolver-se ou evoluir-se significava moldar-se aos padrões europeus, ou seja, europeizar-se. Desta forma, o negro, que só queria viver na ociosidade, não estaria pronto para este desenvolvimento intelectual. Ina mesma afirma ser “uma grande falta de critério fazer-se, sem transição, de um escravo um senhor, tornando-o independente, quando foi criado irresponsável”. Ela indaga: “Tudo isso obriga-nos a raciocionar, não é?” (p. 158).

Ora, a educadora tece o negro e seus costumes com um explícito preconceito racial, ora ela o enxerga positivamente. Ao chegar na fazenda São Francisco ela conhece Olímpia, “a sua negra”, decrevendo-a como “das scheußlichste, dicklippigste schwarze Geschöpf” (p. 7)³⁶. Seu determinismo racial deixa-se transparecer claramente quando ela admite ser bom ter sua própria escrava e poder chamá-la de “minha negra”, tais palavras, apesar de serem irônicas, são bastante reveladoras, pois deixam clara a oposição raça branca e raça negra, sendo a primeira superior e senhora da outra inferior e submissa:

“Meine Negerin” – nicht wahr, das ist bis jetzt noch das beste na meinem Brief, das klingt doch nach was! Sie heißt Olympia, was die Sache doch entschieden noch pomphafter macht, und sagt bei jeder Gelegenheit höchst unterwürfig “Sim, Senhora”, auch wenn ich sie schelte (p. 6-7).³⁷

Ina retrata o negro como um ser inferior ao branco, porém, em algumas passagens de sua obra ela o caracteriza positivamente, como na descrição da festa da colheita do café em que ela os chama de “gute Einfaltmenschen” (p. 27)³⁸. Apesar de seu determinismo racial, ela consegue reconhecer o negro como única força trabalhadora do país, conferindo-lhe até mesmo respeito e admiração:

Die Neger spielen doch die Hauptrolle in diesem Lande, und ich finde, daß sie im Grunde viel mehr die Herren als die Sklaven der Brasilianer sind. Jede Arbeit wird von Schwarzen verrichtet, der ganze Reichtum durch ihre Hände herbeigeschafft [...] (p. 31).³⁹

Igualmente admiráveis por ela são as festas dos escravos. Dança e música formavam um todo harmônico, onde, através do ritmo, os negros conseguiam sintonizar-se com a sua cultura⁴⁰. Embora critique a música, decrevendo-a como “ensurdecadora”, as batidas dos tambores como sendo “monótonas”, e o som que provinha deles “desarmonioso” entoando uma cantiga insípida, ela admira o modo como preparam a festa e conduzem dança, contradizendo o que muitos viajantes escreveram. O viajante Georg Wihelm Freireyss que esteve no estado de Minas Gerais entre os anos de 1814 e 1815 escreve sobre a dança africana:

[...] o negro selvagem, com a alegria barulhenta e o cômico maneiro de seu corpo, indica o verdadeiro grau em que se acha na escala social que, conforme nossas idéias de beleza, está muito baixo, sendo singular que as

danças dos negros sejam exatamente o contrário das nossas, porque ao passo que nós procuramos mostrar o nosso corpo na luz mais favorável, e os nossos professores de dança se esforçam por dar aos seus discípulos uma posição exata e elegante, os negros procuram dar ao seu corpo as mais extravagantes posições, contrariando de modo mais desnatural possível o jogo de todos os seus músculos, e quanto mais ele o consegue, maiores são os aplausos que lhes são dispensados.⁴¹

Nestas linhas são particularmente dignas de atenção as comparações entre a dança feita pelo branco europeu, caracterizada por sua elegância e beleza, e a dança do escravo, descrita como “desnatura” e extravagante. O autor faz questão de designar o outro como o seu “contrário”. A diferença cultural é, segundo Ilka Boaventura Leite, invocada para expressar a oposição branco *versus* negro. Para a autora, Freireyss apresenta uma visão eurocêntrica em relação à dança dos escravos, uma vez que ele designa o movimento do negro como o oposto do movimento do branco (p. 153). Diferentemente de Freireyss, a viajante Ina conseguia abstrair-se de suas ideologias culturais a fim de apreender a identidade cultural da outra cultura. Ina percebe a dança dos escravos como “poetisch”, os fogos que iluminavam a festa “phantastisch”, os movimentos são igualmente “brillant”, e as mulatas são descritas como “graciosas”. Quanto à dança, ela comenta: “Du kannst Dir denken, wie besonders für uns Europäer das Bild fesselnd und interessant war” (p. 28)⁴². Para muitos viajantes as festividades eram vistas sob o ponto de vista da ociosidade. Festas seriam uma escusa para a interrupção do trabalho. A atitude de deleite fácil diante das manifestações culturais do outro impedia os viajantes de vê-las a partir de seu substrato mais essencial⁴³. Já Ina von Binzer consegue compreender essa essência fundamental, vendo na realização das festas uma maneira de abrandar o sofrimento do negro escravo e percebendo que através delas os negros resgatavam os valores de sua origem africana.

Notas

¹ BINZER, Ina von. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil / Leid und Freud einer Erzieherin in Brasilien*. Edição Bilingüe. Traduzido por Alice Rossi und Luisita da Gama Cerqueira. 6. Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1994. Traduz-se: Segundo o que venho observando, tenho a impressão de que o Brasil logo de início irá sofrer horrivelmente com a abolição da escravatura porque ainda não se decidiram aqui pela emigração européia, nem oferecerem aos mais úteis emigrantes – os germânicos – condições bastantes favoráveis. Sofrerá por dois motivos: primeiro pela extinção das forças trabalhadoras nos campos e em seguida pela repentina invasão de suas cidades por elementos nocivos, ou, na melhor das hipóteses, inúteis (BINZER, 1994, p. 12).

² LISBOA, Karen Macknow. Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX, p. 271. In: MOTA, Carlos Guilherme. Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). 2.ed. São Paulo: Senac, 2000.

³ Apud BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e Viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.138.

⁴ Querem possuir sem demora todas as novidades no terreno da técnica, mas os engenheiros para a montagem vêm da Europa; quando estes se retiram, se por acaso se parte uma das peças das máquinas, nenhum nacional sabe consertá-la. Não se encontra profundidade em parte alguma, e mesmo que procurem adquirir a cultura alemã em todos os campos da ciência, tudo ficará somente em superficial imitação, enquanto não o fizerem com a mesma perseverança, aplicação e seriedade dos alemães (BINZER, p. 95 – Tradução Edição Bilíngüe).

⁵ Sobre esta questão Miriam Lifchitz Moreira Leite explica que para os letrados da classe dominante, a família brasileira era a família de pessoas brancas, que se comunicassem em português, fixadas no país há mais ou menos quatro gerações. Entre os escritores do século XIX, são portuguesas as famílias brancas e que falam o português, sendo brasileiras as famílias dos índios, ainda bastante próximas e numerosas dos núcleos de população européia. As famílias de negros e mulatos foram tratadas, quase sempre, como africanas, se bem que, da metade do século XIX em diante, passam a ser consideradas brasileiras, em oposição às famílias brancas. A população européia dos núcleos urbanizados formava as colônias francesas, alemãs, suíças e inglesas que, na segunda metade do século, passaram a se distinguir das famílias brasileiras brancas, não só pela língua, mas por padrões culturais e religiosos (*Livros de viagem -1803-1900*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 72).

⁶ O brasileiro [...] despreza o trabalho e o trabalhador. Ele próprio não se dedica ao trabalho se o pode evitar e encara a desocupação como um privilégio das criaturas livres. Como esperar que o escravo, criado em animalésca ignorância mas dentro dessa ordem de idéias, seja capaz de adquirir outras por si, formando sua própria filosofia? Ele imita servilmente o branco e trabalha o menos que pode (BINZER, p. 153-154 - Tradução Edição Bilíngüe).

⁷ In SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Retratos do Brasil: hetero – imagens literárias alemãs*. São Paulo: Arte e Cultura, 1996, p. 183.

⁸ Idem, *Ibidem*.

⁹ Termo utilizado por Barreiro (2002) para referir-se a um modelo europeu de sociedade “limpa”, livre de imperfeições, no qual o Brasil deveria espelhar-se.

¹⁰ Debret apud Barreiro, p. 142, 2002.

¹¹ Senti um arrepio e uma profunda compaixão por esse infeliz que o destino não poderia ter deserdado mais completamente: negro - escravo - leproso (BINZER, p.146 – Tradução Edição Bilíngüe).

¹² Debret apud Barreiro, p. 153.

¹³ Gostaria de saber o que fará essa gente, quando for decretada a completa emancipação dos escravos. [...] Os pretinhos nascidos agora não têm nenhum valor para seus donos, senão o de comilões inúteis. Por isso não se faz nada por eles, nem lhes ensinam como antigamente qualquer habilidade manual, porque, mais tarde, nada renderão (BINZER, p.40 – Tradução Edição Bilíngüe).

¹⁴ Marrão é preto fugido vivendo pelas matas como selvagem embrutecido, matando e roubando tudo o que pode na vizinhança. Raramente plantam um pouco de feijão ou de milho para alimentar-se; preferem roubar tudo o de que precisam e são mais temíveis que os índios. Nos últimos tempos vão-se juntando a estes os negros libertos e vadios que não querem trabalhar. Esses bandos representam uma praga terrível para o Brasil [...] (BINZER, p.152-153 – Tradução Edição Bilíngüe).

¹⁵ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.49.

¹⁶ “Só Deus sabe o que irá acontecer a esses milhões de pretos que vivem aqui!” (BINZER, p. 153- Tradução Edição Bilíngüe)!

¹⁷ Os brasileiros deviam organizar entre seu próprio povo uma classe operária que ainda não possuem, como também criar a classe de artesões; alcançariam esse fim com êxito, se encaminhassem as crianças pretas libertas para exercer um ofício regular. Mas acontece justamente o contrário (BINZER, p. 128 – Tradução Edição Bilingüe).

¹⁸ LISBOA, Karen, 2000, p.271.

¹⁹ O brasileiro é mais bondoso do que o norte-americano e entre nós a gente preta tem condição bem diversa. Veja, quando aqui se liberta um preto, concedem-lhe direitos iguais aos dos brancos: temos professores de cor, artistas, médicos, deputados e até ministros. E a princesa Isabel também dança com os negros. O desprezo de um lado e o sentimento de amargura do outro não são aqui tão grandes como entre os nossos irmãos do norte (BINZER, p. 44 – Tradução Edição Bilingüe).

²⁰ E por isso queremos agradecer. Tem mais uma coisa para agradecer: antes os pobres negros penavam na limpeza do café [...] Agora, nosso Sinhô mandou vir máquinas de terra estranha que ele chama de Inglaterra e de Alemanha e assim melhorou a nossa vida. Nós queremos agradecer isso também. Viva Sinhô (p.38)!

²¹ “Vim parar em uma fazenda onde só me fazem ver o lado bem da escravidão” (tradução livre).

²² LISBOA, Karen Macknow. *Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX*, p.283-284. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. 2.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. Nas primeiras décadas do século XIX, os conceitos complementares de “perfectibilidade e degeneração” são utilizados como chave interpretativa para explicar as diferentes raças e culturas existentes, e cujo potencial de mudança dependeria mais do meio e da formação do que padrões biológicos e, portanto, hereditários. A raça branca, portanto, gozaria de uma superioridade intelectual e moral em relação às demais etnias. Em meados do século, são formuladas as teorias raciais em que estas diferenças seriam determinadas biologicamente, abrindo campo para o racismo científico. São observadas neste período três vertentes: a escola etnológico-biológica, que provava a inferioridade dos negros e índios com base em diferenças físicas e mentais; a escola histórica (representada por Gobineau) que declarava que a raça branca determinava a história, e, por último o darwinismo social, que declarava que ao longo de um processo histórico-evolutivo, as “raças superiores” teriam predominado sobre as inferiores, condenadas ao desaparecimento.

²³ No Brasil, está acontecendo o mesmo que se deu na Jamaica, segundo uma velha informação do “Economiste Français”, que me veio parar às mãos, noutro dia; diz esse jornal: Não se contando o levantamento do imposto diferencial, foi principalmente a emancipação dos escravos que aniquilou a prosperidade da ex-florescente possessão inglesa da Jamaica. Os pretos entregaram-se à vadiagem e ainda hoje não ganham para seu sustento; nas plantações, a ilha tem necessidade de empregar cem mil coolies (BINZER, p. 155 – Tradução Edição Bilingüe).

²⁴ “Nos trópicos ninguém trabalha com prazer. Por que haveriam de fazê-lo os pretos, tão pouco exigentes para si?” (p. 155)?

²⁵ “Para nenhuma criatura humana, o trabalho do campo parece tão odioso como para o negro liberto” (p. 154).

²⁶ In LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem; escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 43.

²⁷ LISBOA, Karen. *Viajantes de língua alemã no Brasil: visões sobre a diversidade étnica e a “questão racial” (1893 – 1942)*. Instituto Martius-Staden, São Paulo, n.50, 2003.

²⁸ GOMES, Gínia Maria. *O viajante de Os Sertões*. Organon, Visagens da Viagem, n. 34, Porto Alegre, v.17, p. 133- 156, 2003, p. 134.

²⁹ SOUZA, Octávio de. *Fantasia de Brasil*. São Paulo: Escuta, 1994, p.127.

³⁰ SANTOS, Gislene Aparecida dos. *Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Idéias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta*. Revista Estudos Afro- Asiáticos, 2002. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000200003&lng=es&nrm=iso&tling=es> Acesso em: 25 jul. 2008.

³¹ “Eles vão ficar pretos” – disseram-me com um sorriso de desprezo [...] só as plantas dos pés e das mãos continuarão claras”. Eles dizem que quando Cam emigrou para a África, tinha, por ordem de Deus, tocado com as mãos e os pés nas águas do Jordão, que recuaram, afastando-se dele; mas desse contato ficaram para seus descendentes, mesmo sob o sol ardente da África, essas partes mais claras (BINZER, p. 42 – Tradução Edição Bilingüe).

³² LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem; escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p.99.

³³ apud Leite, p. 101, 1996.

³⁴ SANTOS, Gislene Aparecida dos. *Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Idéias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta*. Revista Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

³⁵ SANTOS, Rafael Chaves. *Os viajantes e o negro no Rio de Janeiro do século XIX*. Revista Uratágua – revista acadêmica multidisciplinar (DCS/UEM), 2008. Disponível em <<http://www.uratagua.uem.br/015/15santos.htm>> Acesso em: 22 jul. 2008.

³⁶ Criatura preta e beicuda mais horrenda.

³⁷ “Minha negra” – até agora isto é o melhor de minha carta – e como soa bem, não é verdade? Chama-se Olímpia, o que torna o caso decididamente muito mais impressionante quando me responde submissa e em qualquer circunstância: “sim senhora”, mesmo se estou ralhando com ela (BINZER, p. 18 – Tradução Edição Bilingüe).

³⁸ Gente boa e simplória (p. 37).

³⁹ Neste país, os pretos representam o papel principal; acho que no fundo são mais senhores do que escravos dos brasileiros. Todo trabalho é realizado pelos pretos, toda a riqueza é adquirida por mãos negras [...] (p. 40).

⁴⁰ LEITE, I., p. 147, 1996.

⁴¹ Freireyss apud LEITE, I., p. 152, 1996.

⁴² [...] você bem pode calcular o interesse que despertam essas coisas, ainda mais entre nós europeus (BINZER, p. 38 – Tradução Edição Bilingüe).

⁴³ BARREIRO, 2002, p.109.

Resenha

Michael Schlaefler. *Lexikologie und Lexikographie. Eine Einführung am Beispiel deutscher Wörterbücher.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004 (200 p.)

Félix Bugueño Miranda

A obra que comentamos nesta oportunidade é um bom exemplo do desenvolvimento que experimentou a teoria lexicográfica nos últimos anos. A particularidade da obra de Michael Schlaefler (doravante Schlaefler (2004)) é dividir o conteúdo do seu trabalho em duas áreas temáticas intimamente relacionadas entre si: a lexicologia ou teoria geral do léxico e a metalexigrafia ou teoria geral do dicionário. É, justamente, esse caráter híbrido que torna Schlaefler (2004) um livro de leitura altamente recomendável para quem se ocupa dos problemas dos dicionários, os quais não são poucos, aliás.

A exposição se abre com a apresentação de conceitos básicos do signo lingüístico, mais precisamente do trapézio de Heger, chamado aqui de *semantisches Trapez* [trapézio semântico] (p. 19), construído muito útil para compreender as relações entre semasiologia e onomasiologia. Há um posicionamento claro do autor frente a temas atuais na discussão metalexigráfica, ao afirmar, por exemplo, que parece quase impossível [“es ist vielleicht kaum möglich”] traçar uma linha divisória absoluta entre o conhecimento sobre a significação das palavras [*Bedeutungswissen*] e o conhecimento enciclopédico [*enzyklopedisches Wissen*] (p. 18). Sem dúvida, uma afirmação assim, que pode parecer muito desencorajadora, deve ser um alerta para o lexicógrafo no momento de redigir uma paráfrase explanatória. Uma proposta bastante interessante, por outro lado, é a representação, na forma de um diagrama, da superposição entre o princípio lexicográfico de “genus proximum + differentiae specificae” e a noção de semema (p. 21), no qual se obtém, como resultado, um esquema muito claro e elucidativo. Não poderia deixar de ser mencionado, tampouco, o fato de haver um parágrafo completo dedicado à diferença entre denotação e conotação. É interessante salientar que a conotação aparece ligada a uma concepção diassistêmica da linguagem, de clara inspiração coseriana. No entanto, não ficamos muito convictos que este seja o suporte teórico para explicar o fenômeno da conotação, se consideramos que no mesmo parágrafo faz-se referência também à “significação recta” [*Hauptbedeutung*] e à “secundária” [*Nebenbedeutung*]. Em relação à significação figurada, o autor afirma que “[sc. a significação] figurada exige, como condição prévia, a existência de um outro semema que atue como motivação [sc. para uma nova significação]” [*übertragen setzt das Vorhandensein eines anderen, motivierend wirkenden Semems voraus*] (p. 24). Nessas condições, nos perguntamos se essa última observação não corresponde,

Instituto de Letras / UFRGS, Av Bento Gonçalves, 9500, bairro Agronomia, 91501-970 Porto Alegre (RS) / Brasil, Tel: 00-55-51-33086695; E-mail: felixv@uol.com.br

de fato, à conotação, já que justamente na conotação há sempre um elemento de motivação.

Ainda nessa primeira parte do livro, há vários parágrafos dedicados à morfologia derivacional e que são especialmente interessantes para o germanista. No que diz respeito às formas sintagmáticas complexas, Schlaefer (2004, p. 34-37) faz uma distinção entre “expressões idiomáticas” [*Redewendungen*], “provérbios” [*Sprichwörter*] e “frases célebres” [*Zitat*]. Em relação às primeiras, elas aparecem caracterizadas como sintagmas dentro do enunciado e possuem um claro caráter metafórico. Os provérbios, por outra parte, aparecem caracterizados pela sua independência sintática, já que constituem enunciados totalmente autônomos. Em relação às frases feitas, a sua diferença, segundo o autor, é que a sua origem é, preponderantemente, literária. Esse tipo de sintagma complexo é retirado de textos maiores e ganha um caráter idiomático somente quando é retirado do seu contexto. É especialmente elucidativo um esquema que representa o léxico nas suas relações solidárias, em especial na forma de “famílias léxicas” [*Wortfamilien*] ou de “campos léxicos” [*Wortfelder*]. O diagrama tridimensional, proposto por Schlaefer (2004, p. 40), divide o léxico entre um “núcleo” [*Zentrum*] e uma periferia léxica [*Peripherie*], em torno das quais o léxico se ordena por classes e por subclasses, articuladas em relações paradigmáticas e sintagmáticas.

Uma complementação à articulação teórica anterior é a apresentação do léxico como diassistema (p. 50), na esteira de Eugênio Coseriu. A partir desse construto, Schlaefer (2004, p.50-60) estabelece as seguintes línguas funcionais: “língua standard” [*Standardsprache*], “língua coloquial” [*Umgangssprache*], e “variedades standard” [*Standardvarietäten*], correspondendo as últimas às variedades diatopicamente diferenciadas. Nesse contexto, merecem destaque os parágrafos dedicados ao que Schlaefer (2004, p. 58-60) chama de “léxico com valor sintomático” [*Symptomwertige Lexik*], e que corresponde com os eixos diastrático e diafásico do pensamento coseriano, distinguindo-se os seguintes níveis: “poético” [*poetisch*], “polido” [*gehoben*], “culto” [*bildungssprachlich*], “neutro” [*unmarkiert*], “descuidado” [*salopp*] e “chulo” [*vulgär*]. No entanto, o conceito de nível “culto” tem em Schlaefer (2004, *ibid.*) um entendimento diferente, ligado às particularidades da língua alemã, já que pertencem ao nível culto os empréstimos e o léxico especializado [*fachlich bestimmter Lexik*]. Pode-se notar que a taxonomia proposta não faz uma distinção clara entre os eixos coserianos anteriormente apontados, questão da qual Schlaefer (2004, p. 51) está ciente ao reconhecer que o nível coloquial pode ser entendido como um nível de estilo [*Stilschicht*], ou como mais uma língua funcional [*als eigenes Teilsystem der Lexik*].

Essa primeira parte do livro é fechada por um capítulo dedicado ao câmbio lingüístico, com observações sobre a mudança lingüística, tanto no plano do significante, quanto no plano do significado. Nesse capítulo, há também observações referentes aos empréstimos, estabelecendo-se uma distinção entre eles, os estrangeirismos, os internacionalismos e os decalques.

O capítulo 3 está dedicado na íntegra à lexicografia. Na primeira parte, Schlaefer (2004, p. 78) estabelece os fundamentos sobre os quatro “saberes” que sustentam o trabalho lexicográfico: um saber lingüístico (etimologia, semasiologia, morfologia, etc.), parte de um saber sobre a língua (corpora), um saber lexicográfico (macroestrutura, microestrutura, etc.) e um saber sobre a adequação do dicionário (desenho de um dicionário segundo o tipo de usuário).

Uma questão digna de ser mencionada (e muitas vezes esquecida em obras similares) é a importância atribuída por Schlaefér (2004, p. 83) à necessária integração que deve haver entre os diferentes componentes do dicionário [Wörterbuchteile]. Em especial, devem ser mencionadas as partes complementares [komplementäre Wörterbuchteile], atribuindo-se expressamente às partes introdutórias [front matter] a função de servir de manual de instruções para o consultante, uma discussão que ainda se acha nos primórdios na metalexigrafia.

No que diz respeito ao que nós chamamos de “componentes canônicos” do dicionário, isto é, macro-, micro- e medioestrutura, Schlaefér (2004, p.87) oferece um diagrama muito ilustrativo sobre os segmentos informativos em que se divide o verbete de todo dicionário semasiológico. Trata-se de um verdadeiro diagrama de fluxo, que acaba “preenchido” no seu extremo direito pelas informações referentes ao lema *Akustik* nas suas particularidades fonológicas, morfológicas e semânticas. A única questão que não fica muito clara é o porquê do autor fazer derivar as informações sobre gênero a partir do que chama de “constituente de descrição” [Beschreibungskonstituente]: não integra, assim, o signo-lema, totalmente, ao comentário de forma. Schlaefér (2004) parece esquecer que o lema possui um duplo status: por um lado, é um elemento dentro de um algoritmo de busca da macroestrutura; por outro, a sua grafia constitui já um segmento informativo do comentário de forma (indicação ortográfica). Assim, tudo o que diz respeito ao signo-lema em quanto forma (ortografia, fonologia, morfologia) é parte do comentário de forma. Em relação à macroestrutura, Schlaefér (2004, p. 88) lembra algo óbvio, mas que também é esquecido muitas vezes, isto é, que a macroestrutura é um princípio organizacional. No tratamento desse tema, o autor distingue entre uma ordenação macroestrutural alfabética e uma conceitual. Em relação à primeira, essa aparece subdividida entre macroestrutura lisa, nicho e ninho léxico. Por sua vez, a disposição macroestrutural alfabética pode ser inicial ou final. Em relação à organização macroestrutural conceitual, destacam-se os casos do dicionário onomasiológico e do dicionário pela imagem. No que diz respeito à medioestrutura, Schlaefér (2004, p. 92-93) menciona dois fenômenos que legitimam a adoção de procedimentos medioestruturais em um dicionário: a variação ortográfica e a variação morfológica. Há também, nesse mesmo contexto, uma referência à necessidade de procedimentos medioestruturais quando o dicionário ganha um viés onomasiológico. Na exposição de Schlaefér (2004), falta, no entanto, qualquer comentário sobre as remissivas nas paráfrases definidoras.

Em relação às definições, Schlaefér (2004, p. 97-98) oferece uma taxonomia muito interessante sobre tipos de definição [Definitionstypen]. São arroladas um total de dez tipos de definições, devidamente descritas e acompanhadas de exemplos. O esforço de Schlaefér (2004) é meritório, já que existem poucos trabalhos que possuem um afa taxonômico, embora essa matéria seja de uma importância fundamental para a lexicografia. Como o autor frisa muito bem, uma taxonomia de definições é fundamental porque um mesmo tipo de definição não se pode aplicar aos diferentes tipos de unidades léxicas, assim como determinados tipos de dicionários requerem também tipos específicos de definições. Curiosamente e embora Schlaefér (2004) não entre no âmbito de uma discussão “ontológica” da definição, isto é, o que é que constitui uma definição, o autor reconhece que há informações complementares à definição lexicográfica, tais como referências ao designado ou referências sobre o uso do termo definido, embora essas informações não façam parte da paráfrase explanatória. Sem que seja expressamente dito,

Schlaefler (2004) estabelece assim uma distinção entre informações lingüísticas e informações enciclopédicas, uma questão, aliás, que já havia tratado no capítulo inicial do livro.

No que diz respeito às relações paradigmáticas, o autor é muito claro em manifestar que qualquer tratamento da polissemia e das relações sinonímicas ou antonímicas apresenta vantagens e desvantagens, sem que exista ainda uma solução teórico-metodológica completamente satisfatória. É para se destacar nesse contexto uma observação muito pertinente em relação ao fato de a sinonímia poder ser entendida como uma manifestação onomasiológica, de maneira que o lema em um dicionário de sinônimos cumpre o papel de um “traço onomasiológico de caráter geral” [ein sehr allgemeines onomasiologisches Merkmal] que permite o oferecimento de unidades léxicas unidas a ele semânticamente.

Em relação à compilação de uma base de dados, Schlaefler (2004) salienta que um dicionário baseado em um corpus deverá ser sempre o equilíbrio entre o desejo de ser exaustivo em atenção à riqueza de informações que uma base de dados fornece e as limitações próprias de um produto editorial, no que se refere ao financiamento e tempo de execução. Uma questão central apontada pelo autor é a impossibilidade de se oferecer o “perfektes Abbild” de uma língua, de modo que é muito mais produtivo definir um corpus em relação à função que o dicionário venha cumprir, assim como em relação ao seu potencial usuário. Isso constitui uma posição muito razoável frente à neurose que desata a “representatividade perfeita” dos corpora. Uma coisa mais a destacar sobre o sadio “Umgang” dos alemães com os corpora é dizer (ou repetir) o que é óbvio, mas que, no Brasil, parece ser absolutamente desconhecido, isto é, que os corpora já existiam muito antes do computador.

Schlaefler (2004, p. 109-123) não foge, tampouco, ao difícil tema das taxonomias lexicográficas. Como é de praxe na metalexigrafia alemã, estabelece, claramente, os limites próprios de uma tentativa classificatória. Assim, distingue entre classificações por traços livres dominantes [freie Leitmerkmalklassifikationen] e classificações por feixes de traços [geschlossene Merkmaltp]. Um exemplo de uma classificação por feixes de traços é a proposta por Oskar Reichmann (Heidelberg), que estabelece um feixe com trinta traços que, em relação a um determinado dicionário, podem ser pertinentes [vorhanden], parcialmente pertinentes [teilweise vorhanden] ou não pertinentes [nicht vorhanden]. Schlaefler (2004, p. 109) expõe o positivo e negativo da classificação por feixes de traços, salientando que se, por um lado, a classificação por feixe de traços permite uma caracterização de um dicionário, não permite, por outro, estabelecer um traço arquetípico [Leitmerkmal] para o dicionário, o que é possível por uma classificação por traços dominantes. Alguns desses traços dominantes são o número de línguas, o escopo léxico, o nível de língua descrito no dicionário, o público-alvo, etc.

O livro dedica também um apartado à reflexão sobre o uso de dicionários, propondo um “roteiro de busca de informação” na obra lexicográfica, que consta de dez passos e que começa pela formulação de um problema a ser pesquisado no dicionário e que acaba com a opção de uma nova busca, quando a estratégia empregada para procurar informação se demonstra insuficiente, o que, aliás, costuma acontecer com frequência.

Schlaefler (2004, p. 130-136) apresenta também uma pequena história da lexicografia alemã, que segue, aproximadamente, os mesmos rumos de toda a lexicografia ocidental, havendo como único diferencial a importância que cobra o *Grimmsche Wörterbuch* para a lexicografia alemã do século XIX.

O último capítulo do livro, intitulado “Lexikographische Praxis” (p. 137-148) está dedicado ao planejamento na redação de um dicionário, oferecendo uma descrição apurada de cada uma das etapas que compõem a compilação de uma obra lexicográfica, desde como se constitui um corpus, até como se compõe uma ficha, abordando-se também problemas relativos ao tratamento da polissemia no comentário semântico. Nesse contexto, Schlaefer (2004, p. 145) emprega o conceito de “disposição” [Disposition] para se referir à forma como o lexicógrafo disporá, no comentário semântico, as complexas relações no plano do conteúdo que apresenta uma unidade léxica.

Em síntese, Schlaefer (2004) oferece um panorama abrangente e bem estruturado sobre a lexicografia. É uma recomendável introdução ao tema.