

Uma mulher contra o nazismo: Ricarda Huch

Elcio Loureiro Cornelsen

recebido em 05/01/2010 e aceito em 17/02/2010

This contribution focuses on the conditions of literary production in Germany during the Nazi regime. The article analyzes the work of writer Ricarda Huch as one of the representatives of the so-called "Inner Emigration", literary trend promoted by writers that were not placed to serve the interests of the State, but instead sought to convey - through their work - humanistic values and critics of the *status quo*, despite the censorship and often putting their lives at risk. The poetic anthology *Herbstfeuer* ("Fire of Autumn"), published in 1944, is one of the most significant examples of the literature of resistance under the yoke of Nazism.

Keywords: *Herbstfeuer*; Ricarda Huch; "Inner Emigration"; "Third Reich"; lyric.

1 Introdução: Ricarda Huch e os caminhos da "Emigração Interior"

Este breve estudo tem por objeto de análise as condições de produção literária na Alemanha durante o período nazista. O enfoque será limitado, especificamente, à chamada "Innere Emigration" ("Emigração Interior"), tendência literária cujos representantes procuraram manter certa autonomia diante do Estado, sem apoiá-lo ideologicamente, e, na medida do possível, efetuaram críticas ao regime, não obstante a censura a que suas obras eram submetidas. Como caso exemplar, elegemos a antologia poética *Herbstfeuer* (1944; "Fogo de Outono"), da escritora alemã Ricarda Huch, uma das principais poetisas de língua alemã na primeira metade do século XX, juntamente com Else Lasker-Schüler, Elisabeth Langgässer e Gertrud von Le Fort.

Ricarda Octavia Huch (1864-1947), historiadora e escritora alemã, sempre procurou conjugar Literatura e História em suas obras. As representações de fatos históricos assumem um caráter artístico descompromissado em relação a um possível discurso da História que simula narrar por si só, em que a voz daquele que enuncia – o historiador – se despersonaliza.¹ Exemplos disso são as obras *Von den Königen und der Kronen* (1904; "Dos reis e da coroa"), *Der 30jährige Krieg* (1912-14; três volumes; "A Guerra dos Trinta Anos") e *Geschichten von Garibaldi* (1906-7; dois volumes; "As histórias de Garibaldi").

Original da cidade de Braunschweig, Ricarda Huch foi uma das primeiras mulheres alemãs a receber o título de doutora, chamada por Thomas Mann de "Erste Frau Deutschlands" ("Primeira Mulher da Alemanha").² Estudou História e Filosofia em Zurique e, paralelamente à atividade literária, lecionava História. Além de obras

Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Av. Pres. Antonio Carlos 6627, Belo Horizonte, Brazil. Fax: 31 3409 5124; Tel: 31 3409 6080; E-mail: cornelsen@letras.ufmg.br

de cunho histórico, Ricarda Huch também escreveu obras que abordam a temática religiosa, como é o caso de *Luthers Glaube* (1916; “A Fé de Lutero”), e estudos literários, como, por exemplo, *Die Romantik* (1908; dois volumes; “O Romantismo”), obra que, na época em que foi publicada, desempenhou um papel significativo para a redescoberta do Romantismo e para a superação do Naturalismo no início do século XX.

Em protesto contra a ascensão do nazismo ao poder, Ricarda Huch desligou-se formalmente em abril de 1933 da renomada Academia Prussiana das Artes, da qual fazia parte desde 1926.³ A obra *Der lautlose Aufstand* (“A revolta silenciosa”) sobre os movimentos de resistência na Alemanha durante o período nazista, elaborada pela escritora, permaneceu inconclusa. Todavia, foi editada e publicada em 1953 pelo escritor alemão Günther Weisenborn (1902-1969), cujos livros haviam sido queimados em 1933, e o qual tomou parte no grupo de resistência *Rote Kapelle* (“Banda Vermelha”), sendo detido e confinado à prisão, no período de 1942 a 1945. Em sua carta de desligamento, enviada em 09 de abril de 1933 ao então presidente da Seção de Literatura da Academia Prussiana das Artes, Max von Schillings, Ricarda Huch deixa evidente sua posição contrária ao regime nazista:

[...] Que um alemão se sinta alemão, eu gostaria de tomar quase como evidente. Mas o que é alemão, e como a alemanidade pode ser comprovada, nesse ponto há diversas opiniões. O que o atual Governo prescreve como sentimento nacional não é a minha alemanidade. A centralização, a coação, os métodos brutais, a difamação daqueles que diferem em seu pensamento, o auto-elogio vanglorioso: tudo isso eu considero não-alemão e calamitoso. Com uma concepção tão diversa da opinião prescrita pelo Estado considero impossível permanecer numa academia pública. [...]⁴

Com tal gesto, Ricarda Huch tomou o caminho da “Emigração Interior”. A expressão “Innere Emigration” foi criada pelo escritor alemão Frank Thieß (1890-1977), em 1933, como designação para o comportamento de escritores que permaneceram na Alemanha durante o período nazista e que optaram, por assim dizer, por uma emigração “intelectual”; como Werner Bergengruen, Reinhold Schneider, Jochen Klepper, Ernst Wiechert, Ricarda Huch, Elisabeth Langgässer, entre outros.⁵ Isso só foi possível por tratar-se de autores que, no passado, não haviam criticado o nazismo, e cujas obras não haviam sido destruídas pelo “auto-de-fê” em maio de 1933. O conceito em si implica um retraimento ante o mundo político-cultural, marcado pela falta de liberdade e pelas mais diversas formas de intimidação e terror. Segundo Ralf Schnell, “o refúgio na criação poética dava ao escritor a certeza de poder preservar os elementos de sua própria identidade e de sua postura ético-moral diante do nazismo”.⁶

Como aponta Ralf Schnell, o perfil dos emigrantes interiores como grupo social difuso pode ser definido por uma característica fundamental: o conservadorismo.⁷ Enquanto intelectuais de esquerda optaram ou por deixar a Alemanha, ou por desenvolverem atividades culturais clandestinas (distribuição de obras proibidas, confecção e distribuição de panfletos, etc.), os emigrantes interiores, em sua maioria, evitavam o confronto direto com o regime. Por isso, tiveram de adequar o seu modo de escrever à realidade totalitária imposta pelo Estado no âmbito cultural,

caso quisessem obter permissão de escrever e publicar suas obras, sem necessariamente precisarem incentivar o regime nazista.⁸

Sem dúvida, Ricarda Huch foi uma das principais figuras da chamada “Emigração Interior”. Além de não se mostrar indiferente diante do cotidiano no “Terceiro Reich”, procurou desenvolver sua atividade literária como forma de crítica e protesto frente ao regime nazista, não obstante todas as implicações que isso significava em um Estado cujos mecanismos censores e repressores limitavam a ação daquelas vozes que a ele se opunham. A seguir, analisaremos alguns poemas da antologia poética *Herbstfeuer* (“Fogo de Outono”), um típico exemplo da literatura escrita por representantes da “Emigração Interior” durante os anos de jugo nazista.

2 *Herbstfeuer*, 1944: tempo de luto e de esperança

A antologia poética *Herbstfeuer* (1944; “Fogo de Outono”), publicada pela editora Insel, no ano de 1944, em comemoração ao octogésimo aniversário de sua autora, reúne 63 poemas nos quais Ricarda Huch expressa o sentimento de dor e destruição no contexto da guerra e do jugo nazista, mas também busca alimentar sinais de esperança em dias melhores. Aliás, esta foi sua última obra lírica.

Em termos formais, os poemas de *Herbstfeuer* ou trazem um título específico, ou são agrupados sob um único título. Desta forma, para 63 poemas distintos existem apenas 38 títulos, os quais podem ser sistematizados tematicamente em 10 grupos de indicadores:

indicadores de	Título
contos	“Johannes und der Adler” (“João e a águia”) “Himmelsmärchen” (“Contos de fada celestes”) “Der Feuersalamander” (“A salamandra de fogo”) “Einsame Nixe” (“Ninfa solitária”)
peessoas	“Einer Freundin zum sechzigsten Geburtstag” (“A uma amiga pelo sexagésimo aniversário”) “Ritter Schaumburg” (“Cavaleiro Schaumburg”) “An Rudolf” (“A Rudolf”)
idade	“Die Lebensalter” (“As idades”) “Junges Mädchen” (“Jovem moça”)
atitudes	“Wahl” (“Escolha”) “Zwei Stimmen” (“Duas vozes”) “Die Andern” (“Os outros”)
lugar	“Wien” (“Viena”) “Stralsund” (“Stralsund”) “Venedig” (“Veneza”) “Böhmerwald” (“Böhmerwald”)
tempo	“Herbst” (“Outono”) “Mondnacht” (“Noite de luar”) “September” (“Setembro”) “November” (“Novembro”)

	“Die flüchtigen Tage” (“Os dias fugazes”) “Vorfrühling” (“Antes da primavera”)
arte	“Zu Musik” (“Sobre música”) “Der alte Sänger” (“O velho cantor”) “Musik” (“Música”) “Händel” (“Händel”) “Der Dichter” (“O poeta”)
guerra	“Das Denkmal” (“O monumento”) “Das Heldenmal” (“O monumento aos heróis”) “Kriegswinter” (“Inverno em guerra”) “An unsere Märtyrer” (“A nossos mártires”) “Den jungen Gefallenen” (“Aos jovens caídos”)
morte	“Totenfest” (“Festa dos mortos”) “Den namenlosen Toten” (“Aos mortos anônimos”) “Tod” (“Morte”) “Der fliegende Tod” (“A morte voadora”)
natureza	“An die Bäume” (“Às árvores”) “Zwei Gärten” (“Dois jardins”)

Alguns dos indicadores temáticos se entrecruzam, como é o caso, por exemplo, de guerra e morte, ou ainda de idade e tempo. Dentre os poemas, selecionamos 07 deles para serem analisados a seguir: “Tief in den Himmel verklingt” (“Profundo no céu se perde”, um dos três poemas ordenados sob o título de “Johannes und der Adler” – “João e a águia”), “Kriegswinter” (“Inverno em guerra”), “Das Licht erlischt” (“A luz se apaga”, o primeiro dos poemas sob o título de “November” – “Novembro”), “Den namenlosen Toten” (“Aos mortos anônimos”), “Den jungen Gefallenen” (“Aos jovens caídos”), “Der Dichter” (“O poeta”), e “Vorfrühling” (“Antes da primavera”).

O primeiro poema a ser analisado, “Tief in den Himmel verklingt” (“Profundo no céu se perde”), é composto por 02 estrofes de 06 versos cada, e reflete o estado de ânimo do eu-lírico entre um passado distante e o presente que parece se aproximar da morte:

Profundo no céu se perde
 Triste a última estrela,
 Ainda um rouxinol canta,
 Longe, longe.
 Vá dormir, meu coração, é hora.
 Fria sopra a eternidade.

Fraca no colo a mão jaz,
 Outrora na espada tão corajosa.
 Foi, pelo que inflamastes,
 Digno de luta?
 Vá dormir, meu coração, é hora.
 Fria sopra a eternidade.⁹

Em primeiro lugar, constatamos a oposição entre um presente que se esvai, marcado pelos termos “tief” (“profundo”), “verklingt” (“se perde”), “fern” (“longe”) e um passado – “einst” (“outrora”). Enquanto este último é associado ao termo “tapfer” (“corajosa”) e à atividade “guerreira” – “Schwert” (“espada”), “Kampfes wert” (“digno de luta”), o presente que se aproxima do momento da morte é construído pelos adjetivos “traurig” (“triste”), “kühl” (“frio”) e “matt” (“fraco”, “débil”). Parece-nos que o eu-lírico expressa justamente o olhar de Ricarda Huch, ao comemorar seus 80 anos de idade. Um olhar em retrospectiva, que indaga a respeito de sua “luta” ao longo da vida, onde papel e pena foram suas “armas”, e a consciência de estar perto da morte, justamente num momento histórico que traz poucos sinais de esperança. Não por acaso, os sinais que poderiam evocar alguma esperança são imediatamente relativizados: “der letzte Stern ... verklingt” (“a última estrela ... se perde”), embora “[n]och eine Nachtigall singt” (“um rouxinol ainda cant[e]”), só pode ser ouvido “[f]ern, – fern” (“[l]onge, longe”). Sono e morte se associam nos últimos dois versos, que formam o dístico do poema: “Geh schlafen, mein Herz, es ist Zeit. / Kühl weht die Ewigkeit.” (“Vá dormir, meu coração, é hora. / Fria sopra a eternidade.”).

Por sua vez, o poema “Kriegswinter” (“Inverno em guerra”), como o próprio título indica, estabelece de modo mais evidente uma relação com o contexto da guerra. Composto por 06 estrofes de 04 versos cada, esse poema encerra em si também imagens da natureza, aliás, recorrentes na obra *Herbstfeuer*:

Inverno em guerra

Vamos sonhar um pouco com a amável primavera,
Agora, no inverno cinzento;
Quando os botões junto às árvores nuas novamente crescem,
Castanho feito mel.

A terra estremece com a batalha, e o ar, com os canhões.
Vamos, bem juntos da lareira,
Falar de uma floresta, onde anêmonas
De folhas secas florescem.

Sob o arbusto murcho uma neve cinza ainda se prende
E num sombrio abismo,
Mas foi justamente como se por cima soprasse
Um doce aroma.

Ruídos dos pequenos animais que despertam;
Logo já se ouve
Lá em cima, no alto, uma cotovia jubilar nas nuvens.
Oh, bem-aventurado som!

Por longo tempo, não ouvimos nada além dos gemidos dos moribundos.
Tão jovens para lá!
E mães clamam pelos filhos perdidos,
Pelo sentido da vida.

O que se fala de Deus, do Pai em recantos celestiais,
 É apenas fumaça?
 Vamos sonhar um pouco com a amável primavera,
 E também com a paz.¹⁰

Se tomarmos cada uma das estrofes, podemos definir seu conteúdo pelos seguintes temas: momento presente de inverno (I), a guerra lá fora e o aconchego do lar (II), o despertar da flora (III), o despertar da fauna (IV), o sofrimento (V), o sonho com a primavera e a paz (VI). O primeiro verso é também o penúltimo, formando assim uma espécie de ciclo. Todavia, enquanto o início é construído como apelo ao sonho “von dem holden Frühling” (“com a amável primavera”), o final dá um passo adiante no sentido de clamar não só por um sonho – metafórico – com “Frühling” (“primavera”), mas também com “Frieden” (“paz”). Um lugar comum na Lírica, a primavera figura como tempo de esperança e paz, em que “[d]ie Erde” (“terra”) não mais “bebt von der Schalcht und die Luft von den Kanonen” (“treme com a batalha, e o ar, com os canhões”), em que “Mütter” (“mães”) não mais “jammern nach den verlorenen Söhnen” (“clam[em] pelos filhos perdidos”). Nem mesmo a Religião escapa às críticas do eu-lírico que, por meio de uma indagação acerca dos relatos de um Deus segundo uma visão dualista – “[von] dem Vater in himmlischen Räumen” (“do Pai em espaços celestiais”) – responde com uma divinização da natureza: “Laßt uns ein wenig von dem holden Frühling träumen” (“Vamos sonhar um pouco com a amável primavera”). Se, por um lado, o poema expressa a dor do eu-lírico, não alheio a todo o sofrimento a seu redor, da morte de jovens soldados, por outro, denuncia a guerra e seu poder de destruição. Seu olhar é de alguém que está apartado da batalha, em seu espaço doméstico – “Laßt uns dicht am Kamin / Von einem Walde reden” (“Vamos, bem junto da lareira / Falar de uma floresta”) –, mas que não se entrega e busca uma fuga – ou esperança – no sonho com a primavera.

O próximo poema a ser analisado é “Das Licht erlischt” (“A luz se apaga”), como indicado anteriormente, o primeiro dos poemas sob o título de “November” (“Novembro”). Composto por 03 estrofes de 05 versos cada, esse poema parece expressar um tênue fio de esperança que se esvai. O tom de pessimismo parece predominar, de maneira que “Das Licht erlischt” afasta-se um pouco dos poemas de *Herbstfeuer* anteriormente analisados. Como o primeiro verso anuncia, “[a] luz se apaga”:

A luz se apaga.
 A noite se torna longa, crescem as sombras,
 A floresta se torna nua, vazios se tornam os prados.
 Nós comemos cinzas, misturadas no pão de cada dia. –
 A luz se apaga.

A luz está morta.
 Silenciosos são os becos outrora tão alegres,
 Quantos nos deixaram para sempre,
 Que conosco à mesa sentavam, que conosco o pão partiam! –
 A luz está morta.

O coração está pesado.
 Onde estão os que diante de nós se foram?
 A luz no céu novamente irá brilhar,
 Os mortos nunca mais irão voltar, – nunca mais.
 O coração está pesado.¹¹

Como podemos constatar, o tom de luto é muito presente no poema. Esse sentimento impede que o eu-lírico sinta esperança. O ciclo da natureza revela-se em sua transformação: “Das Licht am Himmel wird neu erprangen” (“A luz no céu novamente irá brilhar”). Mas a dor da morte aponta para o ciclo interrompido: “Die toten Menschen kommen nie mehr, – nie mehr.” – (“Os mortos nunca mais irão voltar, – nunca mais”). Notamos também que cada uma das 03 estrofes inicia e encerra com um determinado verso: “Das Licht erlischt” (“A luz se apaga”), “Das Licht ist tot” (“A luz está morta”), e “Das Herz ist schwer” (“O coração está pesado”). Um jogo de luz e sombra, noite longa e dia que não chega, marca não só o tom desesperançado do eu-lírico, como também prepara para o estado de total desesperança – “A luz está morta” e para a dor do luto – “O coração está pesado” – pelos entes próximos: “Wieviel haben uns auf immer verlassen, / Die am Tisch mit uns saßen, mit uns brachen das Brot!” – (“Quantos nos deixaram para sempre, / Que conosco à mesa sentavam, que conosco o pão partiam! –”).

Encontramos o mesmo tom de luto no poema “Den namenlosen Toten” (“Aos mortos anônimos”), composto por 05 estrofes de 04 versos cada:

Aos mortos anônimos

As bandeiras douradas, púrpuras da glória agita
 O outono, um Deus,
 E sua voz ruidosa canta ao som da harpa
 Uma canção da morte.

De covas ele canta, que estão afundadas, esquecidas,
 Sem cruz, sem coroa.
 O pastor conduz ovelhas que sobre elas pastam, o vento
 A dança das folhas.

Dos anônimos, na noite cega espalhados,
 Exército de desafortunados, –
 A vós, hoje, trazem nuvens na tempestade sibilante
 A última homenagem.

Vossa água minha com orgulhoso grito voa ao redor
 Do pó sagrado,
 Se ele se tornasse da estepe, do deserto,
 Do mar a presa.

Vós que lutastes, sangrastes e sucumbistes
 Solitários no martírio,
 A vós seria a canção que o Deus da Morte canta,

Um monumento.¹²

No poema “Den namenlosen Toten”, a imagem da natureza parece ser ambígua. Enquanto o *Herbst* (“outono”), na primeira estrofe agita “[d]ie goldnen, die purpurnen Fahnen des Ruhmes” (“[a]s bandeiras douradas, púrpuras da glória”), e torna-se *ein Gott* (“um Deus”) que canta “[e]in Lied vom Tod” (“[u]ma canção da morte”), na terceira estrofe “[d]ie letzte Ehr” (“[a] última homenagem”) é prestada pelas “*Wolken im Sturme*” (“nuvens na tempestade”). Em todo o caso, trata-se de uma imagem revolta da natureza, adequada à “*Lied, das der Gott des Todes singt*” (“canção que o Deus da Morte canta”), na última estrofe. Mesmo a “*Adler*” (“águia”), um símbolo alemão partilhado tanto por aqueles que morreram quanto pelo eu-lírico – “*Ihr meine Adler*” (“Vossa águia minha”) – sobrevoa o campo santo “*mit stolzem Geschrei*” (“com orgulhoso grito”). O grasnar da águia torna-se um grito de dor, embora orgulhoso. Com isso, o outono se presta à construção da imagem de uma natureza agitada, intempestiva, reproduzindo a inquietude e a dor do eu-lírico no momento de realizar a última homenagem aos soldados anônimos. Aliás, mais uma vez a Religião parece ser criticada pelo eu-lírico através do emprego da expressão “*Gott des Todes*” (“Deus da Morte”), que figuraria como uma instância de ímpeto e destruição, diante da qual impera a desesperança, longe daquela da “*Frühling*” (“primavera”).

Outro poema tematicamente próximo de “Den namenlosen Toten” (“Aos mortos anônimos”) é “*Den jungen Gefallenen*” (“Aos jovens caídos”). Composto por 11 estrofes de 04 versos cada, esse poema tem por tema tanto o luto quanto a homenagem aos jovens soldados que tombaram mortos na guerra:

Aos jovens caídos

Eles eram ainda quase crianças, quando se despediram,
Cedo demais arrancados do destino
Da paz indubitável da casa paterna,
Do inato olhar amoroso da mãe.

À noite elas rezam. Há poucos anos
Apanhava o brinquedo ainda a pequena mão,
A mão que agora, versada em armamento,
Direciona canhões e engatilha armas.

A escola era sua grande aventura.
Lá havia amigos e inimigos os mais diversos,
O professor malvado era o monstro,
De quem com engenhosidade se fazia troça.

Elas embarcavam com Ulisses através dos mares,
Descreviam a circulação sanguínea e a construção óssea,
Comparavam os exércitos de César com os de Napoleão,
Conheciam circunferência e eclipse com exatidão.

De vez em quando voava do recinto empoeirado

Para fora o olhar apreensivo, –
Lá estava o belo mundo envolto no brilho matinal,
O espaço para sua façanha e sua felicidade.

Então veio a guerra, no começo para os pequenos
Uma palavra mágica, uma brincadeira fabulosa.
O tempo passa. Eles vêem o choro comportado,
Quando um saiu e outro caiu morto.

Então a sorte atinge os mais antigos camaradas.
Eles não caminham com coroas e canto,
Eles caminham sérios, como que convocados diante do tribunal,
Como desejosos da morte a caminho do sacrifício.

Oh, dor da morte dos últimos dias de despedida!
O coração repleto de lágrimas e a língua pesada.
Então vem uma carta, animadora, sem queixa,
Ainda uma e ainda mais uma, – então nada mais.

Oh, dor da morte! Nenhum filho, pois, lhe escapou?
O mais jovem também? – Tombaram todos juntos!
Eles morreram, antes que começassem a viver,
Extintos sem rastros, antes que ainda fulgurassem.

Não, esquecidos vós não estais, não mortos,
Em terra estrangeira, todavia, não sós.
Naquela eterna casa paterna lá em cima,
Lá vós sereis como claras estrelas.

Lá a vós se opõe maravilhosamente florescido,
O que vossa pobre juventude aqui perdeu.
Afastados dos caminhos da terra embebidos em sangue,
Livres vós ascendeis para o reino da liberdade.¹³

Como dito anteriormente, o poema tem como tema o luto pelos jovens que tombaram mortos na guerra. Entretanto, notamos uma diferença em relação ao poema “Den namenlosen Toten”, pois não se fala de um “Deus da Morte”, mas sim de uma “ewige[s] Vaterhause droben” (“eterna casa paterna lá em cima”) como referência a uma visão dualista de cunho religioso, marcando a separação entre divino e profano, celestial e terreno. Nesse mesmo sentido, “der Freiheit Reich” (“reino da liberdade”) parece poder ser atingido no espaço celestial, mas não no terreno – do “Drittes Reich” (“Terceiro Reich”). Seguindoem uma outra direção, o eu-lírico esboça uma espécie de “histórico” da geração de crianças que mal cresceram e já tornaram-se soldados, sem negar que, para elas, de início, a guerra era recebida com júbilo – “[e]in Zauberwort” (“[u]ma palavra mágica”). O eu-lírico enfoca a dor pela perda dos jovens na guerra através do olhar daquele ente que está em casa e que recebe apreensiva algumas cartas de seu filho: a mãe. A casa paterna – tanto a celestial quanto a terrena – se opõe ao mundo externo da guerra: “Des

Vaterhauses zweifellosem Frieden” (“Da paz indubitável da casa paterna”) em contraponto a “der Erde blutgetränkten Wegen” (“dos caminhos da terra embebidos em sangue”). Aliás, embora seja uma mera “especulação” interpretativa, não nos parece ser por acaso que o número de estrofes – 11 – corresponda justamente ao número de anos desde a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, e o ano de 1944, em que o livro *Herbstfeuer* foi publicado. Tampouco encontramos nesse poema – como também nos demais analisados até o momento – uma crítica direta ao Estado nazista como um regime totalitário, que praticamente instaurou na Alemanha um *modus vivendi* pautado pela preparação para a guerra, com vias ao desenvolvimento de uma política expansionista que levaria morte e destruição a quase toda a Europa. Basta refletirmos sobre a estrofe referente à escola e à educação. Nem parece o sistema educacional sob o jugo do nazismo, em cujo currículo havia matérias como “Rassenkunde” (“Etnografia”), em que os absurdos da pseudoteoria racial eram inculcados, ou mesmo a alta carga horária em educação física, visando a preparação das crianças e dos adolescentes para a futura vida militar. Todavia, temos que levar em conta que uma crítica direta ao regime fatalmente esbarraria na censura.

Já o próximo poema a ser analisado – “Der Dichter” (“O poeta”) – é composto por apenas 01 estrofe de 16 versos e versa sobre outro tema: a força da palavra divina e a missão do poeta em transmiti-la:

O poeta

Não a partir de si fala o poeta; para exprimir a mais sagrada vontade,
Um Deus lhe dá a voz que ressoa ao longe.
“Conduza meu povo”, diz ele, “e se o povo se distanciar de minha direita,
Castigue-o, inspire-o, traga-o de volta às eternas estrelas!”
Assim conclamado, ele vai à frente do povo, e as palavras
Irrompem-lhe áureas e pesadas e doces da boca agraciada.
Mas nem sempre o rebanho segue desejoso o pastor,
Pois diante de ídolos o povo obcecado se ajoelha com demasiado prazer.
Tudo espreita, como no conto de fadas, encantado ao som do artificial
relógio.
Enquanto o nobre canto do rouxinol na escuridão se perde.
Solidão é seu destino. Todavia, fiel à missão divina,
Ele canta ameaçando e alertando as canções importunas.
Sua harpa sua espada, e também assim seria que ele à distância apenas
Contemplaria a terra da promessa, que ele sem paz e sem fama morreria.
Mas que uma palavra poderosa sem murchar no coração dos bons toque,
E que sua cova esquecida o vale celestial encontre.¹⁴

No poema “Der Dichter”, a imagem da atividade poética é projetada liricamente com traços divinos. Em primeiro lugar, destacamos a alusão à figura bíblica de Moisés que, conclamado por Jahweh, conduz o povo hebreu do cativo no Egito à Terra Prometida de Canaã (cf. 2. e 3. Moisés). A inspiração seria divina, não-profana. Ele é orientado não pela “Wille zur Macht” (“vontade de poder”) nietzscheana, tão em voga naqueles tempos de jugo nazista, mas sim pela “den heiligsten Willen” (“a mais sagrada vontade”). A fala de Deus assemelha-se à fala de Jahweh a Moisés (2. Moisés 3, 10), citada a seguir em Alemão e em Português:

10. So gehe nun hin, ich will dich zu Pharao senden, dass du mein Volk, die Kinder Israel, aus Ägypten führst.¹⁵

10. Vai, pois, e eu te enviarei a Faraó, para fazer sair do Egito o meu povo, os filhos de Israel.¹⁶

A atração do povo hebreu por ídolos no caminho errante pelo deserto – como no episódio do Bezerro de Ouro (cf. 2. Moisés 32, 8), antes de Moisés anunciar ao povo de Israel os Dez Mandamentos transmitidos a ele por Iahweh no Monte Sinai, também é aludida no poema. E a passagem bíblica em que Moisés vislumbra “das Land der Verheißung” (“a terra da promessa”), mas morre antes de alcançá-la, também é expressa no poema (5. Moisés 34, 4-5), conforme a citação em Alemão e em Português dos versículos correspondentes:

4. Und der Herr sprach zu ihm: Dies ist das Land, das Ich Abraham, Isaak und Jakob geschworen habe und gesagt: Ich will es deinem Samen geben. Du hast es mit deinen Augen gesehen; aber du sollst nicht hinübergehen.

5. Also starb Mose, der Knecht des Herrn, daselbst im Lande der Moabiter nach dem Wort des Herrn.¹⁷

4. E Iahweh disse: “Esta é a terra que, sob juramento, prometi a Abraão, Isaac e Jacó, dizendo: ‘Eu a darei à tua descendência.’ Eu a mostrarei a teus olhos; tu, porém, não atravessarás para lá.”

5. E Moisés, servo de Iahweh, morreu ali, na terra de Moab, conforme a palavra de Iahweh.¹⁸

Podemos depreender alguns sentidos gerados a partir do processo de intertextualidade estabelecido entre o poema e o texto bíblico: assim como Moisés, o poeta tem uma missão divina; assim como Moisés, o poeta precisa transformar o seu tempo e as pessoas, ele assume uma posição de vanguarda; há uma demanda negativa presente – o cativo do povo hebreu no Egito, no contexto bíblico, e o povo alemão sob o jugo do nazismo, no contexto do “Terceiro Reich”; Canaã, “das Land der Verheißung” (“a terra da promessa”), é a terra da salvação. Salvação esta que o poeta teria de promover através de sua “Harfe” (“harpa”), que corresponderia a sua “Schwert” (“espada”). Aliás, nessa imagem, estabelece-se uma junção entre o religioso-bíblico e o lírico-estético da Antiguidade. E uma oposição entre natureza e técnica é estabelecida a partir das expressões “entzückt dem künstlichen Uhrwerk” (“encantado ao som do artificial relógio”) e, respectivamente, “der Nachtigall edler Gesang im Dunkel verliert” (“o nobre canto do rouxinol na escuridão se perde”).

Por sua vez, o último poema de *Herbstfeuer*, intitulado “Vorfrühling” e composto por 04 estrofes de 04 versos cada, é um apelo à esperança:

Antes da primavera

Esqueçamos, pois, o martírio
Do longo inverno e o lamento dos mortos!

Mesmo que os bosques nus ainda estão,
Chegaram de violetas os dias castanhos.

Não vedes ainda nenhum verde ao redor,
Não ouves ainda das cotovias jovens cantos
E nem das abelhas o zunido,
Apenas gralhas grasnam tristes de vez em quando.

Mas amarelo e azul já floresce
De murchas folhas de faias, putridamente úmidas,
Os ares estão brandos e mornos,
E pelos troncos pende um fraco lumiar.

Ainda treme o coração ferido, –
Nós fomos atingidos por demais pesado, demais profundo.
Esqueça, então, esqueça! É março,
A dor se esvaece, teremos nós esperança de novo!¹⁹

Constata-se que, embora não abordado diretamente, o estado de guerra está presente no poema. O quadro “des langen Winters” (“do longo inverno”) – ou melhor, de “Vorfrühling” (“antes da primavera”) – é construído por uma série de elementos que, por oposição, produzem um sentido negativo do presente frente a um futuro esperançoso:

Presente de destruição e sofrimento	Futuro de esperança
die Qual, die Totenklage, das wunde Herz, der Schmerz (o martírio, o lamento dos mortos, o coração ferido, a dor)	der Lerchen junge Lieder, der Bienen Gesumm, ein schwaches Leuchten (das cotovias jovens cantos, das abelhas o zunido, um fraco lumiar)
die Wälder kahl, noch nichts Grünes (os bosques nus, ainda nenhum verde)	die braunen Veilchentage, Doch blüht es schon... Aus welken Buchenblättern (de violetas os dias castanhos, Mas já floresce... De murchas folhas de faias)
Krähen (gralhas)	Lerchen, Bienen (cotovias, abelhas)

No poema “Vorfrühling”, Ricarda Huch utiliza um quadro da natureza para expressar, ao mesmo tempo, o sentimento de dor causado pela guerra e pelos então 11 anos de um regime totalitário que trouxe tanta destruição para a Alemanha e para a Europa. Sem dúvida, podemos especular sobre a possibilidade de publicação desse poema – e de *Herbstfeuer* como um todo – no ano de 1944. Uma vez que a metáfora

da natureza ajusta-se plenamente ao estado de destruição e guerra, sem, no entanto, apontar para um causador dessa destruição – em primeira linha, o regime nazista –, ela acaba por assumir um duplo sentido: de um lado, significaria uma crítica velada ao regime e a todo o estado de destruição gerado por uma guerra insana, promovida por esse mesmo regime; de outro, a metáfora da natureza – e seu apelo à esperança – poderia ser lida também como um apelo a um possível fim da guerra ainda sob o jugo do nazismo. E esta, supostamente, seria a interpretação que permitiu que esse poema fosse liberado pela censura e publicado.

Podemos, ainda, salientar que o poema “Vorfrühling” se ajusta plenamente ao conjunto da obra *Herbstfeuer*. Assim como o livro traz em seu título uma estação – o outono –, o futuro de esperança também está presente através de uma metáfora da primavera, que está para chegar. Entre as estações figura implícito o inverno do presente.

3 Considerações Finais: Uma mulher contra o nazismo

Segundo Reinhold Grimm, o melhor exemplo de “Emigração Interior” no sentido de uma postura combativa, efetivamente de resistência, é oferecido por Ricarda Huch: “A postura dessa mulher era e permaneceu inequívoca”.²⁰ Isso é atestado não apenas pelo fato de a escritora ter solicitado seu desligamento imediato da Academia Prussiana das Artes em abril de 1933, mas também por sua atitude durante o regime nazista, por exemplo, ao reunir secretamente um material sobre os movimentos de resistência na Alemanha, que seria futuramente utilizado na redação de uma obra sobre esse tema. Essa obra, no entanto, permaneceu inconclusa e foi publicada apenas postumamente, em 1953.

Os poemas aqui analisados, escritos e publicados pela escritora aos 80 anos, quando já se desenhasa a derrota da Alemanha na guerra, atestam sua postura crítica diante do nazismo. Longe do discurso de resistência aos “inimigos”, intensificado pela propaganda nazista na fase final da guerra, os poemas de *Herbstfeuer* apontam tanto para a falta de sentido do conflito, quanto para a morte de jovens soldados, não como uma ação “heróica”, mas como fruto de uma postura insana dos governantes. Nesse sentido, os poemas de Ricarda Huch denunciam a guerra e seu poder de destruição, não obstante a oscilação entre os sentimentos de pessimismo ou luto e, ao mesmo tempo, de esperança.

Por fim, devemos ressaltar que os poemas de Ricarda Huch revelam em si as condições de produção literária sob jugo do nazismo. Embora constatemos um tom crítico diante da guerra e da morte de tantos jovens, a escritora estava impossibilitada de fazer uma crítica direta ao Estado nazista como instância de poder que, desde o início, defendeu uma política expansionista que conduziria o país à guerra e grande parte da Europa à destruição. Por assim dizer, escritores como Ricarda Huch, que não pactuavam com o regime de Hitler e tampouco queriam ver suas obras utilizadas pelos detentores do poder para fins de propaganda, foram impelidos a desenvolver modos de expressão que pudessem assegurar-lhes um raio de ação crítica, mesmo sob censura. E é nessa postura que reside o cerne de sua resistência como representante da “Emigração Interior”, ou seja, não só por não compactuar com o nazismo, como também por assegurar para si, através da linguagem literária, um espaço em que podia transmitir valores humanistas.

Notas

¹ SCHLOSSER, Horst Dieter. *dtv-Atlas zur deutschen Literatur*: Tafeln und Texte. 7ª ed., München: dtv, 1996, p. 233.

² Thomas Mann apud WULF, Joseph. *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*: eine Dokumentation. Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1983, p. 25.

³Cf. WULF, Joseph. *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*: eine Dokumentation. Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1983, p. 25.

⁴ Ricarda Huch apud WULF, Joseph. *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*: eine Dokumentation. Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1983, p. 27:

[...] Daß ein Deutscher deutsch empfindet, möchte ich fast für selbstverständlich halten; aber was deutsch ist, und wie Deutschtum sich bestätigen soll, darüber gibt es verschiedene Meinungen. Was die jetzige Regierung als nationale Gesinnung vorschreibt, ist nicht mein Deutschtum. Die Zentralisierung, den Zwang, die brutalen Methoden, die Diffamierung Andersdenkender, das prahlerische Selbstlob halte ich für undeutsch und unheilvoll. Bei einer so sehr von der staatlich vorgeschriebenen Meinung abweichenden Auffassung halte ich es für unmöglich, in einer staatlichen Akademie zu bleiben. [...]

Todas as traduções ao longo do texto, salvo outra indicação, são de nossa autoria.

⁵ SCHLOSSER, Horst Dieter. *dtv-Atlas zur deutschen Literatur*: Tafeln und Texte. 7ª ed., München: dtv, 1996, p. 261.

⁶ SCHNELL, Ralf. Emigración interior y resistencia. In: SCHOENBERNER, Gerhard (Org.). *Artistas contra Hitler*: Persecución – exilio – resistencia. trad. de Luis Martínez, Bonn: Inter Naciones, 1984, p. 19-28, aquí p. 26.

⁷ SCHNELL, Ralf. Emigración interior y resistencia. In: SCHOENBERNER, Gerhard (Org.). *Artistas contra Hitler*: Persecución – exilio – resistencia. trad. de Luis Martínez, Bonn: Inter Naciones, 1984, p. 19-28, aquí p. 24.

⁸ SCHNELL, Ralf. Innere Emigration und intellektuelle Opposition. In: LÖWENTHAHL, Richard; MÜHLEN, Patrik von zur (Orgs.). *Widerstand und Verweigerung in Deutschland 1933 bis 1945*. Bonn: Dietz, 1990, p. 211-225, aquí p. 222.

⁹ HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 9:

Tief in den Himmel verklingt
Traurig der letzte Stern,
Noch eine Nachtigall singt
Fern, fern.
Geh schlafen, mein Herz, es ist Zeit.
Kühl weht die Ewigkeit.

Matt im Schoß liegt die Hand,
Einst so tapfer am Schwert.
War, wofür du entbrannt,
Kampfes wert?
Geh schlafen, mein Herz, es ist Zeit.

Kühl weht die Ewigkeit.

¹⁰ HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 44:
Kriegswinter

Laßt uns ein wenig von dem holden Frühling träumen,
Jetzt in des Winters Graun;
Wenn die Knospen wieder schwellen an den kahlen Bäumen,
Wie Honig braun.

Die Erde bebt von der Schlacht und die Luft von Kanonen.
Laßt uns dicht am Kamin
Von einem Walde reden, wo Anemonen
Aus dürrn Blättern blühn.

Es klebt noch ein grauer Schnee unterm welken Strauche
Und in schattiger Kluft,
Doch war es eben, als ob vorüberhauche
Ein süßer Duft.

Es raschelt von den erwachenden kleinen Tieren;
Bald hört man schon
Hoch oben im Gewölk eine Lerche jubilieren.
O seliger Ton!

Wir hörten lange nichts als der Sterbenden Stöhnen.
So jung dahin!
Und Mütter jammern nach den verlornen Söhnen,
Nach des Lebens Sinn.

Was man von Gott spricht, dem Vater in himmlischen Räumen,
Ist das nur Rauch?
Laßt uns ein wenig von dem holden Frühling träumen,
Und von Frieden auch.

¹¹ HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 52:
Das Licht erlischt.
Die Nacht wird lang, es wachsen die Schatten,
Der Wald wird kahl, leer werden die Matten.
Wir essen Asche, ins tägliche Brot gemischt. –
Das Licht erlischt.

Das Licht ist tot.
Still sind die einst so fröhlichen Gassen.
Wieviel haben uns auf immer verlassen,
Die am Tisch mit uns saßen, mit uns brachen das Brot! –
Das Licht ist tot.

Das Herz ist schwer.
Wo sind, die vor uns dahingegangen?
Das Licht am Himmel wird neu erprangen,
Die toten Menschen kommen nie mehr, – nie mehr. –
Das Herz ist schwer.

¹² HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 60:
Den namenlosen Toten

Die goldnen, die purpurnen Fahnen des Ruhmes schwingt
Der Herbst, ein Gott,
Und seine rauschende Stimme zur Harfe singt
Ein Lied vom Tod.

Von Gräbern singt er, die versunken, vergessen sind,
Ohne Kreuz, ohne Kranz.
Der Hirt treibt weidende Schafe darüber, der Wind
Den Blättertanz.

Von Namenlosen, in blinde Nacht verstreut,
Glückloses Heer, –
Euch bringen Wolken im Sturme sausend heut
Die letzte Ehr.

Ihr meine Adler umkreist mit stolzem Schrei
Den heiligen Staub,
Ob er der Steppe, der Wüste geworden sei,
Dem Meer zum Raub.

Die ihr gekämpft, geblutet und untergingt
Einsam in Qual,
Euch sei das Lied, das der Gott des Todes singt,
Ein Ehrenmal.

¹³ HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 73-74:
Den jungen Gefallenen

Sie waren fast noch Kinder, als sie schieden,
Zu früh entrissen vom Geschick
Des Vaterhauses zweifellosem Frieden,
Der Mutter mitgeborenem Liebesblick.

Des Abends beten sie. Vor wenig Jahren
Griff nach dem Spielzeug noch die kleine Hand,
Die Hand, die jetzt, im Waffenwerk erfahren,

Kanonen richtet und Gewehre spannt.

Die Schule war ihr großes Abenteuer.
Da gab es Freund' und Feinde mannigfalt,
Der böse Lehrer war das Ungeheuer,
Das es erfinderisch zu necken galt.

Sie schifften mit Odysseus durch die Meere,
Beschrieben Blutumlauf und Knochenbau,
Verglichen Cäsars und Napoleons Heere,
Kreis und Ellipse kannten sie genau.

Zuweilen flog aus dem verstaubten Zimmer
Nach draußen wohl der ahnungsvolle Blick, –
Da lag die schöne Welt im Morgenschimmer,
Der Raum für ihre Tat und für ihr Glück.

Dann kam der Krieg, im Anfang für die Kleinen
Ein Zauberwort, ein fabelhaftes Spiel.
Die Zeit vergeht. Sie sehn verhaltens Weinen,
Wenn einer auszog und ein anderer fiel.

Dann trifft das Los die ältern Kameraden.
Sie gehen nicht mit Kränzen und Gesang,
Sie gehen ernst, wie vor Gericht geladen,
Wie Sterbenswillige zum Opfergang.

O Todesschmerz der letzten Abschiedstage!
Das Herz voll Tränen und die Zunge schwer.
Dann kommt ein Brief, ermunternd, ohne Klage,
Noch einer und noch einer, – dann nichts mehr.

O Todesschmerz! Ist denn kein Sohn entronnen?
Der jüngste auch? – Gefallen allesamt!
Sie starben, eh zu leben sie begonnen,
Erloschen spurlos, eh sie noch geflammt.

Nein, nicht vergessen seid ihr, nicht gestorben,
In fremder Erde dennoch nicht allein.
In jenem ewigen Vaterhause droben,
Da werdet ihr wie klare Sterne sein.

Da tritt euch wunderbar erblüht entgegen,
Was eure arme Jugend hier verlor.
Entrückt der Erde blutgetränkten Wegen,
Frei zu der Freiheit Reich steigt ihr empor.

¹⁴ HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 65:
Der Dichter

Nicht aus sich spricht der Dichter; den heiligsten Willen zu künden,
Gibt ihm ein Gott die weithin tönende Stimme.
“Führe mein Volk”, spricht er, “und weicht es von meinem Rechte.
Straf es, erleucht es, bring es zurück zu den ewigen Sternen!“
So berufen, geht er dem Volke voran, und die Worte
Strömen ihm golden und schwer und süß vom begnadeten Munde.
Aber nicht immer folgt die Herde willig dem Hirten,
Denn vor Götzen kniet das verblendete Volk zu gerne.
Alles lauscht, wie im Märchen, entzückt dem künstlichen Uhrwerk,
Während der Nachtigall edler Gesang sich im Dunkel verliert.
Einsamkeit ist sein Los. Doch getreu dem göttlichen Auftrag
Singt er drohend und warnend die unwillkommenen Lieder,
Seine Harfe sein Schwert, und wärs auch, daß er von fern nur
Schaute das Land der Verheißung, daß friedlos, ruhmlos er stürbe.
Wirkt doch ein mächtiges Wort unverwelklich im Herzen der Guten,
Und sein vergessenes Grab findet der himmlische Tau.

¹⁵ *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*.
Berlin: Preußische Haupt-Bibelgesellschaft, s/d, p. 61.

¹⁶ BORTOLINI, José (Coord.). *A Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: Edições
Paulinas, 1992, p. 109.

¹⁷ *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*.
Berlin: Preußische Haupt-Bibelgesellschaft, s/d, p. 214.

¹⁸ BORTOLINI, José (Coord.). *A Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: Edições
Paulinas, 1992, p. 327.

¹⁹ HUCH, Ricarda. *Herbstfeuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, p. 75:
Vorfrühling

Laß uns nun vergessen die Qual
Des langen Winters und die Totenklage!
Stehn auch die Wälder noch kahl,
Gekommen sind die braunen Veilchentage.

Du siehst noch nichts Grünes ringsum,
Du hörst noch nicht der Lerche junge Lieder
Und nicht der Bienen Gesumm,
Nur Krähen krächzen traurig hin und wieder.

Doch blüht es schon gelb und blau
Aus welken Buchenblättern, faulig feuchten,
Die Lüfte sind weich und lau,
Und an den Stämmen hängt ein schwaches Leuchten.

Noch zittert das wunde Herz, –
Wir waren allzu schwer, zu tief getroffen.
Vergiß nun, vergiß! Es ist März,
Der Schmerz verklingt, wir werden hoffen!

²⁰ GRIMM, Reinhold. Im Dickicht der inneren Emigration. In: DENKLER, Horst; PRÜMM, Karl (Orgs.). *Die deutsche Literatur im Dritten Reich: Themen, Traditionen, Wirkungen*. Stuttgart: Reclam, 1976, p. 406-426, aqui p. 411.

Intermediale Beziehungen im Film *Der Himmel über Berlin*

Simone Malaguti

recebido em 12/01/2010 e aceito em 22/03/2010

The current article analyzes the film *Der Himmel über Berlin* (1987) with regard to its intermediality with literary texts. It has been suggested that Wenders' film creates a stylistic world, both unique and provocative in its depiction of the relationship between words and images and between literature and media. More than twenty years after its first screening it continues to defy simple analysis. As a consequence, this article supports the employment of various studies to explain the aforementioned relationships, first by reviewing German theories of medial and historical transformations and then by detailing a multifaceted analysis of the film.

Keywords: literature; media; intermediality; medial transformations; Wenders.

1 Einleitung

Der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) ist ein ungewöhnlicher Film, der zweifelsohne die Filmgeschichte geprägt hat. In ihm stellt Wenders einen neuen Ansatz der Auseinandersetzung mit literarischen Prätexten vor, den er selbst als „zwischen literarischen Vorgaben und Improvisation“¹ liegend beschreibt. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit diesem von Wenders vorgeschlagenen Ansatz beschäftigen, und zwar unter besonderer Berücksichtigung seiner Intermedialität in Bezug auf literarische Texte, insbesondere die von Peter Handke.

Wenders' Umgang mit Handkes Literatur stellt eine ganz wesentliche Phase in der Geschichte der Beziehungen zwischen Literatur und Film dar, welche aus verschiedenen Etappen eines „literatur- und mediengeschichtlichen Transformationsprozesses“² besteht. Betrachtet man die Filme Wenders' chronologisch, dann zeigt sich, wie die intermedialen Beziehungen zwischen Film und Literatur vom Anfang der 70er-Jahre bis zum Ende der 80er-Jahre vom Modell der Nachahmung mit hoher interpretatorischen Anstrengung wie z. B. im Film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) bis zur Transfiguration ohne jede interpretatorische Anstrengung mit komplexen Bezügen auf die nicht literarischen Medien reicht (z.B. in *Paris, Texas* im Jahr 1984). Nach dieser Betrachtung der Filme ist festzustellen, dass Wenders' Auseinandersetzung mit Literatur parallel zu seiner Filmproduktion läuft. Im folgenden Abschnitt werden die möglichen Film-Literatur-Beziehungen untersucht.

2 Von der Nachahmung bis zur Transfiguration

Kreuzer unterscheidet vier mögliche Typen der Film-Literatur-Beziehung, die er zuerst „Adaptionstypen“ nannte. Das Kriterium seiner Typologie ist die Komplexität

Simone Malaguti (Dr. phil.), München, Deutschland. E-mail: smalaguti@alumni-daad.de

der Adaption. Von geringster Komplexität ist die bloße „Aneignung von literarischen Rohstoffen“³. Dieser erste Adaptionstyp der *Aneignung* ist die einfachste Form der Literaturverwendung in einem Film.

Die Nachahmung stellt die traditionellste, früheste bzw. die älteste Beziehung zwischen Literatur und Film dar. Es handelt sich eher um ein ästhetisches Verfahren, das nach Simanowski⁴ schon mit der Fotografie anfängt: ein Verfahren der „Datenkopie“ in einen neuen Kontext oder ein Verfahren „der präzisen, kommentarlosen Datentransformation“ mit dem Ziel, die objektive Datenpräsentation „verlustfrei“ in eine vorliegende Datenstruktur übertragen zu können. Die Literatur dient hier als Gefüge und Hauptstoffgeberin für den Film. Aus historischer Sicht stellt die Nachahmung die erste Stufe dieser Beziehung der gegenseitigen Beeinflussung dar. Hier dominiert die Literatur „souverän“, denn die entlehnten literarischen Elemente prägen den Film deutlich. Insgesamt kommt es höchstens zu minimalen Veränderungen, Einschüben oder Abzügen.

Der literarische Prätext ist der Hauptaustgangstext des Films und bestimmt dessen Regeln. Da bei der Nachahmung die wichtigsten Elemente und Mittel des literarischen Prätextes in akribischer Weise auch im Film verwendet werden, lässt diese Art der Literaturverfilmung nur wenige Freiräume für formale Transformationen bei der Umsetzung des Prätextes zu. Der höchste Grad einer nachahmenden Verfilmung findet sich in einem Film, der den Anschein erweckt, dass jeder seiner Schnitte mit den Zeichen und der Grammatik des literarischen Werkes identisch ist und dass seine Bilder somit jedem einzelnen Satz dieses Werkes entsprechen. In einer Skala der intermedialen Beziehung entspricht eine derartig genaue Verwendung von Literatur im Film der „Explizitheit“ in der Wiedergabe des literarischen Prätextes. Der Nachahmungseffekt beruht auf der Maximierung der Wiedergabe und des Explizitätsgrades bei der Einsetzung fremdmedialer Marker im Film. Bei der Nachahmung ist die Verwendung eines Mediums durch ein anderes Medium offensichtlich.

Werden aber nur einige Elemente oder Aspekte aus einem literarischen Text in einem Film verwendet, dann handelt es sich um eine Evokation. Danach findet die Transformation auf eine eher subtile Art und Weise statt, so dass der unmittelbare Bezug auf einen bestimmten literarischen Prätext nicht ganz explizit ist. Bei der Evokation wird eine Maximierung der Wiedergabegenauigkeit sowie das Ziel der Explizitheit in der Einsetzung des Literarischen nicht angestrebt oder nicht erreicht. Nur einige Elemente des Literarischen werden im Film aktiviert; sie können in subtiler Weise im Film erscheinen und den Eindruck vermitteln, Literatur und Film hätten eine unmittelbare Verbindung. Die Gesamtheit des verfilmten Romans kann z. B. nur in der Wahrnehmung des Zuschauers durch die eine oder andere im Film gezeigte Person hervorgerufen werden.

Bei der Evokation wird z. B. nur sparsam das eine oder andere dieser Elemente wiederholt, etwa eine Person, bestimmte Räumlichkeiten oder ein Teil der Handlung des betreffenden Romans. Ein großer Teil des zugrunde liegenden literarischen Prätextes wird dabei im Film nicht gezeigt, und die Gesamtheit des Prätextes wird durch den Film allenfalls evoziert. Wichtig und kennzeichnend für die Evokation sind also ihr kondensierender und nicht-expliziter Charakter bei der Darstellung einer oder mehrerer literarischer Vorlagen. Trotz der lediglich partiellen Darstellung des literarischen Prätextes im Film erzeugt diese Art des intermedialen Bezugs während der Filmbetrachtung eine Vorstellung des gesamten Textes.

Die interpretierende Transformation⁵ verwendet das kontaktgebende Medium, hier den Film, zur Veränderung des Prätextes mit dem Ziel einer Kritik, einer Reflexion oder Interpretation dieses Mediums. Danach wird eine gewisse Veränderung des Prätextes

unter größtmöglicher Beibehaltung seiner Explizitheit im Intertext angestrebt. Die Einbeziehung des fremden Mediums wird weder abgelehnt noch bleibt sie „verdeckt“, denn die Wiederaufnahme ist als eine absichtliche gekennzeichnet. Im Film zeigt sich ein hoher Grad an Explizitheit bei der Verwendung und der Wiederaufnahme des literarischen Texts. Der bewusste und kritische Umgang mit dem Prätext kann sowohl in der Kommunikation unter den Personen der Handlung, in der Schriftvisualisierung, in den Pressemitteilungen oder sogar in Interviews vermittelt werden, so dass die Auseinandersetzung mit der Literatur im Film selbst thematisiert werden kann. Dabei ist die Dialogizität intensiv, denn bei der Verfilmung von Literatur handelt es sich um eine Bearbeitung im Sinne einer kritischen Aufgabe auf der Grundlage eines Medienwechsels. Die Genauigkeit der Verwendung des literarischen Texts ist keine Voraussetzung, wohl aber die deutlich erkennbar veränderte Wiederholung von gleichen inhaltlichen und strukturellen Elementen des Films. Diese Wiederholung wird sichtbar gemacht, aber sie muss gleichzeitig den Kontakt des Literarischen im Film in einer kritischen Perspektive verdeutlichen.

Für Kreuzer impliziert dies, dass der Filmregisseur das literarische Werk gründlich studiert und sich dann eine Meinung über dieses Werk, seine Geschichte, Wirkung und seine Ästhetik bildet. Die Aufgabe des Filmregisseurs besteht schließlich darin, das gewonnene Urteil filmisch umzusetzen. Die Interpretation des Filmautors verändert dabei den literarischen Text, indem sie durch die Bearbeitung „Momente der Kritik, der Parodie und Ironie gegenüber der Vorlage wie gegenüber älteren Verfilmungen“⁶ einfügt. Geht man von der Transformationsanalyse Genettes⁷ aus, dann kann man diese Art des Umgangs mit einem anderen Medium auch als eine Möglichkeit der ästhetischen Emanzipation und „Neufassung“ von literarischen Texten betrachten. In beiden Fällen wird das Literarische durch die Interpretation nicht als „Modell“ betrachtet, sondern als unvollkommen bzw. verbesserungsbedürftig angesehen. Es gibt eine ästhetische und zeitliche Distanz, die den Autor dazu zwingt, das gegebene Werk semantisch, thematisch, diegetisch, stilistisch oder anders zu verbessern.

Ganz anders als bei der Nachahmung, der Evokation oder auch der interpretierenden Transformation bezieht sich der Film auf ein literarisches Werk, wenn er nach dem Modell der Transfiguration konzipiert ist. Nach diesem Modell ist der Bezug auf die Literatur derjenige einer nicht expliziten Veränderung der Prätexte. Bei der Transfiguration im Film negiert oder ignoriert der Film gewissermaßen seine literarischen Vorbilder, und es gibt kein explizites „multimediales Nebeneinander medialer Zitate und Elemente“⁸, welches auf die Literatur abzielt oder sich auf sie bezieht. Die Literatur scheint gänzlich von der Leinwand verschwendet zu sein.

Den Begriff der „Transfiguration“ hat Schanze⁹ in die Germanistik-Intermedialitätsdebatte über Literatur, Film und Fernsehen eingeführt. Bei seiner Verwendung wird die Einbeziehung der historischen Dimension und der technischen Entwicklungen berücksichtigt. Nach Schanze ist die Transfiguration einer Literaturverfilmung im Gegensatz zur Nachahmung oder Adaption nicht mehr literaturnah, weil die historische mediale Gleichberechtigung des Films gegenüber der Literatur als eine eigenständige und unwiederholbare Bildsprache zur Geltung kommt:

Der Film wird als autonomes Zeichensystem, unabhängig vom Buch betrachtet. [...] Weiter noch in Richtung filmische Mittel geht das Verfahren, das hier mit dem Begriff der Transfiguration gefasst werden kann. In ihm wird auf das Literarische der Vorlage verzichtet. Erkennbar sind solche filmischen Produkte als Filme nach literarischer Vorlage nur daran, dass sie, mit strikt

filmischen Mitteln, Figuren des literarischen Kanons der Erfindungen fortschreiben. Als Metamorphosen von Gestalten, gelöst aus dem konkreten dramatischen und epischen Zusammenhang, oft nur vage als solche erkennbar, erinnern sie an die mythische Qualität aller Fiktion.¹⁰

Diesem Ansatz zufolge und im Vergleich zum Modell der Nachahmung stellt die Transfiguration eine derjenigen zeitgenössischen intermedialen Beziehungen zwischen der Literatur und dem Film dar, die das Literarische am stärksten verfremden. Das literarische Werk ist nicht mehr der einzige Ausgangspunkt für die filmische Produktion. Es steht auch nicht mehr im Mittelpunkt und ist weder sinnstiftend noch konstitutiv für den Film. Diese Veränderung von einer expliziten und manifesten zu einer nicht-expliziten und „kryptischen“¹¹ Umsetzung der Literatur lässt sich nach Engell auf technische Elemente einer Zeit der Filmgeschichte zurückführen, in der „die technische Durchführung zu einer Attraktion in sich wird.“¹²

3 *Der Himmel über Berlin*: Zwischen literarischen Vorgaben und Improvisation im Film

Die Form der Bezugnahme Wenders' auf die Literatur in seinem Film *Der Himmel über Berlin* (1987) verlangt nach neuen Kategorisierungen. Im Film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) folgte Wenders zuerst dem Modell der Nachahmung. Der Film folgt eng den Vorgaben seines Prätextes und zielt auf seine explizite und werkgetreue Umsetzung. In seinen folgenden Filmen distanziert sich Wenders immer mehr von Prätexten und folgt stattdessen den Modellen der Evokation (*Alice in den Städten*, 1973), Interpretation (*Falsche Bewegung*, 1975) und schließlich der Transfiguration (*Paris, Texas*, 1984), einer Art Fortschreibung der vorgegebenen Themen, Stoffe, Personen und Motive der Prätexte im Film. Als Ergebnis eines Transformationsprozesses verwandelt der Film seinen Prätext nach dem Konzept einer Transformationsästhetik in einen Medientext. Dabei lässt der Film seinen Prätext je nach Wahl des Transformationsmodells mehr oder weniger deutlich erkennen (z. B. in der Handlungsstruktur, der Personenkonstellationen oder bei der Tonspur).

Das bisherige Modell der binären Kombination der Faktoren einer Systematik der intermedialen Bezugnahmen zu Literatur lässt theoretisch kein neues Konzept zu, wohl aber die Erweiterung der vorgeschlagenen Systematik in Form von Nuancierungen oder Relativierungen, Unterformen oder Überschreitungen der Nachahmung, Evokation, interpretierenden Transformation und Transfiguration und durch das Zusammenspiel dieser vier Konzepte. Hinsichtlich der Nuancierung spricht Kreuzer über mögliche qualitative Steigerungen in der Texttransformation, „denn die Grenzen zwischen Transformation und Bearbeitung sind offenbar fließend, so wie die Pole von dienender Interpretation und polemischem Gegenentwurf auseinanderliegen“.¹³ Auf diese Weise sind z. B. Relativierungen oder Nuancierungen der hier vorgeschlagenen Konzepte mit Überlegungen zu neuen Aspekten und feinen Unterschieden vorstellbar, die Unterformen eines Konzeptes generieren können, durch welche das jeweilige Konzept ein wenig verändert oder relativiert werden kann.

Ein Beispiel dafür liefert Schanze¹⁴ in seiner Analyse des Films *Prospero's Books* (1991) von Peter Greenway. Dieser Spielfilm hat ungewöhnliche Personen und Handlungen geschaffen, weil die Metamorphosen von Gestalten und Mythen der Literaturklassiker durch die Simulation der elektronischen Mittel neue Dimension bieten. Der Film nimmt keinen expliziten Bezug auf einen bestimmten literarischen Text, aber er

bezieht sich doch auf alle Texte der westlichen Zivilisation, indem er explizit das Medium Buch als einen Gegenstand „der literarischen Erinnerungslandschaften“ und als „ein System von Phantasmagorien“ feiert. Nach Schanze ist der Film unter dem Aspekt der Allegorie eine neue, sich selbst steigernde Form einer allegorisierten Transfiguration.

Im Falle des Zusammenspiels werden alle Möglichkeiten der intermedialen Beziehungen in einem einzigen Film aneinander gereiht. Das Zusammenspiel der Modelle entspricht nach Bordwell¹⁵ einer *Bricolage*- oder Baukasten-Ästhetik, die einen stilistischen Eklektizismus oder Pluralismus der Filmästhetik pflegt und eine „anthologieähnliche Qualität“ hervorbringt. Das heißt, alle sowohl intermedialen als auch intramedialen Möglichkeiten, die dem Film im Laufe der Filmgeschichte gegeben wurden, werden als Bezugnahme und Auseinandersetzung mit dieser Tradition und anderer Massenmedien gebraucht.

Der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) ist als Reaktion auf diese beiden Formen, Relativierung und Zusammenspiel, zu verstehen. Darüber hinaus stellt er ebenso einen Bruch wie eine Erneuerung in der Beziehung zwischen Wenders' Film und Handkes literarischem Werk dar. Ehe der vorliegende Beitrag diesen Bruch in dieser intermedialen Beziehung näher untersucht, soll darauf eingegangen werden, dass Wenders selbst eine eigene Vorstellung von den intermedialen Beziehungen des *Himmels über Berlin* (1987) hat. Er betrachtet den Film nämlich als das Ergebnis einer Gratwanderung zwischen „literarischen Vorgaben und Improvisation“¹⁶, und er erklärt die Umsetzung dieses Konzepts wie folgt:

Die zehn Teile, die er [Peter Handke] dann geschrieben hat, waren wie Inseln in dem Wust von Ideen, die ich für den Film hatte. Beim Drehen ging es darum, immer wieder auf eine der Inseln zu gelangen, ein Stück festen Boden unter die Füße zu bekommen und dann weiter zu schwimmen. [...] die Texte von Peter waren die Säulen, die den Film getragen haben.¹⁷

Damit ist gemeint, dass das linear-narrative Prinzip des literarischen Prätextes, sein gattungsspezifisches Handlungsmuster und seine feste Kombinationen von Ort und Zeit, sein stofflich-formaler Grund die literarischen Vorgabe sind. Schaudig¹⁸ spricht in diesem Sinne auch von vorstrukturierten Phänomenen, die jedes Medium je nach seinen Eigenschaften hat, sie anderen zur Verfügung stellt und die sich durch intermediale Verfahren fast unvermeidlich in das andere Medium integrieren lassen.

Mit dem Begriff der Improvisation werden im Allgemeinen „verschiedene Formen des Handelns und Ausdrucksbewegungen beschrieben, die im weitesten Sinne unvorbereitet vollzogen werden können“¹⁹. Im Theater ist der Begriff der Improvisation die Darbietung von etwas ohne Vorbereitung und mit einfachen Mitteln. Filmanalytisch vereint der Begriff beide Auffassungen und steht für ein besonderes Maß an Realismus und „Authentizität“²⁰, weist auf Nicht-Inszeniertes, auf seinen Wirklichkeitsbezug und wird hauptsächlich dem Genre des Dokumentarfilms zugeordnet.

Es kann hier also im Wesentlichen von drei unterschiedlichen Konzeptionen ausgegangen werden. Nach der ersten können die vier Modelle der Beziehung zwischen Literatur und Film auch nebeneinander Anwendung finden. Nach der zweiten ist der Film nicht gleich ein Spielfilm im engeren Sinne des Filmgenres, sondern ein freies Spiel, das sich nicht vorprogrammieren lässt. Die literarischen Vorgaben sollen nicht alle filmischen Darstellungsweisen bestimmen, so dass keines der vier Modelle bestimmend für die Literaturverwendung ist. Die literarischen Vorgaben können sogar außer Acht

gelassen oder nur improvisierend benutzt werden, so dass die filmische Darstellung auch aus dem Stegreif entstehen kann, wobei unvorhersehbare Ereignisse die keiner literarischen Vorgabe entsprechen noch während der Produktion am Drehort in den Film integriert werden können. Durch die Improvisation soll der Film mehr Bezug zur Wirklichkeit gewinnen; und dies führt gleich zur dritten Konzeption, welche für den *Himmel über Berlin* (1987) relevant ist: Dieser Film beabsichtigt nämlich neben oder trotz seiner literarischen fiktionalen Prätexte zugleich die Vermittlung einer gewissen Authentizität, einen Realitätsbezug zur Zeitgeschichte im Jahrzehnt seiner Produktion.

Wenders' Filmkonzeption zwischen literarischer Vorgabe und Improvisation bedeutet also tendenziell bereits die Abwechslung zwischen einer literaturbasierten filmischen Fiktion und einem realitätsbasierten Dokumentarfilm. Die Literatur hat für das filmische Schaffen eine gewisse Orientierungsaufgabe, aber sie hat als Medium keinen Vorrang, wie dies noch in *Paris, Texas* (1984) der Fall war. Dort waren die medialen Mischungen und das Bild einer medialisierten Welt noch sehr deutlich zu erkennen, aber die literarischen Vorlagen bestimmen immer noch den Film im Sinne einer Transfiguration mythologischer Elemente. Eine solche Medialisierung der Welt im Rekurs auf medialisierte Materialien anderer Medien nimmt in Wenders' *Himmel über Berlin* (1987) deutlich zu.²¹

4 Systematisierung der intermedialen Beziehung

Betrachten wir nunmehr die Prätexte von Wenders' Film im Einzelnen, bevor die Filmanalyse die Aspekte der Relativierung und des Zusammenspiels der systematischen Faktoren in der intermedialen Beziehung genauer aufzeigen kann.

Eine der Besonderheiten ist ein Bruch in der intermedialen Beziehungskette zwischen Handkes literarischen Prätexten und dem Film von Wenders. Ging es Wenders bisher darum, seinen Film nach einem Prätext Handkes zu drehen und diesem Elemente für den Aufbau seines Films zu entlehnen, geht es nunmehr darum, den Stoff des Films für den Aufbau des Prätextes zu verwenden, wobei Wenders' Film nun zurückwirkt auf das literarische Werk Handkes, welches seinerseits im Film eine neue Medialisierung erfährt. In den Achtzigerjahren stellte ein solches Verfahren eine recht unkonventionelle Form der Bezugnahme auf die Literatur dar.

Der Himmel über Berlin (1987) geht also nicht mehr von einem primären Prätext Handkes aus, der schon vor dem Film als Buch konzipiert worden wäre. Daneben gibt es weitere sekundäre Prätexte, die im Gegensatz zu dem primären Prätext dem Kanon der Literaturgeschichte angehören, wie es bei Wenders' vorangehenden Filmen auch schon der Fall war. Der Umgang mit diesen sekundären Prätexten folgt den früheren Prinzipien: Die vorgegebene Thematik, die Personen sowie die Schreibweise, Schreibästhetik oder sogar die Wahrnehmung des Geschriebenen sind Gegenstand der Transformation in Wenders' Film.

Wenders hat sich in seinem *Himmel über Berlin* (1987) vor allem der folgenden literarischen Prätexte bedient:

- (1) die Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ (1987) von Peter Handke als primärer Prätext
- (2) *Das Gewicht der Welt* (1977) von Peter Handke
- (3) *Über den Begriff der Geschichte* (1940) von Walter Benjamin
- (4) *Duineser Elegien* (1923) von Rainer Maria Rilke
- (5) *Odyssee* von Homer

Peter Handke schrieb seine Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ in erster Linie für Wenders' Film nach einem Gespräch²² mit dem Regisseur über dieses neue Filmprojekt. Obwohl die Gedichte als handschriftliches Manuskript im Filmmuseum in Berlin zu finden sind, wurden sie nie in einem Buch oder als ein eigenständiges Werk Handkes veröffentlicht. Abbildungen von vier Seiten dieses Manuskripts sind in einem Artikel von Grob²³ veröffentlicht worden.

Einige dieser Gedichte verdanken ihre Veröffentlichung überhaupt erst dem Medium Film. Selbst das 1990 veröffentlichte Filmbuch *Der Himmel über Berlin*, in dem Wenders und Handke als Autoren in Erscheinung treten, enthält die Gedichte nicht vollständig. Die CD *Wings of Desire* (1989) von Jürgen Knieper mit Musik und Geräuschen aus dem Film enthält ebenfalls nur Gedichtauszüge, die im Film nicht vorkommen. Somit hat man es mit einer Literatur zu tun, die nicht mehr der gutenbergschen Konzeption von der Papierform eines Gedichtes entspricht und die Kriterien eines traditionellen Literaturbegriffes nicht mehr erfüllt. Diese Gedichte Handkes verdanken ihre Existenz auch nicht einer filmischen Schreibweise, sondern einem Prozess, durch den das Werk eines Autors in die Literatur eingeht, ohne die traditionellen Stationen des literarischen Werdegangs in Buchform zu durchlaufen. Die hier zutage tretende Wechselwirkung zwischen zwei Medien steht exemplarisch für die Wirkung der Intermedialität, denn sie verdeutlicht, dass die Medien nur in Kooperation und in „Koevolution zu historischen Fortschritten“²⁴ gelangen können.

Wenders' neuartige Form der intermedialen Bezugnahme auf die Literatur stellt einen Bruch gegenüber seinen bisherigen Formen des Verweises auf das Werk Handkes dar und hat weiterreichende Konsequenzen für die Konzeption des Films, insofern die Beziehung zwischen Film und Literatur explizit angedeutet wird, aber auf kein spezifisches Werk Handkes hinweist – wie es in den Filmen *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) und *Falsche Bewegung* (1975) der Fall war. Die expliziten Marker im Vorspann, das handgeschriebene Gedicht und, dann in den Credits der Satz „written by Wim Wenders together with Peter Handke“ sind schon zu Beginn des Films relevant, sie sind die Hinweise, die sich auf die Literatur allgemein beziehen und den Filmstil literarisch prägen.

Schon der Vorspann des Films weist also auf die Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Literaten Handke hin. Da aber kein Roman und kein Gedichttitel genannt werden, etwa nach dem Verweisschema „nach dem Roman von“, finden die Kriterien der Vergegenwärtigung, der Prägnanz und der unmittelbaren Präsenz eines Prätexes auf den ersten Blick dadurch keine Gültigkeit. Somit ist zuerst die allgemeine Bezugnahme auf die Literatur und Lyrik wichtiger als der Verweis auf bestimmte Prätexen.²⁵

Das visualisierte Gedicht dient in erster Linie dazu, dem Film die Qualität des Lyrischen und Poetischen zu verleihen. Es wird nicht nach dem Konzept der Nachahmung bearbeitet, wie man es von einer klassischen Literaturverfilmung gewohnt ist, in der z. B. die Personen und Handlungen im Film werkgetreu wieder zu erkennen sind.

Homers *Odyssee* und Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* (1940) nennt der Regisseur²⁶ als weitere Prätexen des Films in seinem Artikel über den Film. Es gibt auch explizite Einzelreferenzen: Homer, der Autor der *Odyssee* spielt selbst im Film mit, und die beiden genannten Werktitel werden auch von den handelnden Personen im Film zitiert. Demgegenüber findet die Bezugnahme des Films auf zwei weitere seiner Prätexen, *Das Gewicht der Welt* (1977) und die *Duineser Elegien* ([1923] 2003), keine explizite Erwähnung im Film. Nur in der Dokumentation zum Film und in Interviews²⁷ mit dem Filmregisseur Wim Wenders wird deutlich, dass auch diese Werke Prätexen des Films

sind. Die Figur des Engels steht in unmittelbarer Nähe zu Rilkes *Duineser Elegien* ([1923] 2003) und Benjamins Deutung des Bildes *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee, die er in der These IX der Überlegungen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) darstellt, worauf der Filmregisseur selbst hinweist:

Wie die Idee entstanden ist, meine Geschichte in Berlin mit Engeln zu bevölkern, ist mir im Nachhinein kaum noch zu entschlüsseln. Das kam aus vielen Quellen zur gleichen Zeit. Da waren, vor allem, Rilkes *Duineser Elegien*. Dann waren da, schon seit langem, die Bilder von Paul Klee, Walter Benjamins *Engel der Geschichte*.²⁸

Und in einem Interview²⁹ mit der Verfasserin dieses Beitrags erläutert Wenders weiter: „Für die Gedankenstimmen im *Himmel* habe ich mit Peters Zustimmung sein *Gewicht der Welt* geplündert“. Der Bekanntheitsgrad dieser „Plünderung“ ist in diesem Fall allerdings gering, besonders weil sie unmarkiert und gemischt mit anderen Texten ist, so dass man noch einmal davon ausgehen kann, dass eher das poetische Konzept des Prätextes *Das Gewicht der Welt* (1977) als das genaue Zitieren bestimmter Personen oder Handlungen von Bedeutung ist. Auch Wenders' Beschäftigung mit der *Odyssee*, die er 1982 während der Inszenierung von Peter Handkes Stück *Über die Dörfer* (1981) las, war nicht nur für den Film *Paris, Texas* (1984) von Bedeutung.

Auf Anregung Handkes versetzte Wenders im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) den ewigen Erzähler Homer³⁰ in die Person eines alten Erzengels. Nach den Kriterien der Kommunikativität und der Selektivität sind der Name und die Person Homers sehr repräsentativ für die Vergegenwärtigung seiner Epen im Film. Aber viel mehr steht im Film der Name des Dichters für seine poetischen Leistungen und dafür, wie diese die europäische und westliche Literatur geprägt haben. Homer steht sozusagen am Anfang einer Entwicklung, deren Ende möglicherweise das Medium Film darstellt.

5 Die Auseinandersetzung mit den Prätexten

Im Folgenden soll untersucht werden, wie Wenders in *Himmel über Berlin* (1987) die im letzten Abschnitt erörterten Prätexte von Handke, Homer, Rilke und Benjamin in neuartiger Weise verwendet und einbezieht. Unterthemen dieser Untersuchung sind: (a) die Poesie des Films und das Modell der Nachahmung, (b) der Blick des Flaneurs und das Modell der Evokation, (c) das Dokumentarische und die interpretierende Transformation Homers sowie (d) die Transfiguration des Engels.

(a) *Poetischer Film und das Modell der Nachahmung*: Die vier in dieser Arbeit dargestellten Modelle der Bezugnahme, Explizitheit, Nicht-Explizitheit, Veränderung und Wiedergabe, sind für die Analyse des Films *Der Himmel über Berlin* (1987) unter dem Aspekt seiner Beziehungen zur Literatur nach wie vor gültig, aber sie müssen, wie schon oben erwähnt, auf Grund von Besonderheiten in der Vorgeschichte und Produktion des Films anders betrachtet werden. Die erste bereits zitierte Besonderheit ist die „Bestellung“ einer literarischen Vorlage für den Film und deren Entstehung in kurzer Zeit ohne große Vorbereitungen nach Gesprächen zwischen Wenders und Handke. Wenders³¹ zufolge hatte Handke damals „gerade *Die Wiederholung* [1986] beendet und fühlte sich ausgeschrieben“. Handke konnte deshalb nur Dialoge oder einfache Teile für den Film liefern, „nur das, kein Erzählgerüst, kein Drehbuch“³² im traditionellen Sinne schreiben. Die Gedichte „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ (1987) sind also vielmehr literarische Orientierungen, die fast im Rahmen

einer Improvisation mit einfachen Mitteln und im Lauf der Filmproduktion in den Film integriert wurden.

Ein weiteres intermediales Element des Films *Der Himmel über Berlin* (1987) ist die Art und Weise, wie Handkes Gedichte aufgenommen werden. Nicht die Nachahmung der stofflich-formalen Basis steht im Vordergrund, sondern die sprachlich-strukturelle Funktion.

Der Film gibt die vertikale Struktur der Versform und die lyrische Form seines Prätextes wieder. Ein Rückblick auf Wenders' frühere Filme, besonders die Filme zwischen *Angst des Tormanns vorm Elfmeter* (1971) und *Paris, Texas* (1984) bestätigen Wenders' Vorliebe für das Filmgenre des *Road Movies* mit seinen langen und langsamen Kamerafahrten aus der horizontalen Perspektive von rechts nach links oder von links nach rechts, wie sie dem Blick eines Autofahrers entsprechen. Für diese Filme sind Romane die Prätexte, wobei die stofflich-formale Basis der Personen, der Handlungen, der Zeit und des Raumes ausreichend verwendet werden.

Im Gegensatz zu seinen früheren an der Erzählliteratur orientierten Arbeiten lässt sich Wenders nunmehr von der Lyrik inspirieren. Das Bild eines Gedichtes und dessen musikalischer Vortrag bestimmen die Anfangszene. Dabei beanspruchen viele Sequenzen, Szenen und Bilder im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) auch den vertikalen und den poetischen Blick auf die Welt.

Die Personenkonstellationen gliedern sich in zwei vertikal angeordnete Gruppen; oben angesiedelt ist die Gruppe der Engel, während es unten einfache Menschen wie Marion, Peter Falk, Passanten und Schauspieler sind. Besonders in der ersten Hälfte des Films beeindruckt vertikale Strukturen sowie Szenen aus der Frosch- oder Vogelperspektive von Gegenständen oder Straßen, wie z. B. die Sicht der Stadt Berlin von oben, von Säulen, Treppen und großen Bücherregalen in der Berliner Stadtbibliothek, ein Seil der Trapezkünstlerin und Protagonistin, die Kathedrale und Hochhäuser aus der Froschperspektive. Manchmal ist dieser Blick auch bloß „simuliert“, wenn er nämlich lediglich den Eindruck erweckt, dass die Personen von oben herab oder von unten hinauf schauen, z. B. wenn sich die Engel ganz oben auf dem Viktoriamonument niederlassen, wenn Marion auf dem Trapez balanciert oder wenn ein Selbstmörder und gleich danach ein Engel von einem Hochhaus nach unten stürzen. Nicht nur am Anfang, sondern auch zum Ende des Films wird ein Gedicht visualisiert. Das Gedicht rahmt sozusagen den Film ein. Die typographische Anordnung des Gedichtes weist nicht nur auf ein bekanntes Verfahren des Stummfilms hin, es ist auch ein strukturelles und kalkuliertes Signal am Anfang und zum Ende, welches dazu auffordert, den ganzen Film als ein Gedicht zu lesen.

Der Film wird dadurch zugleich typisiert, indem er dem Genre der Lyrik zugeordnet wird, dessen kommunikativer Rahmen die poetische Funktion der Sprache ist. Der Film übernimmt somit Qualitäten der Poesie, die er darstellt, und gewinnt an Poetizität. Nach Nöth

[ist] Poetizität zwar die Voraussetzung für die Poesie, aber ihr Vorkommen ist nicht auf diese beschränkt. [...] Poesie ist somit mehr als nur ein Text mit poetischer Funktion, ebenso wie Poetizität mehr als das Kennzeichen von Texten ist, die zur Poesie gehören.³³

Deshalb kann man den *Himmel über Berlin* (1987) als poetisch bezeichnen.

Die erste Aufnahme in Wenders' Film zeigt eine schreibende Hand, die Handkes Gedicht auf ein Blatt Papier niederschreibt. Zugleich liest eine Stimme dieses Gedicht auf dem Wege der *Voice-over*-Technik vor, sodass es nicht nur visuell, sondern auch auditiv vorgestellt wird. Auf diese Weise wird die „Stumm-Schrift“ zu einer „Stimm-Schrift“ und darüber hinaus zu einem konkret „materiell verfassten Klangereignis“³⁴, das dem Geschriebenen durch Intonation, Atempause, Rhythmus und Verklangerung der Stimme Lebendigkeit und Dynamik verleiht. Im *Himmel über Berlin* (1987) gewinnt das Gedicht eine neue Ausdrucksqualität, die als poetisch, prophetisch-märchenhaft, melancholisch, kindlich naiv und neue Interpretationsmöglichkeiten eröffnend beschrieben worden ist.³⁵

Der Film gerät zu einer Mischung aus Engelsmärchen und Liebesgesang in einer überhöhten Sprache und einer starken Romantik mit Zügen von Religiosität. Märchenhaft ist die Anfangsszene, und biblisch ist der Stil des Gedichtvortrags und dessen Anspielungen auf den Brief des Paulus an die Korinther (13,11), in dem es heißt „Als ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und dachte wie ein Kind und war klug wie ein Kind; als ich aber ein Mann wurde, tat ich ab, was kindlich war.“ Märchen und Neues Testament zählen somit zu den Prätexten des Gedichtes.

Die Rezitation des Gedichtes beginnt ernst und beiläufig. Der respektvolle Ton verstärkt den Verweis auf das Biblische, doch die Stimme verliert ihren schweren Klang und wird heiter. Die Formen der Intonation, von ernst bis heiter, wechseln sich bis zum Schlusssatz gegenseitig ab, begleitet von tiefen instrumentalen Klängen von Jürgen Knieper, die wiederum ernst und sogar etwas bedrohlich wirken.

Was gleich nach der Visualisierung und dem Vortrag des Gedichtes folgt, steht auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang mehr mit den gelesenen Versen, denn die verfilmte Geschichte handelt nicht von einem Kind, wie es im visualisierten Gedicht heißt, sondern von den zwei Engeln Cassiel und Damiel, die schon seit Ewigkeiten die Stadt Berlin und den Rest der Welt beobachten. Die beiden Protagonisten sprechen miteinander über ihre Beobachtungen und kommentieren den Lauf der Dinge in poetischer Sprache mit Zitaten aus Handkes Gedicht. Die irdischen Personen der Handlung sind Homer als alter Mann, die Trapez-Künstlerin Marion und der Schauspieler Peter Falk, der sich selbst und gleichzeitig einen gefallenen Engel darstellt. Auch sie bringen in ihren Gesprächen Gefühle und Empfindungen von Einsamkeit, Sehnsucht, Liebe oder den Wunsch nach einer besseren Welt zum Ausdruck. Marion und Homer lassen in ihre Äußerungen Zeilen von Handkes Gedichten einfließen.

Bis etwa zur Mitte des Films gibt es eigentlich gar keine Geschichte im traditionellen Sinn, denn es fehlen kohärente Dialoge und eine eigentliche Personenkonstellation. Stattdessen zeigt der Film Bilder subjektiver Empfindungen, Eindrücke, Gedanken und Beobachtungen von lyrischer Qualität.

Erst in der zweiten Hälfte des Films werden metaphorische Verbindungen zwischen Handkes Gedicht und dem narrativen Geschehen erkennbar, denn nun wird deutlich, dass dieses Gedicht über die Sicht der Welt aus unschuldigen und noch naiven Kindesaugen eine Metapher für das Lebensgefühl und die Sehnsüchte der handelnden Personen ist. Durch die poetische Unschuld des fragenden kindlichen Blicks wird das Ideal eines menschlichen Daseins gezeigt, das frei, authentisch und ohne Restriktionen gelebt werden kann. Genau dies entspricht dem Lebensgefühl der Personen der Filmhandlung und ihrer Sehnsucht nach Vollkommenheit und Selbstverwirklichung. Sie wollen mit dem Bisherigen brechen und Neues erleben, wünschen einen neuen Anfang und neue Empfindungen wie jene, die das Kind in poetischer Weise zum Ausdruck bringt.

Auch wenn der Film später das prägende Gedichtbild des Anfangs nicht mehr zeigt, wird durch dessen Zitate und andere Gedichte (in den Empfindungen, Stimmungen und Gedanken der handelnden Personen) während des Films immer wieder an die lyrischen Ausdruckqualität des Gedichtes in der Eingangsszene erinnert.

Die Poesie des Films wird auch durch die harmonischen Klänge eines Konzertes und von Streichern, Harfen und einem sich gebetsartig artikulierenden Chor rhythmischer Stimmen musikalisch verstärkt, die den Eindruck vermitteln, dass diese Poesie ihre Quelle in höheren transzendenten oder himmlischen Sphären hat. Diese Poesie kommt insbesondere in einer Szene mit Homer zum Ausdruck, in welcher diese in Anspielung auf den Beginn der *Odyssee* Homers steht („Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes / Welcher so weit geirrt, nach der heiligen Troja Zerstörung / Vieler Menschen Städte gesehn, und Sitte gelernt hat“ (I, 1-3)³⁶ und in folgenden Worten an die Muse appelliert, um sein Erzählen wieder erfolgreich zu machen:

Erzähle, Muse, vom Erzähler,
dem an den Weltrand
verschlagenen kindlichen
Uralten und mache an ihn
kenntlich den Jedermann.

In dieser Evokation der Muse findet sich Platos These wieder, wonach Dichter Boten und Mittler [*hermenes*] der Götter seien und die Vermittlung der göttlichen Poesie mittels des von den Musen eingegebenen Enthusiasmus (*Inspiration*) geschehe; Dichtung sei keine Sache des Könnens oder Wissens, sondern „Ergebnis einer göttlich inspirierten Begeisterung“.³⁷

Der Himmel über Berlin (1987) bezieht sich auf seine literarischen Prätexte insofern nach dem Modell der Nachahmung, als er in seinen Bildern und vertikalen Kamerafahrten Entsprechungen zur Versstruktur und den Inhalten von Handkes Gedichten (1987) „Lied vom Kindsein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ als Lebensgefühl aufweist. Diese primären Prätexte prägen den Film insgesamt in seiner lyrischen Textur und Sprache.

(b) *Der Blick des Flaneurs und das Modell der Evokation*: Wenders selbst nennt seinen Film *Der Himmel über Berlin* (1987) ein „vertikales road movie“³⁸, aber die Szenen dieses Films sind nicht nur durch eine vertikale Perspektive geprägt, sondern auch durch einen unstillen Blick.

Der unstillen Blick entspricht der Beobachtungsweise eines Flaneurs, wie er exemplarisch in Walter Benjamins *Passagenwerk* (1983) beschrieben ist. Der Flaneur ist ein Einzelgänger, der durch die Straßen schlendert und sich Notizen macht. Er ähnelt einem Reporter, der über das Großstadtleben berichtet und seinem Publikum gleichzeitig Ablenkung, Information, Unterhaltung und Einblicke in die Literatur vermittelt. Da der Flaneur auf der Suche nach dem Sinn seines Lebens oder eines Augenblicks seines Lebens ist, spricht Renner³⁹ vom Blick der „Ziellosigkeit“ eines „sehenden Subjekts“, welches versucht, die Welt nicht nur als „einen großen Zusammenhang und als eine Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ zu betrachten, sondern auch den Alltag der besonderen Menschen mit seinen immer gleichen Abläufen und Begebenheiten unabhängig von den Zeitpunkten und Zeiträumen. Es ist ein Blick, der Details und Ereignisse erfasst, sie ebenso fokussiert wie er sie atomisiert, um sie dadurch

aus ihren gewöhnlichen Kontexten und Selbstverständlichkeiten zu befreien. Dieser Blick ermöglicht dem Blickenden das Staunen über das Alltägliche.⁴⁰

Der unstete Blick wird im Film durch ein großes Auge dargestellt, das nach der Anfangssequenz mit der das Gedicht schreibenden Hand eingeblendet wird. Gleich danach steht ein Engel auf der Gedächtniskirche in Berlin und er beobachtet die Menschen auf der Straße unter sich. Es folgen zusammenhanglose Bilder der verschiedensten namenlosen Menschen in völlig zufällig ausgewählten Szenen im Alltagsleben der Großstadt Berlin, Menschen beim Fernsehen, Kaffeetrinken, U-Bahnfahren, Wohnungsaufräumen, Radfahren, Autofahren, Lesen in einer Bibliothek oder auch in eher dramatischen Situationen wie bei der Geburt eines Kindes oder einem Autounfall.

Die Menschen im Film sind nicht nur in ihrer Alltäglichkeit zu sehen, sondern es ist auch zu hören, was sie gerade denken. Es sind zumeist höchst alltägliche und simple Gedankengänge, Mutmaßungen, Gefühlsausdrücke oder Fragestellungen wie: „[...] Immer noch nichts Vernünftiges im Fernsehen [...]“, „[...] Endlich verrückt, endlich nicht mehr allein [...]“ oder „[...] Das Geld macht glücklich. Wie soll man leben? [...]“.⁴¹ Alle diese anonymen Menschen in ihrem alltäglichen Leben in filmischen Szenen ohne jegliche Inszenierung verleihen den Situationen Authentizität.

Diese Alltagsszenen mit ihren alltäglichen Monologen im Film *Der Himmel über Berlin* (1987) zeigen alles andere als eine vertikale von einem Gedicht inspirierte Literaturverwendung, denn wenn die Engel auf der Straße sind und sie die Gedanken der Passanten auf der Straße und in den Häusern hören können, bezieht sich der Film zugleich auch auf einen anderen Prätext, nämlich Peter Handkes *Das Gewicht der Welt* (1977) mit dem Untertitel *Ein Journal*. Somit kommt nun zu der vertikalen Struktur der poetisch und göttlich inspirierten Sprache auch die literarische Darstellungsweise des Journals hinzu, dessen Prinzipien Gleichzeitigkeit, Parallelität, Subjektivität und Tagebuchform.⁴²

Handkes Buch *Das Gewicht der Welt* (1977) hat die Form von Tagebuchaufzeichnungen, es lässt sich aber weder eindeutig dem Genre Tagebuch noch der Autobiographie zuordnen.

Dieses Buch enthält Aphorismen, Notizen und Beschreibungen von täglichen Beobachtungen und Wahrnehmungen Handkes, als spiele er die Rolle eines Flaneurs, der auf der Straße mit einem Notizbuch geht und seine Eindrücke niederschreibt: „Die Aufzeichnungen [*des Gewichtes der Welt*] sind [...] der Beobachtungsform des Reisens und Flanierens verbunden, beschreiben eine Ziellosigkeit des handelnden Subjekts [...]“.⁴³ Selbst Handke⁴⁴ erklärt im Vorwort des Buchs, dass das Buch keine Einheit bildet, es vermittelt vielmehr „Eindrücke, Erlebnismomente, bei denen es nicht gelang, sie auf den gemeinsamen Bezugspunkt der im voraus gewählten literarischen Form einzustellen“ (ibid.). Somit entsteht eine „Reportage der Sprachreflexe“ (ibid.) von Ereignissen und Wahrnehmungen, in der jede noch so kleine Textpassage sprachlich einen bestimmten Augenblick repräsentiert. Die Texte bilden nach Pütz⁴⁵ keinen Zusammenhang, denn Handke notierte seine Beobachtungen „in ihrer punktuellen Gegenwärtigkeit“, und für Renner⁴⁶ ist das ein Versuch der Durchbrechung „vorgegebener literarischer Formen“. Dabei sind zwei Merkmale zu berücksichtigen: der reportageartige Charakter des Schreibens und die Mischung von Fiktion und Dokumentation.

Nach Renner sind diese Elemente des *Gewichts der Welt* (1977) dahingehend zu verstehen, dass die Schwelle zwischen Privatheit und Mitteilung, die Grenze zwischen Innenwelt und Außenwelt nicht scharf ist, sondern einen Übergangsbereich darstellt, in dem sich die fixen Ideen einzelner in einen Mythos vieler verwandeln.

Auch Jurgensen⁴⁷ versteht das *Gewicht der Welt* (1977) als ein Projekt des Übergangs vom Ich zur Kollektivität, denn Handkes Notizen sind kennzeichnend für einen Übergang von privaten Beobachtungen zu allgemeinen Reflexionen. Handke schreibt wie ein Flaneur: er ist ein Reporter des Alltags, registriert sowohl Äußeres, wie Bewegungen, Aktionen, Gesten, Gegenstände, Zitate, Verhaltensweisen, als auch Inneres, Selbstbeobachtungen, Erkenntnisse und Reflexionen. Eine großes Spektrum an kurzen, zweckfreien oder zusammenfassenden Meldungen zu Tagesereignissen und Anmerkungen über subjektive Erfahrungen werden in diesem Journal festgehalten.

Es ist in diesem Zusammenhang evident, dass der Blick des Flaneurs in Handkes *Gewicht der Welt* (1977) und die zusammenhangslosen Bilder in Wenders' *Himmel über Berlin* (1987) in einer gegenseitigen Beziehung der Evokation stehen. Denn die Notizen und Kommentare der Engel, die Gedanken der Bewohner, welche das Publikum mittels der Gedanken lesenden Engeln hören kann, kommen dem Stil, der Sprache und den Motiven von Handkes Miniaturen im *Gewicht der Welt* (1977) sehr nahe. Diese Nähe zwischen Prätext und Medientext lässt sich durch die folgenden Gegenüberstellungen von Zitaten⁴⁸ aus Buch und Film verdeutlichen:

Gewicht der Welt

[...] Jetzt ist er endlich allein. (18)

Wie langsam die Leute gehen heute, an diesem überirdischen Nachmittag (29)

Ich möchte endlich zu leben anfangen! (58)

Ich fühle wieder meine Erdgebundenheit. (35)

Erlebnis einer Hausfrau: in der Küche (248)

Ein Tag, an dem er seinen Körper nie wahrnimmt, weder hört, sieht, riecht: kein Mangelgefühl (291)

Der Himmel über Berlin

Gedankenstimme Frau auf dem Fahrrad: [...] endlich nicht mehr allein. (8)

Cassiel: Und heute...
In der Lilienthaler Chaussee ist einer gegangen, ist dann immer langsamer geworden [...] (18)

Damiel: (...) Ich möchte dann nicht mehr so ewig drüberschweben. ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfest macht. (19)

Gedankenstimme Frau: [...] Wie kriege ich alles rein? Waschmaschine, Kühlschrank[...] (12)

Die beiden Jungen: Was hast du denn?

Damiel: Mangel. (146)

Besonders auffällig sind die Gedankenstimmen der Protagonistin Marion. Sie ist Zirkusartistin und wird ständig vom Engel Damiel beobachtet, weil er sich in sie verliebt hat. Ihre Gedanken sind aus Sätzen des *Gewichts der Welt* (1977) zusammengesetzt, so dass der Prätext in diesem Fall „worttreu“ zitiert wird.

Gewicht der Welt

Ein Kind hat den Wunsch, auf einer Insel zu leben. (20)
Eine Frau, machtvoll allein (20)

Der Himmel über Berlin

Gedankenstimme Marion: (...)
Als ich Kind war, wollte ich auf einer Insel leben. Eine Frau allein, machtvoll... (44)

Früher die Frage: Wie soll ich leben?	Gedankenstimme Marion: (...)
Jetzt: Wie soll ich denken? (Aber dieselbe lebenswichtige Rhetorik) (92)	Wie soll ich leben? Vielleicht ist das gar nicht die Frage. Wie soll ich denken? (47)
Was mich jeweils ungeschickt werden lässt:	Gedankenstimme Marion: (...)
die Lustlosigkeit (Unlust, die zum Slapstick führt). (11)	Ich muss nur bereit sein, und jeder Mann der Welt wird mich anschauen. Sehnsucht.
Wenn ich nur bereit bin, wird jede Frau der Welt mich anschauen. (59)	Sehnsucht nach einer Weile von Liebe, die einem emporsteigen sollte...
Sehnsucht nach einer Weile von Liebe, die einem emporsteigen sollte. (157)	Das ist es, was mich immer ungeschickt macht: Die Lustlosigkeit. (49)

Eine andere intermediale Beziehung zwischen dem *Gewicht der Welt* (1977) und dem *Himmel über Berlin* (1987) ist die Illustration im Sinne einer redundanten, dekorativen Bebilderung⁴⁹, einer textlosen Konkretisierung von Bildern, die der Text imaginiert: Einige der Szenen, in denen die Engel die Stadt beobachten, „erinnern“ an Handkes Prätext und stellen mit dem Prätext eine Text-Bild-Beziehungen, in der die Bilder eine dekorative Funktion zum Text erfüllen und nichts zum besseren Verständnis des Textes beitragen. Besonders die Plansequenzen der ersten 25 Minuten sind einigen Aufzeichnungen aus dem *Gewicht der Welt* (1977) ähnlich. Kolditz⁵⁰ beschreibt diese Plansequenzen so: „eine einzige Montage aus Geräuschen, Stimmen, Bildern: mäandrisch, gelassen, neugierig. Bruchstücke ohne Anfang und Ende tauchen auf und verschwinden wieder“.

Diese Beschreibung erinnert deutlich an Handkes anthologieartige Aufzeichnungen mit ihren verschiedenen kleinen Episoden, die keine Einordnung erlauben, weder Anfang noch Ende haben. Die von Wenders' Engeln beobachteten Personen, Straßen und Gegenstände reflektieren alltägliche Beobachtungen, wie sie Handke im *Gewicht der Welt* (1977) festgehalten hat.

Die nüchternen Wirklichkeitsbeobachtungen des flanierenden Blickes werden durch die poetische Sprachverwendung zu einer poetischen Betrachtung und lyrischen Erfahrung. Dabei ermöglicht die bewegliche Kamerafahrt die Visualisierung der unscharfen Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt, die nach Renner⁵¹ (1985: 154) ein wichtiges Merkmal der Aufzeichnungen Handkes sind, und neben der sprachlichen Darstellung individueller Wahrnehmungen und Augenblicke entstehen Szenen, die den Film wie Schnittstellen mit dem Roman verbinden und als Illustration jener Wahrnehmungen und Augenblicke gelten können.

Der Film korrespondiert also inhaltlich mit Handkes *Gewicht der Welt* (1977), wobei der unmittelbare Bezug zum Buch nicht explizit ist. Dafür erfüllt der Film dieselbe Form der kommunikativen Aufgabe des Buches (Mitteilung eines Augenblickes eines Menschen, dessen Gefühle, Empfindungen und Wahrnehmungen) und fügt poetische Bilder hinzu. Obwohl nur einige Elemente des Prätexts minimal und nicht explizit im Film übernommen werden, vermitteln diese den Eindruck, Prätext und Film stünden in unmittelbarer Verbindung. Folgende Zitate aus Handkes *Gewicht der Welt* (1977)⁵² sind Beispiele von Textstellen, die als Ausgangspunkte für Filmeinstellungen dienen:

Der Mann legt die Hand auf die Schulter einer Frau [...] ⁵³ (10)
 Um Mitternacht vor dem Spiegel ⁵⁴
 Blick durch ein Fenster in eine Wohnung hinein ⁵⁵
 Die Empfindung, nur noch ein großes Auge zu haben [...] ⁵⁶
 Ein Kind, das sich nicht beeilen kann. ⁵⁷

Eine junge Frau, die im ruhigen Zustand ihres Gesichts leidenschaftlich trauernd aussieht.

(c) *Das Dokumentarische und die interpretierende Transformation Homers*: Grob ⁵⁸ ist der Meinung, Zitate aus Handkes literarischem Werk seien in Wenders' Film „für sich belassen“.

Handkes Texte verliehen dem *Himmel über Berlin* (1987) nicht nur seinen lyrischen Charakter, sondern sie entsprächen auch dem Zeitgeist der Stadt, der Sehnsüchte, der Tristesse, des Denkens und des Fühlens der Männer, Frauen und Kinder in Berlin Mitte der 80er-Jahre“. Die Szenen der Straßen Berlins und ihrer Bewohner sind zugleich historischer Hintergrund und aktuelles Panorama des Berlins des letzten Jahrzehnts und seiner Teilung. *Der Himmel über Berlin* (1987) ist damit auch ein Dokumentarfilm über die noch durch die Mauer geteilte Stadt, denn der Film enthält Originalszenen auch von der Grenze dieser Stadt und ihrer Bewacher der Volkspolizei.

Der in den Eingangsszenen vorherrschende Eindruck eines dokumentarischen Filmstils wird nach dem Auftreten des Dichters Homer (gespielt im Film von Curt Bois) verstärkt. Der Dichter Homer wird im Hinblick auf die zeitgenössische Gesellschaft dargestellt. Im Film wird Homer zur Fiktion eines greisen, müden und traurigen Mannes, den es am Ende des 20. Jahrhunderts nach Berlin verschlagen hat. Er stellt das Gedächtnis der Menschheitsgeschichte dar, kennt die Wichtigkeit des Geschichtenerzählens und weiß deswegen seine eigene Tätigkeit zu schätzen, auch wenn seine Zuhörer im zeitgenössischen Berlin „mit der Zeit zu Lesern geworden sind,“ „nicht mehr im Kreis sitzen, sondern für sich, und einer weiß nichts vom anderen.“ ⁵⁹

In Berlins Stadtbibliothek treffen die Engel Cassiel und Daniel den in seinen Erinnerungen schwebenden alten Mann namens Homer, der gerade in August Sanders (1980) Fotoband „*Menschen des 20. Jahrhunderts*“ blättert. Bald mischen sich die Bilder von Homer, der Bibliothek und dem heutigen Berlin mit historischen Fotodokumenten und Filmen über Berlin in der Kriegszeit mit Bombenopfern, Überlebenden, Soldaten, Trümmern u. a. m. Die Bilder der Dokumentarfilme schildern nicht nur Homers Erinnerungen an die Vergangenheit, sondern sie sind auch ein filmischer Rückblick auf die tatsächliche Geschichte der Stadt. Die Historizität des Ortes ist auch das Thema der Buchlektüre eines zweiten Besuchers im Lesesaal der Bibliothek der aus Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* (1940) das Folgende rezipiert:

Walter Benjamin kaufte 1921 Paul Klees Aquarell *Angelus Novus*. Bis zu seiner Flucht aus Paris im Juni 1940 hing es in seinen wechselnden Arbeitszimmern. In seiner letzter Schrift, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), interpretierte er das Bild als Allegorie des Rückblicks auf die Geschichte. ⁶⁰

Mit dem Zitat Homers und dem *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee in der Interpretation von Walter Benjamin verbindet die Engel Daniel und Cassiel der Umstand, dass sie selbst die Engel der Geschichte sind, die, zurückblickend, schon die

Gegenwart als eine Art Vergangenheit sehen, welche sich wiederholt und auf das Heute verweist. Es sind liebevolle und sanfte Engel, die allerdings zugleich die entsetzten, kritischen und gelähmten Augenzeugen allen jenes schrecklichen Geschehens und Unheils auf der Welt sein müssen, welches sie nicht verhindern können.⁶¹

Homer ist sich dieser Ohnmacht der Engel bewusst, die trotz seiner ewigen Existenz unfähig sind, üble Geschehnisse zu verhindern. Deshalb ist für ihn die Rolle des Augenzeugens (wie z. B. eines Fotografen) umso wichtiger, denn sie befähigt ihn (den Augenzeugen) zum Weitererzählen, um so die Erinnerung an die Geschichte und das Geschehene der Welt und der Menschheit zu bewahren. Als alter Homer fühlt er sich dazu verpflichtet, weiter zu erzählen: „Soll ich jetzt aufgeben? Wenn ich aufgebe, dann wird die Menschheit ihren Erzähler verlieren. Und hat die Menschheit einmal ihren Erzähler verloren, so hat sie auch ihre Kinderschaft verloren.“⁶²

Benjamins Ansichten über die Gleichsetzung von technischem und historischem Fortschritt werden im Film weiter ausgeführt, indem die Person Homers über die Entwicklung der Literatur und Weitergabe der Geschichte und Traditionen nachdenkt. Die Person Homers repräsentiert den griechischen Dichter Homer, der in der Antike sowohl als ein Dichter, als auch ein historischer Erzähler galt. Die Literatur Homers als Medium „speichert“ auch die Ereignisse, die Gewohnheiten und die Menschen seiner Zeit (eine Leistung, die in der modernen Gesellschaft verloren gegangen ist). Homer bedauert, dass seine Erzählfähigkeit irgendwie in Vergessenheit gerät oder geringe Wirkung auf den Menschen ausübt.

Homer ist also nicht nur da, um an die Vergangenheit zu erinnern, sondern auch, um die Folgen der technischen Veränderungen auf die Formen und Funktionen der Literatur und der Geschichte aufzuzeigen, denn die „einsame Lektüre“, in die der Homer Wenders' versunken ist, gibt es erst seit der jüngeren Neuzeit als Folge der Erfindung des Buchdrucks. Im Unterschied zur Manuskriptkultur ist die Buchlektüre eine „einsame Lektüre“, die es erst seit der „galaktischen“ Verbreitung des Mediums Buch nach der Alphabetisierung der Massen gibt. Buchlektüre bedeutete die Individualisierung des Lesens, und die Literatur ist seitdem eher ein Werkzeug der Selbsterfahrung und weniger ein kollektiver Gedächtnisspeicher, wie dies für die Zeit der Entstehung von Homers Epen gelten kann, die insofern ebenfalls der Gattung der Historiographie angehörten, weil zu Homers Zeiten noch nicht zwischen Geschichtsschreibung und Literatur unterschieden wurde.⁶³

(d) *Die Transfiguration des Engels*: Während die Themen des Engels von Benjamin als Allegorie der Geschichte und der Historizität aus der Sicht des Homers dem Modell der interpretierenden Transformation entsprechen, geht es im Folgenden um ein neues Modell der Bezugnahme auf literarische Prätexte. In Wenders' Verweisen auf das Motiv der Engel in Rilkes Lyrik zeigt sich nämlich das Modell der Transfiguration eines literarischen Textes.

Die Engel Daniel und Cassiel im *Himmel über Berlin* (1987) sind allwissend; sie sehen und hören alles, selbst die Gedanken der Menschen in verschiedenen Sprachen. Daniel und Cassiel können auch mitfühlen, was die Menschen empfinden, und sie haben ein machtvolles Gedächtnis, das es ihnen ermöglicht, sich an Ereignisse aus allen Zeiten zu erinnern. Dabei sind sie unsterblich und unterliegen in ihrem Handeln und Tun nur der Einschränkung, dass sie den Lauf der Dinge nicht beeinflussen können. Ihre ansonsten allmächtige Existenz wird durch besondere Kameraeinstellungen, wie z. B. Kranbewegung, Vogelperspektive, Flugaufnahme oder Schwenke, visualisiert, die sowohl die Perspektive der Engel auf das Irdische anzeigt als auch die ubiquitäre Mobilität der Engel.

Die Art und Weise, wie Wenders' Engel gestaltet sind, entspricht allerdings nicht der Vorstellung von Engeln, wie wir sie aus der christlichen Mythologie und den biblischen Darstellungen der Himmelsboten kennen. Es sind weder Engel der Verkündigung noch Überbringer göttlicher Botschaften im alt- oder neutestamentarischen Verständnis. Da Wenders selbst Rilkes und Benjamins Engel als Prätexte seiner Engelsfiguren identifiziert hat, wissen wir, dass die Engel in seinem Film auf literarische und nicht auf biblische Konzeptionen zurückgehen und das Resultat des folgenden Transformationsprozesses sind: Das Bild des *Angelus Novus* (1920) aus Klees Gemälde wird schon in Benjamins Schrift *Über den Begriff der Geschichte* (1940) zum „Engel der Geschichte“. Dieser in den Dreißigerjahren beschriebene Engel wird unter dem Einfluss der Visionen, die Rilke in seinen *Duineser Elegien* (1923) entworfen hat, zum durchsichtigen Beobachter des Berlins der Achtzigerjahre. *Angelus Novus* (1920) von Klee, das Bild, das schon in Benjamins literarischem Traktat eine interpretierende intermediale Transformation erfahren hat, wird nun ein weiteres Mal, und zwar in Verbindung mit Rilkes Lyrik, für den *Himmel über Berlin* (1987) transformiert.

Rilkes Engel sind als Gegenbild des Menschen und als Repräsentanten einer unsichtbaren Welt dargestellt, in der das historische und menschliche Zeitgefüge aufgehoben und Vergangenes wieder gegenwärtig ist. Rilke spricht ihnen ein „stärkeres Dasein“⁶⁴ und „intensiveres Fühlen“ (IX, 53) zu. Die Engel wandeln unter Lebenden und Toten (I, 82-85) und durch Zeit und Raum (I, 18; II, 29). Nach Riedel kann der Engel Rilkes sogar „für den Menschen, für dessen kulturelle Leistungen (Musik, Architektur, Liebe) wie für die Gesamtheit alles Irdisch-Vergänglichen (die „einfachen Dinge“) als „höheres Referenzsystem fungieren“.⁶⁵ Auch im *Himmel über Berlin* (1987) sind die Engel Boten der kulturellen Überlieferung, die über übermenschlichen Fähigkeiten verfügen. Diese Charakterisierung Daniels und Cassiels findet immer wieder ihre Bestätigung, denn die beiden Engel bemerken alles, ohne zeitliche oder räumliche Grenzen zu kennen.

Daniel wird eine solche Macht, wie sie Rilke seinen Engeln verliehen hat, jedoch unerträglich. Er wünscht sich deshalb eine menschliche Existenz, die zwar vergänglich ist, aber dafür die Fähigkeit zu körperlichem Fühlen und Empfinden verleiht. Daniel: „Aber manchmal wird mir meine ewige Geistesexistenz zuviel. Ich möchte dann nicht mehr so ewig drüberschweben. Ich möchte ein Gewicht an mir spüren, das die Grenzenlosigkeit an mir aufhebt und mich erdfest macht.“

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Films wird der Engel Daniel dann zum Menschen. Seine Verwandlung vollzieht sich vor den Augen der Zuschauer als eine Transfiguration der ursprünglich literarischen Konstruktion in eine handelnde Person eines Spielfilms. Der Mensch gewordene Engel Daniel in der zweiten Hälfte des Films ist das Resultat von Veränderungen gegenüber den Prätexten. Während einige Personen der Filmhandlung von Anfang an schon als Transformationen literarischer und mythologischer Vorbilder in Erscheinung treten, findet die Transfiguration im *Himmel über Berlin* (1987) im Verlaufe des Films statt und bedeutet somit eine Unterform des Konzeptes der Transfiguration.

Mit der Verwandlung Daniels von einem Engel in einen Menschen verändert sich auch die Farbgestaltung der Bilder. Während der Film in seiner ersten Hälfte schwarz-weiß Töne zeigte und damit die Sicht der zu körperlichen Empfindungen unfähigen Engel repräsentierte, verwandeln sich die Bilder unmittelbar nach der Transfiguration Daniels in Farbbilder. Die Chöre und die Harfenmusik der ersten Filmhälfte werden von nun an durch eine alltägliche Tonspur ersetzt, welche Geräuschen des Alltags und der Musik der Gegenwart entspricht. Vertikale Aufnahmetechniken werden seltener und

stattdessen gibt es häufiger parallele Kamerafahrten in Augenhöhe. Die früheren Momentaufnahmen aus dem Leben der Menschen in der Stadt aus der Sicht der Engel werden nun durch Bilder der eher linear entwickelten Erzählung aus dem Leben der Menschenkinder Daniel und Marion ersetzt. Die fragmentarische Dramaturgie mit dokumentarischem Hintergrund wird narrativer und stärker fiktiv, so dass es schließlich sogar ein *happy ending* gibt; eine Ausnahme in Wenders' Film. Der in einen Menschen verwandelte Engel gewinnt das Herz der Trapezartistin Marion. Daniel und Marion umarmen sich.

6 Fazit

Der Himmel über Berlin (1987) lebt vom Zusammenspiel aller vier Modelle der intermedialen Beziehungen, die jeweils einzeln in ihrer Gültigkeit begrenzt sind, weil jedes einzelne nur für bestimmte Passagen des Filmes gilt. Wo eines der Modelle den einen Aspekt der Beziehung des Films zu seinem literarischen Prätext erklären kann, kann ein anderes Modell einen anderen Aspekt erklären.

Im Abschnitt über die Poesie des Films und das Modell der Nachahmung wurde gezeigt, inwieweit der Film *Der Himmel über Berlin* (1987) in einer nachahmenden Beziehung zu seinen primären Prätexten steht. Handkes Gedichte „Lied vom Kindein“, „Prolog für eine Liebe“ und „Anrufung der Welt“ sind der Ausgangspunkt, geben den formalen Rahmen des Films in Sprachverwendung und werden mit Ausnahme von einigen Versen im Film wiederholt. Hinzu kommt der fragmentarische und reportagenartige Stil von Handkes Buch *Gewicht der Welt* (1977), in dem sich die Perspektive des Flaneurs neu ankündigt. Im Abschnitt über den Blick des Flaneurs und das Modell der Evokation geht es um ein neues Modell des Verweises auf Literatur im Film. Der Stil in Handkes *Gewicht der Welt* (1977) bricht insoweit mit der Illusion von der Fiktionalität der Engelebene, als der Film den Eindruck eines realitätsnahen Dokumentarfilms vermittelt. Sparsam und nicht-markiert wiederholt, evozieren ähnliche Darstellungsweisen den Prätext *Gewicht der Welt* (1977) an anderen Stellen des Films.

Die Hauptpersonen sind unterschiedlich gestaltet. Konkrete Gestalten aus der Literatur thematisiert erst der Abschnitt über das Dokumentarische und die interpretierende Transformation Homers sowie der Abschnitt über die filmische Transfiguration der Engel Rilkes. Nur schwach am Vorbild des Dichters der Antike angelehnt und vor allem ohne den Kontext seiner oralen literarischen Tradition wird die Gestalt des Homers interpretierend in eine fiktive Person transformiert, die einen Chronisten der Menschheitsgeschichte repräsentiert. Die Engel haben dagegen ihre Vorbilder in zwei sehr unterschiedlichen Prätexten: Walter Benjamin und Rainer Maria Rilke.

Die Verwandlung Daniels in einen Menschen, die eine Erneuerung und Fortschreibung der literarischen Konstruktionen bedeutet, folgt dem Modell der Transfiguration. Die hybrid gestaltete Figur dieses Engels wandelt sich von einer überirdischen in eine menschliche Gestalt und tritt so ein in das fiktionale Szenario eines zeitgenössischen Spielfilms.

¹ WENDERS, Wim. *The act of the seeing*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1992, p. 258.

² SEGEBERG, Harro. *Literatur im Medienzeitalter*. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 2003, p. 05.

- ³ KREUZER, Helmut. Art der Interpretationen. In: GAST, Wolfgang (Hrsg.). *Literaturverfilmung*. Bamberg: C. C. Buchners, 1993, p. 22.
- ⁴ SIMANOWSKI, Roberto. Datentransformation, Ikonizität, Naturalismus: Mapping-Kunst als symbolische Form der Gegenwart. In: HESS-LÜTTICH, W.B. & WENZ, K. *Stile des Intermedialen*. Tübingen: Gunter Narr. (= Kodikas/Code. Ars Semeiotic. Volume 9, Nr. 1/3 S. 1-280), 2006, p. 253-268, aqui p. 262.
- ⁵ KREUZER, 1993, p. 28-29.
- ⁶ KREUZER, 1993, p. 29.
- ⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, p. 419. Genette führt diese Begriffe im Kontext seiner Untersuchungen zur den Formen der Wiederaufnahme literarischer Texte ein. Für die folgende Erörterung werden nur seine Begriffe übernommen. Genettes Verfahren der Transformationsanalyse, werden hier nicht weiter ausgeführt.
- ⁸ SIEBERT, Jan. Intermedialität. In: Schanze, Helmut (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze, Person, Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002, p. 152.
- ⁹ SCHANZE, Helmut. *Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Fink, 1996, p. 88.
- ¹⁰ SCHANZE, 1996, p. 88.
- ¹¹ FLEIG, Horst. *Wim Wenders hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*. Bielefeld: Transkript, 2005, p. 11. Zur Kennzeichnung der Sprache des Films wurden die Begriffe „manifest“ und „kryptisch“ von Fleig eingeführt: „Ein Wort noch zu meiner terminologischen Unterscheidung zwischen einer „manifesten“ Filmversion und einer „hermetischen“ oder auch „kryptischen“ Version. Man könnte stattdessen auch, wie seit einiger Zeit üblich, von (Haupt-/Ober-) Text und „Subtext“ sprechen, müsste dann allerdings innerhalb des filmischen Subtextes diverse Tiefenschichten unterscheiden.“ Fleig kommt zu diesen Begriffen aufgrund seiner Forschung über Wim Wenders, so dass die von ihm als „hermetisch“ oder „kryptisch“ genannte Filmsprache Wenders’ in der Filmgeschichte beispiellos sein“ dürfte.
- ¹² ENGELL, Lorenz. *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M.[u.a.]: Campus, 1992, p. 277.
- ¹³ KREUZER, 1993, p. 30.
- ¹⁴ SCHANZE, 1996, p. 91.
- ¹⁵ BORDWELL, David. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. München: Verlag der Autoren, 2003, p. 153-208.
- ¹⁶ WENDERS, 1992, p. 258.
- ¹⁷ WENDERS, 1992, p. 258-259.
- ¹⁸ SCHAUDIG, Michael. Medienkomparatistik. In: SCHANZE, Helmut (Hrsg.). *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner. 2001, p. 223-225.
- ¹⁹ WEILER, Christel. Improvisation. In: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2005, p. 144-146.
- ²⁰ KOEBNER, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2007, p. 149.

- ²¹ Beispiele dafür in *Der Himmel über Berlin* (1987) sind die laufenden Fernseher, die im Film dessen Aufnahme während seiner eigenen Dreharbeiten zeigen.
- ²² WENDERS, 1992, p. 258.
- ²³ GROB, Norbert. Peter Handke & Wim Wenders. Miniaturen. In: JACOBSEN, Wolfgang et al. (Hrsg.). *Kino. Movie. Cinema*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Argon Verlag, 1995, p. 83-90.
- ²⁴ SCHANZE, 2002, p. 201.
- ²⁵ Anders als in den Filmen *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) und *Falsche Bewegung* (1975), in denen die Romantitel gezeigt werden, und somit die Prägnanz und die Repräsentativität des Prätextes auch vergegenwärtigt werden.
- ²⁶ WENDERS, Wim. *Die Logik der Bilder*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1988, p. 97 e p. 133-138.
- ²⁷ WENDERS, 1988.
- ²⁸ WENDERS, 1988, p. 97.
- ²⁹ Das Interview mit Wim Wenders wurde im Januar 2006 in der Hochschule für Film und Fernsehen in Hamburg von der Verfasserin dieses Artikels durchgeführt und ist Teil ihrer Promotionsarbeit.
- ³⁰ FLEIG, 2005, p. 49.
- ³¹ WENDERS, 1992, p. 258.
- ³² WENDERS, 1992, p. 135.
- ³³ NÖTH, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, p. 453.
- ³⁴ HACHENBERG, Katja & SEIBERT, Peter. (Hrsg.). *Literatur Hören*. Der Deutschunterricht. 4/2004. (=Fachzeitschrift bei Friedrich Velber in Zusammenarbeit mit Klett), p. 38.
- ³⁵ Conf. BERGHAIN, Daniela. '...womit sonst kann man heute erzählen als mit Bildern?' Images and Stories in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* and *In weiter Ferne, so nah!*. In: MORRISON, Jeff and KROBB, Florian (Hrsg.). *Text into image: Image into Text*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 329-338; KOLDITZ, Stefan. „Kommentierte Filmografie“. In: SCHÜTTE, Wolfram & JANSEN, Peter W. (Hrsg.). *Wim Wenders*. München, Wien: Carl Hanser (= Reihe Film 44), 1992, p. 103-291 und RAUH, Reinhold. *Wim Wenders und seine Filme*. München: Heyne, 1990.
- ³⁶ Die Quellenangabe für den Epentext von Homers *Odysee* ist in der Klammer angegeben. Die römischen Zahlen verweisen auf den Gesang und die arabischen Zahlen auf die Verszahl.
- ³⁷ FLASHAR, Hellmuth. *Plato. Ion*. [399 v.Chr.]. Übersetzung und Herausgabe von Hellmuth Flashar. Stuttgart: Reclam, 1988, p. 19.
- ³⁸ FUSCO, Coco. 1988. Angels, History and Poetic Fantasy: An Interview with Wim Wenders. In: Cinéaste, Nr. 16, 1988, p. 16.
- ³⁹ RENNER, Rolf Günter. *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler, 1985, p. 154.
- ⁴⁰ AVVENTI, Carlo. *Mit den Augen des richtigen Wortes. Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes*. Remscheid: Gardez!, 2004, p. 180.

- ⁴¹ HANDKE, Peter & WENDERS, Wim. *Der Himmel über Berlin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, p. 09.
- ⁴² JURGENSEN, Manfred (Hrsg.). *Handke. Ansätze. Analysen. Anmerkungen*. Bern, München: Francke, 1979, p. 174.
- ⁴³ RENNER, 1985, p. 154.
- ⁴⁴ HANDKE, Peter. *Das Gewicht der Welt*. Salzburg: Residenz Verlag, 1977, p. 05.
- ⁴⁵ PÜTZ, Peter. Peter Handke. In: Arnold, Heinz Ludwig. (Hrsg.). *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* - KLG, München: Text+Kritik, 2000, p. 06.
- ⁴⁶ RENNER, 1985, p. 155.
- ⁴⁷ JURGENSEN, 1979, p. 176.
- ⁴⁸ Der Einfachheit halber erfolgt der Quellennachweis bei Zitaten in Klammern. Die Zahlen verweisen auf die Seiten des Textes.
- ⁴⁹ NÖTH, 2000, p. 483.
- ⁵⁰ KOLDITZ, 1992, p. 275.
- ⁵¹ RENNER, 1985, p. 155.
- ⁵² Der Seitenangaben von Handkes Buch *Gewicht der Welt* (1977) folgen die Zitate in Klammern.
- ⁵³ HANDKE, 1977, p. 10.
- ⁵⁴ HANDKE, 1977, p. 51.
- ⁵⁵ HANDKE, 1977, p. 108.
- ⁵⁶ HANDKE, 1977, p. 112.
- ⁵⁷ HANDKE, 1977, p. 137. Am Anfang des Films blickt der Engel Damiel von einer Statue auf die Straße hinunter. Die entsprechende Einstellung im Film zeigt ein Mädchen, das über die Straße geht. Es steht und starrt nach oben auf die Kamera. Im Film sind die anderen Passanten stattdessen in Bewegung und beeilen sich auf der Straße, solange sie die Straße bei grünem Licht überqueren dürfen.
- ⁵⁸ GROB, 1995, p. 90.
- ⁵⁹ WENDERS, 1992, p. 30.
- ⁶⁰ WENDERS, 1990, p. 90.
- ⁶¹ Conf. BUCL-MORSS, Susan. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamins und das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993, p. 106-107.
- ⁶² WENDERS, 1990, p. 57.
- ⁶³ Conf. SEECK, Gustav Adolf. *Homer. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- ⁶⁴ RILKE, Rainer Maria. *Düneser Elegien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. [1923], p. 04.
- ⁶⁵ RIEDEL, Sven. „In deinen Anschau steht es gerettet zuletzt“. *Rainer Maria Rilkes Düneser Elegien in systematischer Darstellung*. Marburg: Tectum, 2005, p. 17.

Os learner's dictionaries do inglês e os Lernwörterbücher do alemão: uma simples transposição de nomes?

Félix Bugueño Miranda/Carolina Reolon Jardim

recebido em 18/02/2010 e aceito em 24/03/2010

It could be said that learner's dictionaries are the most reliable expression of lexicography in terms of providing the necessary tools to help the learning process of a foreign language. This paper analyses three English learner's dictionaries in order to establish its stylistic patterns as well as to compare them with four German learner's dictionaries. Undoubtedly, the lexicography of English learner's dictionaries is a model. However, we argue that this model can not be transferred to German lexicography since each language has its own particularities which demand specific solutions.

Keywords: Learner's Dictionary; German; English.

1 Introdução

No panorama das teorias e métodos de aprendizagem de línguas estrangeiras, é possível constatar claramente uma divisão entre os métodos pré-estruturais e aqueles que empregam como alicerce (direto ou indireto) o estruturalismo. No que diz respeito aos métodos pré-estruturais, o método de gramática-tradução constitui, sem dúvida, o mais conhecido (Larsen-Freeman)¹. Pela própria natureza da sua proposta, e segundo Richards; Rodgers², o dicionário bilingue, junto com o manual de gramática, constituíam as ferramentas essenciais do processo de ensino-aprendizagem de uma L2. O estruturalismo, transposto no âmbito da aprendizagem de uma língua estrangeira na forma do método direto, significou, por outro lado, o abandono proposital do dicionário bilingue como auxiliar nesse processo. Só na década de 40, no cenário lexicográfico inglês de tradição tão própria (van Hoof³), H.E. Palmer e A.S. Hornby publicaram o *Idiomatic and Syntactic Dictionary of English* que, segundo Jackson,⁴ constitui "o primeiro dicionário de aprendizes de uso geral",⁵ inaugurando assim o que Engelberg e Lemnitzer⁶ chamam de "lexicografia de aprendizagem" [Lernerlexikographie], a qual qualificam como "disciplina estrela" [Paradedisziplin] da lexicografia inglesa.

O que Palmer e Hornby apresentaram foi um novo genótipo⁷ de obra lexicográfica, característico por tratar-se de um dicionário monolíngue para ser empregado no ensino do inglês como língua estrangeira. Esse genótipo lexicográfico é conhecido como "dicionário de aprendizes", decalque do inglês *learner's dictionary*. Dentre seus traços constitutivos podem ser citados uma definição macroestrutural que refleta as "normas reais" (Götze⁸) da língua⁹, o emprego de um vocabulário de definidores (Ayto¹⁰) para a redação das paráfrases explanatórias e

Instituto de Letras/ UFRGS. Av. Bento Gonçalves 9500, bairro Agronomia, 91501-970 Porto Alegre (RS), Brasil. Tel: 0055-51-3086695; E-mail: felixv@uol.com.br; carolrjardim@yahoo.com.br

uma especial atenção aos padrões de combinatória léxica.

Esse novo genótipo logo encontrou uma rápida acolhida no cenário lexicográfico internacional. Para o francês, por exemplo, se conta com o MRAP,¹¹ Embora a lexicografia francesa seja reconhecida pelas obras de referência de altíssima qualidade que oferecem, no caso concreto dos dicionários de aprendizes, os resultados não são completamente satisfatórios. Schütz¹² fez uma análise de MRAP e de outros dicionários, demonstrando que há falhas na sua concepção. Entre outros fatores, menciona-se o fato de não ser levado em conta o usuário escolar de língua alemã, assim como as exigências curriculares às quais é submetido. Um caso claramente problemático, por outro lado, é o que apresentam os dois dicionários de aprendizes para o espanhol. DSaLE¹³ e DELE¹⁴. No caso do DSaLE, é fácil perceber que não houve nenhuma preocupação com uma definição macroestrutural que refletisse as reais necessidades de um aprendiz de espanhol como L2, havendo um inchaço macroestrutural com unidades de baixa frequência ou de forte marcação dialetal. Bugueño Miranda¹⁵ fez uma análise de DELE e comprovou uma situação similar. Muito mais grave, no entanto, é o baixo índice de discriminação que apresentam segmentos microestruturais, os quais deveriam auxiliar o consultante no cálculo dos complementos verbais, particularmente no que diz respeito ao dativo. Os exemplos, massivamente empregados nos dicionários de aprendizes, apresentam também um baixo (e até nulo) poder discriminador.

O objetivo do presente trabalho é avaliar três dicionários de aprendizes do inglês (OALD;¹⁶ CLD;¹⁷ CCOB¹⁸), analisando seus componentes canônicos para, em um segundo momento, compará-los com os dicionários de aprendizes do alemão (LaGwtbDaF;¹⁹ PoGwtbDaF;²⁰ LaTwtbDaF;²¹ PoBwtbDaF²²). A hipótese formulada para esse trabalho é que, junto a uma definição exaustiva e coerente dos componentes canônicos, um dicionário de aprendizes deve levar necessariamente em conta a “innere Sprachform” da língua que almeja descrever, assim como o perfil de usuário. O caso dos dicionários de aprendizes de espanhol comentados no parágrafo anterior é um bom exemplo de instrumentos lexicográficos deficitários devido a uma clara falta de atenção em relação ao aqui exposto.

2 O dicionário de aprendizes como genótipo lexicográfico

Em Bugueño Miranda²³ é possível encontrar um panorama da lexicografia alemã. Parâmetros linguísticos e de perfil de usuário aparecem combinados para a formulação desse estudo, na taxonomia proposta. Como produto desse cruzamento, uma das hastes estabelece a oposição de acordo com o número de línguas e a continuação estabelece de acordo com o usuário pretendo da obra lexicográfica. Ou seja, se a obra está concebida para falantes nativos ou para aprendizes de uma L2. Essa intersecção leva ao genótipo do dicionário de aprendizes. À luz dessas precisões, os dois primeiros traços que definem o genótipo são: 1) trata-se de um dicionário monolíngue; 2) está direcionado para quem está aprendendo uma língua estrangeira. Corresponde a Jackson²⁴ o mérito de estabelecer os parâmetros básicos no desenho desses dicionários a partir das funções de recepção e produção linguística. Segundo essa proposta, as necessidades de decodificação correspondem aos seguintes segmentos informativos²⁵ do programa constante de informações (PCI): uma indicação fonético-fonológica (para o caso de palavras escutadas, mas para as quais o consultante não encontrar o apropriado respaldo ortográfico), informações sobre sintaxe, informações sobre restrições de atribuição e o que em

Bugueño Miranda²⁶ se denomina “paráfrase explanatória”. Essa paráfrase explanatória deve estar redigida segundo um “vocabulário de definidores”. Além do mais, a paráfrase deve fornecer as instruções sobre particularidades sintáticas e colocacionais do signo-lema, assim como “restrição de atribuição” (Beneduzi, Bugueño, Farias²⁷). Para efeitos de produção, por outro lado, Jackson salienta a importância das informações referentes à sintaxe (especialmente problemas relativos à valência), assim como padrões colocacionais e fraseologia em geral. Jackson considera ainda que informações de tipo enciclopédico-culturais e de frequência devem ser fornecidas ao consultente.

O PCI proposto assim como as informações complementares, deve servir somente como um marco de referência geral para a análise. Em primeiro lugar, parece ineludível não considerar o perfil do usuário na definição de um PCI para esse genótipo lexicográfico, não só no que diz respeito às demandas curriculares às quais ele é submetido no processo de ensino-aprendizagem da L2, mas também em relação à sua própria língua materna. Em segundo lugar, não parece factível que um mesmo dicionário de aprendizes possa cumprir de forma completamente satisfatória as funções de decodificação e codificação,²⁸ sob o risco de que nem todo o segmento informativo constitua efetivamente uma “informação discreta e discriminante” (Bugueño Miranda; Farias).²⁹ Dois instrumentos lexicográficos com funções claramente diferenciadas assegurariam a complementariedade natural entre semasiologia (decodificação) e onomasiologia (codificação). O LLA³⁰ é um claro exemplo dessa tendência. Em terceiro lugar, falta no PCI proposto por Jackson uma definição sobre a função do exemplo como segmento informativo. Finalmente, faltam também parâmetros para a determinação da pertinência das informações culturais e enciclopédicas contidas no dicionário.

3 Análise de três dicionários de aprendizes do inglês

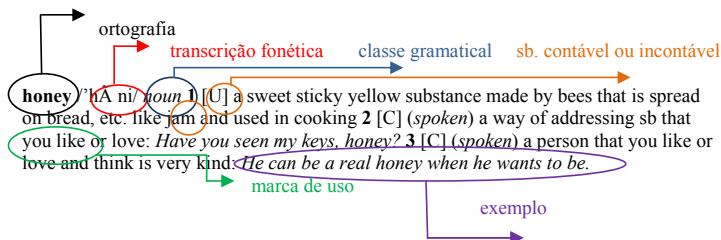
A tradição lexicográfica britânica dos *Learner's Dictionaries* (LD) está atrelada ao uso de *corpora* eletrônicos. Nesse âmbito, o CCOB foi pioneiro, seguido por CLD e OALD. Essas três principais obras têm em comum a tentativa de salientar que a norma linguística usada na confecção de seus exemplares corresponde rigorosamente ao uso real da língua, como foi explicitado no prólogo do CCOB “all the statements that COBUILD makes are based on an examination of the English language in use”, ou ainda “the examples represent real language in use”. Com o intuito de constatar a veracidade dessa afirmação, foi selecionado, nos três dicionários analisados, um mesmo intervalo lematizado que se inicia no verbete *ladybird* e termina no verbete *landslide*. A primeira constatação resultante dessa operação foi a percepção de que os três dicionários divergem em relação à densidade macroestrutural quantitativa. O intervalo lematizado correspondente ao CLD está constituído de 25 lemas, ao passo que nos outros dicionários analisados, CCOB e OALD, esse mesmo intervalo lematizado apresenta 60 e 75 lemas, respectivamente. Essa discrepância gerou a necessidade de uma segunda análise, capaz de estabelecer uma razão que justificasse essas cifras. Empregando o mesmo princípio quantitativo da linguística de *corpus*, os três dicionários foram submetidos à avaliação. Para tal, foi utilizado um aplicativo de análise de *corpora* chamado Sketch Engine (SkE, também conhecido como Word Sketch Engine). Esse aplicativo permite, dentre outras atividades, analisar os aspectos gramaticais e colocacionais das unidades léxicas, bem como a frequência das mesmas em *corpora* disponibilizados pelo próprio programa, como é o caso do UkWaC (1.526.599.198 palavras), do British National Corpus (BNC)

(112.181.850 palavras) e do British Academic Spoken English Corpus (BASE) (1.252.256) - todos usados para a elaboração do presente estudo. A eficiência e confiabilidade do SkE parecem estar comprovadas mundialmente, de forma que muitos projetos lexicográficos utilizam hoje esse aplicativo como base de pesquisa.³¹ Os resultados encontrados foram bastante reveladores. Em primeiro lugar, há casos claros de inserção lemativa correspondente a palavras de baixíssima ocorrência nos *corpora* pesquisados, como é o caso do verbete *lambast* presente em ambos (CCOB e OALD), o qual conta com apenas 9 ocorrências no *British National Corpus* (BNC). Ou ainda os verbetes *ladykiller* do OALD com apenas 4 ocorrências no BNC e *ladybug* do CCOB com somente uma (1) ocorrência nesse mesmo *corpus*. Em segundo lugar, e muito mais surpreendente, é a inserção, nesses dicionários, de palavras com zero ocorrência nos três *corpora* analisados (BNC, UkWaC e BASE), como é o caso de *landscape gardner* (CCOB e OALD), *lamé* (OALD) e *lady's man* (OALD). É possível que resultados tão expressivos como esses sejam decorrentes das observações de Scherer³². No entanto, o surpreendente é que não se trata tão somente de uma insuficiência numérica relacionada à frequência de determinados vocábulos, mas sim da total ausência de uma unidade léxica. Em terceiro lugar, e seguindo também a tendência da linguística de *corpus* de considerar tanto o registro escrito como o registro oral da língua, o mesmo intervalo lemativo selecionado nos três dicionários foi analisado à luz do BASE, *corpus* que contém unicamente registros orais. Os resultados demonstram claramente que a maior parte das unidades lemativas arroladas nos três dicionários correspondem única e exclusivamente ao registro escrito da língua. Mesmo que a linguística de *corpus* seja baseada majoritariamente no registro escrito, não deixa de ser surpreendente uma disparidade tão clara em relação ao registro oral, especialmente frente à asserção de “espelho real da língua” (CCOB), bandeira dos LDs. Na prática, esses dicionários lembram o modelo de dicionário semasiológico geral, genótipo lexicográfico, que a tradição, particularmente a inglesa, pretende combater.

Em relação a esse particular, é bom lembrar a afirmação de Thornbury³³, segundo a qual um dicionário é útil quando o aprendiz é capaz de acessar as informações contidas na obra com velocidade e precisão. Isso significa, na prática, que o inchaço macroestrutural compromete a capacidade de acessar as informações contidas no dicionário. Já Knowles³⁴ vai mais além, e afirma que é preciso reconhecer quando o dicionário reflete o uso real da língua e quando ele está “facilitando a vida do usuário.” Isso implica que para sua formulação o dicionário disponha de um *corpus* não somente com um grande número de palavras, como também composto de textos de diversas áreas e estilos. Ter acesso a um *corpus* assim permite elaborar uma obra que viabilize ao aprendiz informações como frequência, comportamento colocacional das palavras e, também, a forma como determinados vocábulos são usados em contextos específicos. Além disso, o dicionário ideal para aprendizes deve fornecer uma paráfrase explanatória suficientemente clara não somente para fins de recepção [decoding], como também para fins de produção [encoding]³⁵. Uma vez que a paráfrase explanatória faz parte da microestrutura de um dicionário, a partir de agora ficaremos restritos aos aspectos microestruturais dos LDs.

A microestrutura de um dicionário é dividida em dois grandes blocos, comentário de forma e comentário semântico,³⁶ O conjunto total dos segmentos informativos presentes nos dicionários constitui o PCI.³⁷ O PCI mínimo que um dicionário de orientação semasiológica deve conter é o de uma informação sobre a ortografia e o de uma informação sobre a significação. Além disso, é necessário que o PCI de qualquer dicionário seja pensado de forma que todas as informações contidas nos verbetes sejam

discretas e discriminantes em função do tipo de dicionário e do perfil do usuário ao qual ele se destina. Entende-se por informação discreta toda informação sobre a norma real e, por informação discriminante, aquela que permite tirar algum proveito em relação ao uso da língua (ver exemplo adiante).³⁸ Por serem obras que visam o falante não nativo de um dado idioma, ou seja, falantes que não contam com recursos como a intuição linguística para solucionar problemas de recepção e produção, os LDs apresentam um PCI denso. O exemplo abaixo, extraído do OALD, ilustra a densidade das informações contidas em cada verbete.



Conforme mencionado anteriormente, a eficácia de um LD está atrelada ao fato de que sua elaboração leve em consideração não somente as tarefas de recepção (semasiológicas) como também as de produção (onomasiológicas). Em termos de microestrutura, satisfazer a demanda semasiológica requer, dentre outros aspectos, a elaboração de paráfrases explanatórias que contenham suficientes traços que permitam ao aprendiz decodificar um determinado vocábulo. Já a demanda onomasiológica, também em termos microestruturais, requer a inserção de sinônimos, exemplos e fraseologismos. Por ora, ficaremos restritos à função de recepção dos LDs, que pode ser dividida em indicação fonético-fonológica, restrições de atribuição, particularidades sintáticas e colocacionais, e comentário semântico.

No caso da versão impressa dos LDs analisados, a indicação fonético-fonológica, ou indicação de pronúncia, é fornecida ao usuário por meio da transcrição fonética. No caso das versões eletrônicas, os *eletronic dictionaries*³⁹ ou *eDictionaries*, o consulente pode valer-se não só da transcrição fonética quanto do áudio, que pronuncia as unidades léxicas de acordo com a variante diatópica proposta pelo dicionário. No caso dos três dicionários estudados, essa variante é o inglês britânico. No entanto, em alguns verbetes é possível constatar mais de uma transcrição fonética. Isso acontece naqueles casos em que há uma divergência de pronúncia entre o inglês britânico e o inglês americano, como é o caso de *either* (s.v. *either*, CCOB, OALD, CLD).

either /ˈaɪə, ˈiːə/ CCOB
either /ˈaɪə(r), ˈiːə(r)/ OALD
either /ˈaɪə, ˈiːə/ CLD

Porém, pode-se constatar que nem sempre há uma aplicação constante desse princípio, como acontece, por exemplo, s.v. *car*.

car /ka:/ CCOB
car /ka:(r)/ OALD

car /ka:ʔ/ CLD

Voltando ao caso de *either*, ainda que as três obras analisadas arrolem as duas principais formas de pronúncia do vocábulo *either*, não há nenhum tipo de marcação diatópica que informe ao consultante a qual variante cada transcrição corresponde. Assim, essa informação torna-se não discriminante. Seria bastante simples resolver esse impasse com a inserção de uma marca diatópica também nas transcrições fonéticas; recurso já consagrado pelos dicionários no que diz respeito à grafia. Ex.: **centre** (*BrE*)(*AmE center*).

Outro aspecto a ser considerado diz respeito à transcrição fonética em dicionários monolíngües, o que é, por si só, um tema bastante delicado. Como foi visto anteriormente, Bugueño e Farias⁴⁰ ressaltam a importância das informações contidas nos dicionários serem, ao mesmo tempo, discretas e discriminantes. No exemplo a seguir, extraído do CCOB, podemos encontrar exemplos dos dois tipos de informação “**adviser** /ədˈvaɪzər //z/ n [C] (also **advisor**)” (grifo nosso). No verbete *advisor*, aparece também o seguinte segmento informativo: *n [C]*. Esse segmento indica que o vocábulo em questão pertence à classe de substantivos contáveis. Essa informação é ao mesmo tempo discreta e discriminante, pois, além de corresponder a um fato da norma, é útil para o consultante, uma vez que por meio dela é possível estabelecer uma concordância com os demais itens lexicais de uma dada sentença. Já a transcrição fonética, /ədˈvaɪzər //z/, corresponde a uma informação discriminante, mas não necessariamente discreta, uma vez que são muito poucos os usuários capazes de decodificar o alfabeto fonético.

Um segundo aspecto por nós arrolado e que está, também, atrelado à função de recepção de um LD são as restrições de atribuição. Por restrição de atribuição entende-se o caráter seletivo que uma unidade léxica possui ao se associar com outra. Por exemplo, na língua portuguesa o advérbio *estupidamente* pode ser atribuído a ações tanto de animais racionais quanto de objetos inanimados, ex. “ele agiu stupidamente”, ou “uma cerveja stupidamente gelada”. No inglês, no entanto, esse mesmo advérbio só pode ser empregado na combinação com entidades animadas racionais, ex. “he acted stupidly”, mas nunca “*a stupidly cold beer.” Portanto, nesse caso há uma restrição de atribuição em relação ao inglês. Uma vez que os LDs são elaborados visando o aprendiz de língua estrangeira de um modo geral, é comum que esses aspectos restritivos não sejam levados em consideração na elaboração dos segmentos microestruturais, como é o caso dos três LDs por nós analisados.

Outro viés da função de recepção em um dicionário monolíngue diz respeito a particularidades sintáticas e colocacionais. A indicação de uso sintático corresponde a um aspecto normativo, na medida em que os dicionários apresentam indicações relativas ao sistema de regência verbal ou nominal, às colocações e às combinatórias lexicais fixas, ou fraseologismos, por exemplo.⁴¹ No caso dos dicionários analisados, esse tipo de informação aparece de forma bastante esquematizada nos verbetes, com exceção do dicionário CCOB que utiliza o método “full-sentence definition”⁴², onde informações referentes ao comportamento sintático do signo-lemma estão misturadas com as paráfrases explanatórias. Entende-se por *full-sentence definition* um período normalmente composto por duas orações: a primeira coloca a palavra-entrada em um contexto, e a segunda apresenta a definição propriamente dita.⁴³ No verbete *prize* é possível ver claramente esse aspecto.

prize if you prize

something such as
information out off
someone, you persuade
them to tell you although
they may be unwilling to.
CCOB

Segundo Sinclair⁴⁴, esse método procura reproduzir a explicação de um professor a um aluno em sala de aula, ou mesmo a de um falante nativo qualquer quando confrontado com uma pergunta sobre a significação de uma dada palavra. Para autores como Dziemianko⁴⁵, o método *full-sentence definition* é ainda mais eficaz para o aprendizado do que o método de definição analítica; empregando em LDs como o OALD e o CLD. Entretanto a condição de superioridade das *full-sentence definitions* não se aplica sempre. É preciso levar em consideração se o dicionário em questão está sendo usado para fins de produção ou de recepção. No caso da função de recepção, ler uma *full-sentence definition* pode se tornar uma tarefa exaustiva para o usuário, uma vez que é necessário ler a paráfrase por completo para extrair informações sintáticas e colocacionais. Comparemos um exemplo extraído de um LD que usa o método de definição analítica com outro que usa o método *full-sentence definition* (grifo nosso):

prize to prize sth from sb (...)
OALD

prize if you prize something
such as information out off
someone, you persuade them
to tell you although they
may be unwilling to.
CCOB

Nota-se aqui que, quando consideramos apenas a tarefa de decodificação, o primeiro dicionário mostra-se mais eficaz. Isso porque a presença de uma frase introdutória como a “to prize sth from sb” faz com que o consulente, automaticamente, substitua *sth* [something] e *sb* [somebody] por elementos do texto a ser decodificado e, caso não seja possível a substituição, ele imediatamente passa para a próxima acepção do lema. Já no método *full-sentence definition*, utilizado pelo segundo dicionário, o consulente se vê obrigado a ler toda a paráfrase para avaliar sua utilidade, pertinência e viabilidade.

Outro aspecto sintático mencionado são as colocações. Esse é, sem dúvida, um dos aspectos mais complexos tanto no que diz respeito à produção, quanto no que diz respeito à recepção de uma língua estrangeira. Para avaliar a forma com a qual os dicionários para aprendizes lidam com o problema das colocações, Reolon Jardim⁴⁶ propôs um modelo de análise que tenta, na medida do possível, prever os caminhos que o usuário percorreria a fim de encontrar ou compreender uma determinada colocação. Levando em consideração somente o processo de recepção, os passos seriam:

1. Decompor a combinatória;
2. Caso o usuário desconhecesse o significado dos vocábulos constituintes, procurá-los isoladamente;

3. Tentar reconstruir a combinatória juntando a significação de cada vocábulo constituinte;
4. Tentar, por analogia, chegar ao equivalente.

Alguns autores defendem a idéia de que as colocações são um problema somente de produção e não de recepção. Em outras palavras, um falante nativo de português brasileiro, quando confrontado com colocações como *heavy smoker* e *hard rock*, não teria grandes dificuldades para chegar aos expoentes análogos do português *fumante inveterado* e *rock pesado*. Entretanto, a operação inversa poderia resultar bastante problemática, gerando equivalentes literais como **inveterated smoker* e **heavy rock* que, sem dúvida, causariam estranheza a qualquer falante nativo de língua inglesa. Por outro lado, as colocações podem ser também um problema de recepção, como é o caso da combinatória inglesa *to press charges*. Mesmo seguindo os passos de decodificação de colocações sugeridos anteriormente, não é possível, por meio de nenhuma das três obras analisadas, chegar ao equivalente análogo em português *prestar queixa*. Ainda que os dicionários para aprendizes possuam um PCI mais complexo, falta, em muitos dos verbetes, um “link” para que o usuário consiga encontrar informações sobre as combinatórias léxicas. Em outras palavras, embora a qualidade desses dicionários seja indiscutível, dificilmente eles conseguem satisfazer de maneira apropriada os problemas de cálculo das colocações.

Para entrarmos no mérito do comentário semântico e do vocabulário definatório controlado (VDR)⁴⁷, é necessário começar ressaltando a importância da linguística de *corpus* para a elaboração dos LDs. A massificação da linguística de *corpus* em meados dos anos 80, bem como o advento de *softwares* especializados em análise de *corpora* eletrônicos, demonstraram a constituição de uma importante ferramenta para a elaboração de dicionários, em especial os destinados a aprendizes. Por possuírem uma microestrutura mais densa, como já foi mencionado anteriormente, esses últimos necessitam de informações mais precisas como as fornecidas pela junção “corpus eletrônico + software de análise”. Essa junção é importante, pois não se limita simplesmente à tarefa de estabelecer a densidade macroestrutural quantitativa, mas também viabiliza idealmente outras ferramentas que possibilitam, por exemplo, fornecer subsídios para melhorar a qualidade de muitos segmentos informativos microestruturais. O critério de frequência permite ao lexicógrafo estabelecer a seleção lexicográfica do dicionário de acordo com o perfil de usuário e, no caso dos dicionários para aprendizes, pré-estabelecer um VDC [*restrict defining vocabulary*].⁴⁸ O VDC nada mais é que uma lista contendo entre 2.000 e 3.500 palavras, arroladas em apêndices no dicionário e que objetivam facilitar ao consultante a compreensão das definições contidas nos verbetes.⁴⁹ No entanto, por ser uma lista elaborada visando os aprendizes de inglês de forma geral, ou seja, desconsiderando sua língua materna, ela torna-se bastante genérica e, muitas vezes, ineficaz. Por exemplo, na definição de *knuckle* presente no CCOB, o consultante encontra a seguinte paráfrase: “Your knuckles are the rounded pieces of bone that form lumps on your hands where your fingers join your hands, and where your fingers bend” (s.v. *knuckle*, CCOB). Ainda que as palavras sublinhadas pertençam a um vocabulário básico/intermediário no aprendizado de língua inglesa, seria mais fácil para um aprendiz brasileiro compreender a paráfrase se o VDC do dicionário tivesse sido elaborado levando em consideração sua língua materna, o português. Nesse caso, as palavras *lump*, *join* e *bend* poderiam, facilmente, ser substituídas pelas suas equivalentes derivadas do latim *irregularity*, *connect*, *curve*. Dessa forma,

mesmo desconhecendo as palavras utilizadas na definição, o usuário poderia valer-se de analogia e, até mesmo, de intuição para decodificar o significado de cada uma delas.

Uma vez concluída a análise dos aspectos relacionados à função de recepção dos LDs, passaremos à análise dos aspectos relacionados à função de produção, que é indubitavelmente uma das maiores dificuldades na elaboração de um LD. A função de produção dos LDs pode ser dividida nos seguintes aspectos: segmentos informativos referentes à sintaxe, padrões colocacionais e fraseologia.

As informações que tentam descrever as construções de uma língua são entendidas como segmentos informativos referentes à sintaxe. Essas informações são de vital importância quando lidamos com a função de produção em um LD. Por meio delas o consultante se vê munido de ferramentas que auxiliam na construção gramatical das sentenças em L2. A tabela abaixo almeja exemplificar algumas das informações sintáticas contidas no PCI de um LD.

Informação Sintática	Definição	Exemplo
classe gramatical das palavras	substantivo, verbo, adjetivo, advérbio, etc.	gift <i>noun, verb.</i> OALD
conjugações irregulares	forma irregular de conjugação de alguns verbos no tempo pretérito.	buy <i>verb (bought, bought)</i> OALD
plurais irregulares	forma irregular de alguns substantivos no plural.	mouse <i>plural mice</i> CLD
comparativos e superlativos	forma comparativa e superlativa de alguns adjetivos, em especial as irregulares.	bad worse, worst CCOB
substantivos contáveis e incontáveis	forma particular da língua inglesa de contabilizar os substantivos com o uso de <i>many</i> (contável) ou <i>much</i> (incontável).	honey <i>n [U]</i> CLD
verbos transitivos e intransitivos	informa a necessidade de alguns verbos possuírem ou não complementos.	cry <i>verb [V]</i> buy <i>verb [VN-ADJ]</i> OALD
“phrasal verbs”	Informa a possibilidade e, consequentemente, a significação particular, de alguns verbos preposicionados ou modificados por um advérbio.	get away with PHRASAL VB CCOB

No que diz respeito aos padrões colocacionais, no campo da linguística de *corpus*, eles podem ser definidos como uma sequência de palavras ou termos que co-ocorrem com uma maior frequência do que a esperada por mero acaso. Em outras palavras, o termo diz respeito à tendência de algumas unidades léxicas aparecerem juntas, como *rancid butter*, *heavy smoker*, *hard rock*, etc. As colocações são exemplos de unidades léxicas e não devem ser confundidas com os idiomatismos, embora ambas sejam semelhantes no sentido de que neles existe um grau de significação que não é inteiramente

composicional. No idiomatismo, a significação não é composicional, ao passo que nas colocações existe uma tendência que a significação seja majoritariamente composicional. Outra característica inerente às colocações é a restrição à substituição arbitrária de seus elementos constituintes. Para exemplificar essa restrição, Halliday⁵⁰ vale-se do exemplo *strong tea*. Ainda que a significação dessa colocação possivelmente se mantenha inalterada mesmo quando substituímos *strong* por *powerfull* (**powerfull tea*), em inglês, quando se fala de *chá*, parece haver uma “preferência” pelo adjetivo *strong* em detrimento a *powerfull*. O contrário acontece perante o substantivo *computer* que parece “preferir” o adjetivo *powerfull* ao possível equivalente *strong*. Em inglês temos *powerfull computers* e não **strong computers*. Diferente da maioria dos idiomatismos, as colocações estão sujeitas a modificações sintáticas. Por exemplo, é possível dizer tanto *effective writing* quanto *write effectively*; entretanto, só é possível dizer *it's raining cats and dogs* e não **it's raining dogs and cats*. Conhecer as colocações é de vital importância para o uso eficiente de uma língua. Mesmo uma sentença gramaticalmente correta causará estranhamento a um falante nativo caso as preferências colocacionais sejam violadas. Sendo assim, é imprescindível que haja em alguns verbetes dos LDs um “link” para que o usuário seja capaz de obter as informações necessárias a respeito das colocações, ou seja, um “link” que permita ao consulente encontrar um expoente análogo na língua em estudo. Embora os LDs analisados arrolem, provavelmente, um grande número de colocações como parte de seu PCI, o usuário não dispõe de nenhum subsídio para encontrá-las, como é o caso da colocação *bruised ego* no OALD. Ainda que essa combinatória apareça arrolada no dicionário ao verbo *bruise*, falta no verbo *ego* um “link” que relacione esse substantivo com seu modificador. Uma vez que *ego* é a unidade léxica central da colocação, muito provavelmente ela será a primeira opção de consulta no dicionário por qualquer consulente que deseje encontrar em língua inglesa um expoente análogo para a colocação do português *ego ferido*.

Ainda sobre a problemática dos padrões colocacionais, Gledhill⁵¹ os divide em três perspectivas distintas: a co-ocorrência do ponto de vista estatístico [cooccurrence], ou seja, recorrência de uma combinatória léxica em um dado texto ou *corpus*; a construção [construction], que vê as combinatórias tanto como a “correlação” entre um lexema e um padrão lexical gramatical quanto como a “relação” entre uma base e seus padrões colocacionais e de expressão; e, por último, a pragmática [pragmatic], que corresponde à “unidade convencional da expressão” de uma combinatória, independentemente de sua forma. É necessário ressaltar que essas diferentes perspectivas contrastam com a maneira usual de apresentar as combinatórias nos estudos fraseológicos. Tradicionalmente, as combinatórias são classificadas unindo essas três perspectivas em um contínuo.

‘Combinatória Livre’ ↔ ‘Colocação’ ↔ ‘Expressão idiomática’

No que diz respeito à fraseologia, as colocações e, em especial, os idiomatismos estão, sem dúvida, sujeitos ao seu campo de domínio. De acordo com Gläser⁵², uma unidade fraseológica é um grupo bilexêmico ou polillexêmico de palavras lexicalizadas e reproduzidas no senso comum, as quais podem possuir estabilidade sintática e semântica, podem ser idiomatizadas, podem carregar conotações e podem ter uma função enfática ou intensificadora em um texto. Nos idiomatismos ou expressões idiomáticas, a significação do todo não pode ser deduzida pela simples junção da significação literal de suas unidades léxicas constituintes. Por exemplo, *to receive a Greek gift* não significa receber um presente provindo da Grécia e sim, um presente sem muita utilidade. Nesse caso específico, nenhum dos dicionários elencados para essa análise arrola esse

idiomatismo, nem no verbete *gift* nem no verbete *Greek*, que sequer consta no CCOB, uma vez que esse dicionário não arrola etnônimos.

Por último, existe ainda outro aspecto relacionado à microestrutura de um dicionário, em especial os dicionários direcionados ao falantes não nativos de um dado idioma,. Trata-se da inserção de segmentos informativos enciclopédico-culturais. Al-Kasimi⁵³ classifica os dicionários como dicionários lexicais e dicionários enciclopédicos e afirma ainda que, mesmo nos dicionários lexicais, é possível encontrar informações enciclopédico-culturais. Alguns segmentos informativos que caracterizam esse tipo de inserção são: acréscimo de nomes de lugares e pessoas famosas, tanto da vida real quanto provenientes de obras literárias ou folclóricas;

Father Christmas (*BrE*)
(also **Santa Claus** *AmE, BrE*)
noun an imaginary old man with red clothes and a long white BEARD. Parents tell small children that he brings them presents at Christmas.

OALD

acréscimo de verbetes referentes a personagens e fatos históricos ligados à cultura dos principais países falantes do idioma em questão;

Veterans Day *noun* [C,U] a holiday in the US on 11 November; in honour of members of the armed forces and other who have died in war.

OALD

acréscimo de definições que tentam abranger todos os ramos de conhecimento sobre um determinado conceito, bem como, de um tratamento extensivo dos fatos.

Victorian 1 **Victorian** means belonging to, connected with, or typical of Britain in the middle and last parts of the 19th century, when Victoria was Queen. **2** You can use **Victorian** to describe people who have old-fashioned qualities, especially in related to discipline and morals. **3** The **Victorians** was the people who lived in the reign of Queen Victoria.

CCOB

Os principais problemas relacionados à inclusão desse tipo de informação em um LD são os seguintes: primeiro, parece não haver, em nenhum dos dicionários analisados, um critério de seleção para entrada de verbetes de cunho enciclopédico-cultural. Por exemplo, aparentemente não é possível justificar a entrada do verbo *Veterans Day* (OALD), que faz menção a um feriado de importância secundária na cultura norte-americana, em detrimento a entrada do verbo *St. George's Day*, feriado de suma importância na cultura inglesa, considerado o dia da nação britânica. Segundo, a própria necessidade da inserção de informações enciclopédico-culturais em dicionários léxicos é questionável.

Um experimento demonstrou que informações enciclopédicas relacionadas com uma língua estrangeira são mais procuradas em dicionários bilingües.⁵⁴ Unindo o resultado dessa pesquisa à afirmação de Gove⁵⁵, “a função de um dicionário é servir à pessoa que o consulta”, é possível concluir que informações enciclopédico-culturais deveriam estar presentes nos dicionários bilingües e não nos LDs. Por outro lado, Yorkey⁵⁶, um dos autores que defende a inclusão dessas informações em todos os dicionários que visem os falantes não nativos de um dado idioma, afirma:

Ele [i.e. o aprendiz de língua estrangeira] precisa obter informações a respeito de lugares e personalidades famosas tanto reais como literárias que fazem parte da herança cultural e da educação dos falantes nativos de um dado idioma... Não se pode esperar que o aprendiz, ao se deparar com uma referência a Old Glory, Bucephalus, Mrs. Malaprop, Madison Avenue, ou a todo Ton, Dick ou Harry, corra à biblioteca a fim de pesquisar as referências encontradas em enciclopédias, almanaques etc. Ele precisa de referências imediatas. Ele precisa encontrar a referência em um dicionário que esteja ao seu alcance, em sua mesa.⁵⁷

Seguramente, é preciso levar em consideração que a asserção de Yorkey é datada de 1969, uma época na qual os aprendizes não dispunham de meios como a internet para facilitar o acesso a informações enciclopédico-culturais. Faltam estudos que permitam determinar, não somente se um LD deve ou não conter informações culturais, mas também, e principalmente, com que critérios esse tipo de informação deve ser acolhida no mesmo.

4 Análise de quatro dicionários de aprendizes do alemão

A variedade e qualidade que a lexicografia alemã oferece permite que se fale em uma “deutsche Wörterbuchlandschaft” (Bugueño Miranda).⁵⁸ No entanto, no que diz respeito à lexicografia dos dicionários de aprendizes, ela é muito posterior à lexicografia de aprendizes em língua inglesa. O primeiro *Lernwörterbuch Deutsch als Fremdsprache* apareceu em 1991. Para a análise serão considerados LaGwtbDaF, PoGwtbDaF e suas versões “menores” LaTDaF e PoBwtbDaF.

Diferentemente do caso dos dicionários do inglês, a análise da macroestrutura deve ser feita não só em relação à representatividade do escopo léxico arrolado por LaGwtbDaF e PoGwtbDaF, mas sim também em relação aos possíveis critérios que possam sustentar a definição macroestrutural quantitativa de LaTDaF e PoBwtbDaF, as suas versões “menores.”

Como primeiro passo da análise macroestrutural, escolheu-se um intervalo lematizado baseado sempre na versão “maior”. O intervalo escolhido foi *Handy* –

hässlich para os dois dicionários. Cada um dos lemas do intervalo foi confrontado com Jones; Tschirner,⁵⁹ que apresenta as 4037 unidades léxicas mais frequentes do alemão. Como primeiro traço diferenciador da lexicografia alemã, é necessário destacar a alta capacidade do alemão para formar compostos, dispostos em nichos léxicos sob a forma de “run-on-entries” (Landau⁶⁰). Isso tem como consequência que o intervalo apresenta um total de 106 unidades em LaGwtbDaF. Dessas 106 unidades, só 7 constam em Jones; Tschirner. Em PoGwtbDaF, por outro lado, o total de lemas do intervalo corresponde a 119 unidades. Do intervalo escolhido, 8 unidades constam em Jones; Tschirner.

No que diz respeito às versões “menores”, LaTDaF oferece um total de 27 formas no mesmo intervalo, constando 7 em Jones. Tschirner. PoBwtbDaF, por outro lado, oferece um total de 25 lemas no intervalo, havendo 7 em Jones; Tschirner.

Esses números devem ser avaliados em função de uma dupla perspectiva. Em primeiro lugar, é evidente que há uma clara desproporção entre a quantidade de unidades dos intervalos lematizados das versões “maiores” analisadas e aquelas unidades que conformam o “Grundwortschatz” dentro do mesmo intervalo. No caso do LaGwtbDaF, elas correspondem ao 6,7% do escopo léxico selecionado. Em relação ao PoGwtbDaF, essa proporção é de 6,6%. É evidente também que o total de unidades lematizadas dentro do mesmo intervalo nos dois dicionários é bastante similar (106 / 119). A diferença corresponde a um 11% aproximadamente. Isso permite pressupor que o cálculo da densidade macroestrutural nos dois dicionários obedece a uma metodologia muito mais homogênea, se se consideram esses dados com as enormes discrepâncias que apresentam os dicionários de aprendizes do inglês. No que diz respeito às versões “menores”, em LaTDaF a seleção do léxico no intervalo lematizado que corresponde ao “Grundwortschatz” é de 25,9% e em PoBwtbDaF é de 28%. Não há diferenças significativas nem em relação ao total de lemas dentro do mesmo intervalo nos dois dicionários, nem em relação às unidades pertencentes ao “Grundwortschatz”. No caso dos dicionários de aprendizes do inglês, foi constatado um “inchaço macroestrutural”. Os dicionários de aprendizes do alemão, no entanto, apresentam algumas particularidades que permitem entender a grande desproporção entre a quantidade total de lemas no intervalo escolhido em relação ao “Grundwortschatz”. Em primeiro lugar, como já foi comentado, um traço característico do alemão é a sua capacidade composicional (cf. Bugueño Miranda⁶¹), fato refletido na tendência dos dicionários alemães à adoção dos nichos léxicos. Em LaGwtbDaF, essa opção aparece “desdobrada” em dois segmentos informativos diferentes. Há um pós-comentário de forma após cada aceção, ou no final do verbete onde o indicador estrutural (K) indica a(s) “run-on entry(ies)” (como s.v. *Hanf, Harem, hart*, etc.). Além disso, há também um segmento informativo precedido da expressão “hierzu” no qual se arrolam os derivados do signo-lemma (como s.v. *harmlos, haschen*). Isso explica a diferença entre o valor total do intervalo lematizado e as unidades pertencentes ao “Grundwortschatz”. Em PoGwtbDaF, por outro lado, as “run-on-entries” estão reservadas unicamente para os compostos. No entanto, nota-se claramente uma tendência a lematizar compostos em casos em que LaGwtbDaF não lematiza, como s.v. *Handy, Hängebauch, Hanse, Harmonie, Harn Hase*. Dessa forma, a diferença, não muito expressiva entre os dois dicionários em relação à quantidade de unidades léxicas arroladas no intervalo, é explicada por uma diferente definição macroestrutural qualitativa (inclusão de derivados) em LaGwtbDaF, assim como pela tendência a lematizar mais compostos em PoGwtbDaF, nos casos em que o outro dicionário não o faz. Uma questão central em relação à quantidade de unidades arroladas é a pertinência da sua lematização independentemente da frequência. Em PoGwtbDaF, s.v. *Handy*, por

exemplo, aparecem os seguintes compostos: *Handyfach*, *-mast*, *-nummer*, *-tasche*. Todos eles apresentam uma alta frequência no alemão. No entanto, é para se questionar a necessidade de se arrolar, *Handynummer* e *Handytasche*, já que eles constituem claramente compostos endocêntricos.⁶² Ainda que seja um dicionário de aprendizes, o consulente que tem a capacidade de consultar um “Lernwörterbuch” possui já a suficiente competência para saber que o “número telefônico de um celular” corresponde a *Handynummer*. O mesmo acontece com *Handytasche*. No caso analisado, parece comprovar-se uma leve tendência ao “inchaço macroestrutural”, embora que por motivos diferentes aos do caso dos dicionários de aprendizes do inglês.

Uma questão central na definição macroestrutural qualitativa de um dicionário é o agrupamento das significações em um único bloco ou em blocos diferentes. No primeiro caso, fala-se em “solução polissêmica”, e no segundo, em “solução homônima”.⁶³ A análise dos casos de “soluções homônimas” demonstra, no entanto, que LaGwtbDaF e PoGwtbDaF parecem não adotar um critério unitário ao respeito, caso se analise, em primeiro lugar, as suas bases etimológicas (Kluge).⁶⁴ Em LaGwtbDaF aparecem, no intervalo escolhido, os seguintes pares de soluções homônimas: *Hang*¹ / *Hang*²; *hängen*¹ / *hängen*²; *hart*¹ / *hart*²; *haschen*¹ / *haschen*². A solução homônima apresentada para *Hang*, por exemplo, parece dever-se a uma distinção de significação,

Hang ¹ <i>der</i> ; <i>-e(s)</i> , <i>Hän</i> -ge; <i>der</i> schräg abfallende Teil e-s Berges od. Hügles ≈ Abhang (...)	Hang ² <i>der</i> ; <i>-e(s)</i> ; <i>nur</i> Sg. der H. zu etw. Die Tendenz tun zu wollen, was sich oft negativ od. unange- nehm auswirkt ≈ Neigung (...)
---	---

embora a base etimológica seja a mesma. Em *hängen*, por outro lado, não fica claro se a solução adotada corresponde ao fato de ter havido um cruzamento no meio alto alemão entre duas formas verbais parônimas (Kluge⁶⁵). No que diz respeito a *hart*, a solução homônima obedece claramente a um critério morfológico

hart ¹ , <i>härter</i> , <i>härtest</i> ; ; <i>Adj.</i> I fest u. nur schwer zu zerbrechen ≈ fest, steif (...)	hart ² <i>Adv</i> ; sehr nahe, dicht (...)
---	---

Finalmente, *haschen* corresponde a duas bases etimológicas diferentes. Em PoGwtbDaF, o número de soluções homônimas é menor: *hängen*¹ / *hängen*², *Harz*¹ / *Harz*² e *haschen*¹ / *haschen*². *Harz*¹ / *Harz*² estão fundamentadas no fato de constituir *Harz*² um topônimo. Não há, portanto, um critério homogêneo que fundamente as decisões. A questão central não é se o dicionário adota uma ou outra solução, mas a sua aplicação consequente. Cabe perguntar quais discriminantes podem ser essas informações para o usuário aprendiz de alemão. Assim, por exemplo, no inglês há uma importante massa de léxico polifuncional, ou seja, a mesma forma desempenha funções morfológicas diferentes (substantivo, adjetivo, verbo, etc.). Dessa forma, uma solução homônima por distinção morfológica

demonstra ao usuário que ele está perante uma unidade léxica que possui mais de uma função. É um fato discriminante.

Baseados no modelo dos dicionários de aprendizes do inglês, os dicionários de aprendizes do alemão almejam cumprir também com a dupla finalidade de decodificação e a codificação, funções que são realizadas fundamentalmente por meio de segmentos informativos da microestrutura.⁶⁶ A profusão de segmentos informativos de um verbete constitui um “selo característico” (Bugueño Miranda⁶⁷) da lexicografia alemã pelo complexo programa de informações que é oferecido.

Segundo o modelo proposto por Jackson⁶⁸, para as necessidades de decodificação, são necessários segmentos informativos correspondentes à transcrição fonética, à disposição do comentário semântico, a informações sintáticas e à presença de restrições de atribuição.

Em relação à transcrição fonética, a sua ausência é claramente notória nas versões “maiores” submetidas à análise. De fato, se há transcrição fonética, em LaGwtbDaF ela aparece circunscrita a alguns casos de empréstimos de origem românica, como s.v. *Kommunikation* [ˈ-ˈtsjo:n], *komparativ* [“-l”] e *Korps* [ˈko:].” No entanto, para unidades léxicas como *Gerichtskosten*, *Geschäftsbedingungen*, *Nachrichtensperre*, *Raumstatter* ou *tröpfchenweise* não há indicação fonética alguma, embora se trate claramente de casos de difícil modulação fonética. Em PoGwtbDaF, por outro lado, a transcrição fica reservada, como no caso anterior, só aos empréstimos românicos e do inglês,⁶⁹ como s.v. *Advantage* [ˈɑːˈvɑːntɪ], *Kolage* [kɔˈlɑːʒə], *Office* [ˈɒfɪs], *Rangierglais* [ʀaŋˈzːr-] e *Rap* [ræp]. O destaque que ganham essas unidades léxicas exógenas ao alemão parece dever-se muito mais à atenção que tradicionalmente a lexicografia alemã dá aos “Fremdwörter” (Bugueño Miranda)⁷⁰ que ao valor discreto que essas unidades possam ter para o consulente.

No que diz respeito às versões “menores”, a tendência é a mesma. LaTwtbDaF oferece uma transcrição fonética só no caso dos empréstimos tais como *Fotografie*, *Fraktion* e *Service*. Somente no caso de unidades léxicas com [h] não aspirado no interior de palavra há uma transcrição, com o claro propósito de salientar a vogal longa, como em *Gewehr* [gˈveːə] e *sehr* [zè:a]. Nesse quesito, PoBwtbDaF é o único dicionário que oferece uma transcrição para todos os lemas.

A análise das informações de cunho fonético-fonológico evidencia que esse segmento informativo aparece claramente negligenciado nos dicionários de aprendizes do alemão, decisão altamente questionável, se considerarmos a complexidade própria do sistema fonológico dessa língua.

No que diz respeito às paráfrases explanatórias, não há indícios de que nos dicionários tenha sido empregado um vocabulário de definidores. Por essa razão, é mais produtivo escolher algumas unidades léxicas e comparar a sua redação. Considerando que uma questão chave no alemão é o tratamento da regência verbal, analisam-se primeiramente as paráfrases de nomes substantivos. Posteriormente, faz-se uma análise dos verbos. Os substantivos escolhidos são *Materie*, *Matte* e *Kundgebung*. O critério que permeia a escolha foi eleger um substantivo abstrato (*Materie*), um concreto (*Matte*) e um coletivo (*Kundgebung*).

Ma-te-rie [-i] die;-,-	Ma-te-rie die <-, -n>
n; 1 nur Sg; etw., das	1. [kein Plur.]
als Masse vorhanden	(fachspr. ≈ Substanz,
ist (im Gegensatz zu	Stoff) Stoff als
Vakuum u. Energie)	Grundsubstanz aller

(...) : *In der Physik unterscheidet man zwischen fester, flüssiger u. gasförmiger M.* **2** *mst* Sg; ein thematischer Bereich (z.B. e-r Diskussion (...))

Dinge Man kann feste von gasförmiger und flüssiger Materie unterscheiden (...) **2.** (*geh. ≈ Sachgebiet*) *Gegenstand, Thema* Sie musste für ihr Referat eine schwierige Materie bearbeiten (...)

LaGwtbDaF

PoGwtbDaF

Matte *die, -, -n; 1 e-e* Unterlage für den Fußboden, die *mst* aus groben Material (1) geflochten od. Gewebt ist: (...) **4** *Sport; e-e* weiche (Fußboden)Unterlage, die z.B. beim Turnen zum Schutz der Sportler (od. Beim Ringen als Kampffläche) verwendet wird (...)

Matte *die <-, -n> 1.* eine große Unterlage aus weichem Material, die bei bestimmten sportlichen Übungen dazu dient, daß der Sportler darauf fallen kann, ohne sich zu verletzen (...) **2.** (*≈ Fußmatte*) eine rechteckige Unterlage mit einer rauhen Oberfläche, auf der man sich die Schuhe reinigt, bevor man ein Haus betritt (...)

LaGwtbDaF

PoGwtbDaF

Kund-ge-bung *die; -; en; e-e* Veranstaltung, *bes* als Teil e-r Demonstration, bei der e-e (politische) Meinung öffentlich verkündet wird (...): *Der Demonstrationszug endete mit e-r K. am Rathausplatz.*

Kund-ge-bung *die <-, -n> eine öffentliche, politische Versammlung auf einer Straße oder einem Platz, bei der kurze Reden gehalten werden* Vor der Demonstration gibt es eine Kundgebung auf dem Markplatz, bei der Vertreter von Bürgerinitiativen sprechen werden.

LaGwtbDaF

PoGwtbDaF

Em relação a *Materie*, a definição de abstratos é sempre uma tarefa extremamente complexa, não só no caso de um dicionário de aprendizes, mas também em dicionários monolíngues para falantes nativos. Consta-se que a definição é quase a mesma nos dois dicionários. De fato, e seguindo a classificação de Farias,⁷¹ a definição de *Materie* constitui um caso de “paráfrase deficitária” propriamente dita, ou seja, um caso em que não há como melhorar o seu poder elucidativo. Segundo Farias, nesses casos, o exemplo cumpre um papel fundamental, já que ajuda a aumentar o poder elucidativo da paráfrase. Note-se que o exemplo fornecido é também muito semelhante e constitui o segmento de apoio que ajuda a melhorar a compreensão da paráfrase. No caso de *Matte*, as paráfrases oferecidas por PoGwtbDaF são melhores que as oferecidas por LaGwtbDaF, já que as duas paráfrases oferecidas “descrevem” de melhor forma a atividade associada ao uso de *Matte*. A metalexíografia ainda não possui suficientes subsídios para converter os resultados advindos da semântica prototípica em um conjunto de traços e em *pattern* redacionais que ajudem a gerar paráfrases mais compreensíveis para o usuário. O exemplo de PoGwtbDaF aponta um caminho a seguir, embora seja evidente que a redação ainda acontece muito mais por intuição que por um modelo pré-estabelecido. É necessário frisar, no entanto, que os redatores de LaGwtbDaF optaram por um modelo de redação mais estrutural, em que incorporaram elementos virtuemáticos marcados pelas abreviaturas em itálico *mst* (= *meist*) e *z.B.* (= *zum Beispiel*). Finalmente, no caso de *Kundgebung*, a paráfrase contida em PoGwtbDaF também demonstra ser mais elucidativa que a oferecida em LaGwtbDaF, pelas mesmas razões do caso anterior.

No caso das versões “menores”, os dicionários tendem a encurtar simplesmente as paráfrases explanatórias das versões “maiores” ou a copiá-las, sem que a nova redação torne as paráfrases mais elucidativas. Oferecemos as definições de LaTwtbFaF como exemplo:

Ma-te-rie (...) <i>die</i> ; -;-n 1 <i>nur</i>	Mat-te <i>die</i> , -; -n; <i>eine</i>	Kund-ge-bung <i>die</i> ; -;-en; <i>eine</i>
Sg; etwas, das als Substanz vorhanden ist 2 <i>meist</i> Sg; ein	Unterlage für den Fußboden, die meist aus grobem Material	Veranstaltung, bei der eine (politische) Meinung
Thema, meist mit Problemen	(1) geflochten ist (...).	öffentlich ausgesprochen wird
(...).		(...).

Sem lugar a dúvidas, a apresentação de informações sintáticas é um claro diferencial da lexicografia alemã. A análise será feita empregando o verbo *schenken*. Esse verbo foi escolhido em função de duas variáveis: 1) a diátese⁷², embora similar ao caso das línguas românicas, constitui um problema de cálculo para a consulente de língua portuguesa ou espanhola. 2) A densidade do programa constante de informações⁷³ é essencialmente diferente em relação aos dicionários bilíngues ou até os semasiológicos monolíngues para falantes nativos.

schēn-ken (...) $\sqrt{4}$ 1	schēn-ken (...) <i>mit</i>	◆schēn-ken (...) 1 (<i>j-</i>)	*schēn-ken (...) I . <i>tr</i>
(<i>j-m</i>) <i>etw.</i> s. (als Zeichen der Anerkennung, Freundschaft od. Liebe) <i>j-m</i> <i>etw.</i> geben, das er behalten kann ≈ <i>j-m</i>	<i>OBJ</i> 1 □ <i>jmd.</i> <i>schenkt jmdm. etwas als Geschenk geben</i> ich habe ihr zum Geburtstag einen Bildband über Italien	<i>m</i> <i>etwas schenken</i> <i>j-m</i> etwas geben, das er behalten kann, als Zeichen der Anerkennung, Freundschaft oder Liebe: <i>Er</i>	<i>mit OBJ</i> \sqrt{K} <i>jā schenkt jām etw akk jdm etw geben, ohne dafür Geld zu erwarten</i> <i>Er schenkte ihr zum</i>

<p>etw. zum Geschenk machen <j-m etw. als /zum Andenken, zum Geburtstag, zum Weih-nachten s.>: Er schenkte ihr zum Abschied e-e Kette; Er bekam zu Weihnachten ein Fahrrad geschenkt 2 <i>etw. schenkt j-m etw.</i> etw. bewirkt, dass j-d sehr positives bekommt <j-m neue Kraft, neuen Lebensmut s.> 3 sich (Dat) etw. s. gespr.; etw. was einen Mühe macht, nicht tun: Diese Arbeit kannst di dur schenken, ich mache sie schon (...)</p>	<p>geschenkt 2 □ <i>jmd. schenkt jmdm. etwas zuteilwerden lassen</i> Das intensive Gespräch hat ihr neue Kraft geschenkt, der Nachbarin ein Lächeln schenken 3 □ <i>jmd. schenkt jmdm / sich etwas jmdm. oder sich etwas ersparen</i> Sie hat sich und anderen nie etwas geschenkt, sondern immer hohe Ansprüche gestellt, Diese Arbeit kannst du dir schenken (...)</p>	<p><i>schenkte ihr zum Abschied eine Kett 2 sich (Dat) etwas schenken gespr.;</i> etw. was einen Mühe macht, nicht tun: <i>Diese Arbeit kannst du dir schenken, ich mache sie schon (...)</i></p>	<p><i>Geburtstag einen Ring II. refl K ja schenkt sich dat etw akk (umg) sein lassen, etw nicht tun Er schenkte sich einen erneuten Versuch (...)</i></p>
			PoBwtbDaF
		LaTwtbDaF	
			PoGwtbDaF
			LaGwtbDaF

A primeira questão que é necessário salientar é a consequente marcação da regência verbal nos quatro casos analisados. Além da tradicional marcação empregada para mostrar a regência através de indicadores estruturais tais como “ \sqrt{V} ”, “mit OBJ” e “tr”, nos quatro dicionários emprega-se a solução clássica da lexicografia alemã, isto é, marcar por meio dos pronomes declinados, cada um dos casos que o verbo exige, por construções tais como “(j-m) etw. s”, “jmd. schenkt jmdm. etwas”, “(j-m) etwas schenken” “jd schenkt jdm etw”. A esses marcadores sintáticos seguem as paráfrases explanatórias propriamente ditas que voltam a marcar, consequentemente, os casos requeridos pelo verbo. No entanto, essas paráfrases nem sempre conseguem ser suficientemente elucidativas. LaGwtbDaF decidiu começar a paráfrase com um incremento contextual “als Zeichen der Anerkennung...” em uma posição de inversão sintática que não necessariamente ajuda o consulente. PoGwtbDaF, por outro lado, escolheu como procedimento resolver parcialmente o pronome “etwas” por meio de um sintagma “(als Geschenk geben)” destacado com uma outra fonte. Dos quatro dicionários analisados, o que apresenta a paráfrase mais deficitária é PoBwtbDaF, já que a paráfrase oferecida “jdm etw geben, ohne dafür Geld zu erwarten” é extensionalmente pobre. Como já foi comentado no caso dos substantivos, as deficiências que as paráfrases possam apresentar ficam compensadas pelos excelentes exemplos fornecidos. É possível afirmar que a alta densidade que apresenta o segmento informativo de regência verbal cumpre satisfatoriamente sua função, constituindo-se esse segmento em uma informação discreta e discriminante.

Finalmente, o último quesito arrolado por Jackson para a tarefa de recepção é a presença de “restrições de atribuição”, embora esse segmento informativo sirva muito mais para a produção. Eis quatro exemplos (o destacado é nosso):

<p>kokett Adj. <u>(von Frauen)</u> in spielerischer Art darauf bedacht, anderen (Männern) zu gefallen und deren Aufmerksamkeit zu erregen (...)</p>	<p>gül-tig Adj; I <ein Ausweis, e-e Eintrittskarte, e-e Fahrkarte, ein Vertrag> so, dass sie bestimmten (gesetzlichen od. rechtlichen) Vorschriften entsprechen (...)</p>	<p>ent-setz-lich Adj; sehr schlimm, schrecklich <ein Verhalten></p>	<p>schë-ckig (...) Adj. (von Pferden und Rindern) mit weißen Flecken im dunklen Fell</p>
PoGwtbDaF	LaGwtbDaF	LaTwtbDaF	

Sem dúvida alguma, é para efeitos de produção que o consulente precisa da maior quantidade de segmentos informativos. Em primeiro lugar, as informações referentes à regência verbal ocupam um lugar de destaque. Já na avaliação dos segmentos referentes à recepção, foram apresentados exemplos concretos da importância que a metalexigrafia alemã confere a esse quesito. Na sequência serão fornecidos alguns verbetes que ilustram a questão.

<p>schil-dern; <i>schiderte, hat geschildert</i>; I (j-m) <i>etw. s. etw. so erzählen, dass sich der Leser od. Zuhörer die Situation od. die Atmosphäre gut vorstellen kann</i> <etw. anschaulich, lebhaft s.>: <i>j-m die Eindrücke s., die man auf einer Reise gewonnen hat</i> 2 j-n s. j-s Charakter, Eigenschaften, Verhalten o.Ä genau beschreiben (...)</p>	<p>ent-rin-gen <entringst, entrang, hat entrun-gen> I. mit OBJ □ <i>jmd. entringt jmdm. etwas (geh.) jmdm. eine Sache im Kampf wegnehmen</i> Es gelang ihm, den Verbrecher die Waffe zu entringen II. mit SICH □ <i>etwas entringt sich jmdm. (geh.) etwas kommt ohne Absicht, aber mühsam heraus</i> Ein Seufzer / Schrei entrang sich seiner Brust</p>	<p>schei-tern <scheitert, scheiterte, gescheitert> <i>itr</i> <sein> nicht gelingen <i>Der Versuch ist gescheitert, der Plan scheiterte am Widerstand der Bevölkerung</i></p>	<p>täu-schen; <i>täuschte, hat getäuscht</i> I j-n (durch / mit etwas) absichtlich einen falschen Eindruck bei j-m erwecken: <i>Er täuscht sie durch seinen Charme</i> 2 <i>etwas täuscht</i> etwas vermittelt einen falschen Eindruck: <i>der erste Eindruck täuscht oft</i> 3 sich täuschen ≈ sich irren: Du täuscht dich, er war es nicht 4 sich in j-m täuschen von j-m einen falschen Eindruck haben</p>
LaGwtbDaF	PoGwtbFaF	PoBwtbDaF	LaTwtbDaF

Nos exemplos citados, há questões para comentar. Em primeiro lugar, LaGwtbDaF marca para a primeira aceção de *schildern* o caráter optativo do dativo através do pronome posto entre parêntesis “(j-m)”. Curiosamente, sendo essas construções um constante problema para o aprendiz, o exemplo que permite apreciar as

particularidades que essa construção tem fica muito deslocado em relação ao pattern sintático que esquematiza a construção. A presença de exemplos “ad hoc” é fundamental, como anteriormente comentado, ao observar-se, por exemplo, a aceção 2, já que a paráfrase oferecida possui outra regência (“j-s”). No caso do PoGwtbFaF, por outro lado, o comentário semântico aparece dividido segundo *entringen*, seja empregado em forma oblíqua ou reflexiva. O pronome polifuncional *etwas* dificulta o correto reconhecimento do caso que representa (sujeito), e é somente com o exemplo que se torna evidente que *etwas* representa o caso nominativo. Esse exemplo corrobora o comentado em Bugueño Miranda⁷⁴ em relação ao caráter nem sempre discriminante do pronome *etwas* para marcar o caso. Em terceiro lugar, o verbete *scheitern* em PoBwtbDaF oferece com informação altamente discreta e discriminante para o usuário o fato de tratar-se de um verbo usado com *sein* na sua condição atributiva. Os exemplos são extremamente claros no que diz respeito às suas particularidades sintáticas. Finalmente, *täuschen* em LaTwtbDaF fornece na aceção 1 não somente o caso que exige o verbo, mas também a regência preposicional optativa que logo aparece claramente identificável no exemplo “ad hoc”. O usuário, no entanto, requer algo de esforço e treinamento para perceber que na aceção 2 o pronome *etwas* está marcando o nominativo. De forma semelhante aos casos anteriores, é a junção da paráfrase e o exemplo o que permitem inferir essa informação. Embora o sistema recursivo de marcação de regência que os “Lernwörterbücher” possuem já ter sido comentado, fica evidente que os marcadores sintáticos “Vt” e “Vi” seriam muito bem vindos. A aceção 3 apresenta o uso reflexivo de *täuschen*, que não oferece nenhuma dificuldade. No entanto, a aceção 4 oferece a dupla dificuldade do uso reflexivo e do dativo preposicionado, o que exige a presença de um exemplo que falta. Em termos gerais, seria possível afirmar que o usuário é munido de bastante informação para calcular a regência verbal, mas, às vezes, é somente a leitura de mais de um segmento informativo que permite deduzir corretamente os casos que cada verbo exige. Os exemplos, por outro lado, sempre tão bem-vindos para esses efeitos, faltam algumas vezes, quando seriam fundamentais.

No que diz respeito às colocações, esse segmento aparece constantemente nos dicionários analisados. Por exemplo, em s.v. *schildern* em LaGwtbDaF são oferecidos dois colocados que cumprem a função de intensificação “(...) <etw. anschaulich, lebhaft s.>”; em s.v. *gestikulieren* também aparece o mesmo tipo de colocação “(...) <heftig, , lebhaft, wild g.>”. Em PoGwtbDaF, as colocações constituem também um segmento constante da microestrutura, com s.v. *Trieb* “(...) Triebe des Menschen, mütterliche Triebe, verspüren, (...), seine Triebe ausleben / kontrollieren, (...)” e s.v. *reisen* “(...) in Gesellschaft / dienstlich / privat / inkognito reisen”. Nas versões “menores”, por outro lado, há também a presença de colocações como s.v. *Beileid* em LaTwtbDaF: “(...) <j-m sein aufrichtiges Beileid ausprechen, bezeigen>” ou s.v. *Handel* “(...) ~ treiben” e s.v. *schauen* “(...) böse / finster / freundlich ~” em PoBwtbDaF. No entanto, é necessário salientar que nem todos os colocados oferecidos para esse segmento informativo são inquestionavelmente parceiros colocacionais. Assim, por exemplo, s.v. *Bein* “(...) kurze / lange / sehnige / wohgeformte Beine” (PoGwtbDaF) ou s.v. *regnen* “(...) Es regnet wieder / den ganzen Tag (...)” é para se perguntar como “kurz” e “lang”, “wieder” e “den ganzen Tag” poderiam ser parceiros colocacionais de *Bein* e *regnen*. Também acontece que o parceiro colocacional é apresentado sem nenhum indicador estrutural que facilite a sua identificação, salvo uso de itálico como s. v. *Handel* “ (...) <s> kein Pl der

Austausch von Waren ~ *treiben*” (PoBwtbDaF). Ainda assim, se PoBwtbDaF é direcionado a iniciantes e intermediários, essas informações deveriam ter um destaque especial.

No quesito fraseologia, os quatro dicionários também oferecem grande quantidade de expressões idiomáticas, sendo esse um segmento informativo altamente explorado na lexicografia alemã, como s.v. *grob*, *Hohn* (LaGwtbDaF), *Luft*, *Reibach* (PoGwtbDaF), *Blitz*, *Maulwurf* (LaTwtbDaF), *Handwerk*, *Scheibe* (PoBwtbDaF).⁷⁵

Em relação à sinonímia e à antonímia, somente PoGwtbDaF define esse segmento no PCI. Exemplos: *erbarmungslos* “Adj (≈ *hartherzig*)”, *gegenständlich* “Adj (≈ *dinglich*, *konkret* ↔ *gegenstandslos*, *abstrakt*) (...)”, *taktvoll* “Adj (↔ *taktilos*)”, *Tiefe* “die (...) 2 (↔ *Höhe*)”. A ausência desse segmento nos demais dicionários pode ocorrer do risco que significaria oferecer, por um lado, sinonímia cumulativa, e, pelo outro, pelas complexas relações que compõem a antonímia. Naturalmente, seria possível objetar que cada informação de sinonímia e/ou antonímia leva implícita uma remissão, mas isso torna a consulta extremamente cansativa.

Os dicionários reservam espaço também para notas de uso, como o quadro da declinação do pronome possessivo *mein* ou os valores aspectuais do passivo s.v. *Passiv* em LaGwtbDaF. Em PoGwtbDaF há também esse tipo de informações, como s.v. *seitdem* ou s.v. *Fugenelement*.

Na proposta de Jackson, fala-se em informações culturais e enciclopédicas. No entanto, não é possível estabelecer uma diferença clara entre os dois tipos. Tanto LaGwtbDaF como PoGwtbDaF arrolam verbetes que contém esse tipo de informações, tais como s.v. *Presse*, “Die Presse in Deutschland”, s.v. *Religion*, “Die Religionen in den deutschsprachigen Ländern” ou um verbete dedicado a *Friedrich von Schiller* (LaGwtbDaF), s.v. *Partei* “Die Parteien in Deutschland” ou s.v. *Schulsystem* “Das Schulsystem in Deutschland” (PoGwtbDaF).

A última questão a ser tratada diz respeito à frequência, uma constante na “learner’s lexicography” inglesa. No caso dos “Lernwörterbücher” do alemão, são oferecidos índices estatísticos como informação disponível ao consulente em relação ao “Grundwortschatz” que o aprendiz deve dominar para o PNDS (“Prüfung zum Nachweis deutscher Sprachkenntnisse”). A relevância desse vocabulário aparece destacada por meio de um losango disposto à esquerda do signo-lema, como s.v. *Klingel*, *klingeln*, *Klo*, *klopfen*, *Kloß*, *Klub*, etc; em LaTwtbDaF. Em PoBwtbDaF optou-se por um ponto na mesma posição em signos-lema como *Haltestelle*, *Hand*, *Handel*, *handeln*, *Handtasche*, etc. Inexplicavelmente, as versões “maiores” não fornecem essa informação.

5 Conclusões

Ainda que o próprio nome sugira, é passível de questionamento se um dicionário de “aprendizes” é elaborado realmente a partir e para um indivíduo que encontra-se em processo de aprendizagem de uma L2. Tanto no caso dos dicionários de aprendizes de inglês como nos de alemão, a análise demonstra que muitas das informações apresentadas ou não têm nenhuma relevância (caso das palavras de baixa ou nula frequência do inglês), ou são de pouca utilidade para o usuário (redação de paráfrases explanatórias excessivamente complexas nos dicionários das duas línguas, por exemplo). Embora o estado do tipo de pesquisas sobre usuário

ainda esteja em uma fase embrionária, é perfeitamente possível melhorar a qualidade desse tipo específico de instrumento lexicográfico em relação ao seu usuário visado.

Já foi mencionado que o uso de *corpora* constitui a base de legitimação da lexicografia de aprendizes de língua inglesa. No entanto, os resultados obtidos a partir dos intervalos lexicográficos avaliados demonstram que a dimensão quantitativa no desenho de um dicionário é importante, mas não garante “a priori” sua qualidade. A análise comparativa do mesmo fato com os dicionários de alemão demonstra que um “sachlicher Umgang” traz resultados sempre bem-vindos para o usuário. Uma consequência lamentável do uso irrefletido de *corpora*, e que se une ao exposto no parágrafo anterior, está relacionada com o conjunto léxico empregado como vocabulário de definidores. Se a função básica da paráfrase explanatória é fornecer informações sobre o a significação de uma unidade léxica, então, muito mais importante do que ater-se estritamente a palavras de amplo uso é o subsídio de palavras que constituam cognatos com a língua materna do usuário.

O modelo de Jackson, embora claramente condizente com o que os dicionários de aprendizes são na atualidade, requer certa reformulação à luz dos resultados obtidos. Assim, por exemplo, é evidente que informações de cunho fonético-fonológico são pertinentes não só para a recepção, em termos da relação fonema/alofone-letra, mas também para efeitos de produção. Em segundo lugar, a relação entre regência verbal e paráfrase explanatória é muito mais complexa e não corresponde, em muitos casos, a dois quesitos diferentes, mas sim a um só. Em terceiro lugar, faltam subsídios para distinguir o que é cultural do que é enciclopédico.

Finalmente, respondendo à pergunta que serve de título ao presente trabalho, há uma clara diferença entre os dicionários de aprendizes de inglês e os de aprendizes alemão. Por um lado, a lexicografia alemã lida de forma mais parcimoniosa com os subsídios estatísticos, fato que se reflete em uma densidade macroestrutural mais convergente entre as obras analisadas. Por outro lado, é evidente que, embora os resultados nem sempre sejam completamente satisfatórios, a apresentação do comentário semântico, especialmente no caso dos verbos, reflete muito bem a “innere Sprachform des Deutschen”. Por fim, aqueles aspectos nos quais os dicionários de alemão demonstram-se ainda deficitários são resultado do “peso” da tradição lexicográfica alemã. Isso prova, nada mais, tudo que ainda precisa ser feito.

Notas

¹ LARSEN-FREEMAN, Diane. *Techniques and principles in language teaching*. Oxford: OUP, 1986, p. 4.

² RICHARDS, Jack; RODGERS, Theodore. *Enfoques y métodos en la enseñanza de idiomas*. Cambridge: CUP, 1998, p.11-12.

³ VAN HOOFF, Henri. *Petite histoire des dictionnaires*. Louvain-la-Neuve: Peeters, 1994, p. 30.

⁴ JACKSON, Howard. *Lexicography*. An introduction. London: Roudledge, 2002, p.129.

⁵ [the first general-purpose learner's dictionary]

⁶ ENGELBERT, Stefan, LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. Tübingen: Stauffenburg, 2004, p. 26.

⁷ Um genótipo é um tipo de obra lexicográfica ao que se confere um conjunto de traços constantes que a definem, combinados com uma função pré-estabelecida, assim como com um usuário minimamente perfilado. Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virginia Sita. Panorama crítico dos dicionários escolares brasileiros. *Lusorama* 77-78. Frankfurt am Main, 2009, p. 29.

⁸ GÖTZE, Lutz. Normen, Sprachnormen, Normtoleranz. In: *Deutsch als Fremdsprache* 38/3. Leipzig, 2001. p.131-133.

⁹ A análise demonstrará, no entanto, que nem sempre esse objetivo é cumprido nos dicionários de aprendizes.

¹⁰ AYTÖ, John. The vocabulary of definition. In: GÖTZ, Dieter; HERBST, Thomas (Org.). *Theoretische und praktische Probleme der Lexikographie*. München: Hueber, 1984, p. 50-62.

¹¹ *MRAP. Micro Robert Poche. Dictionnaire d'apprentissage du français*. Paris : Le Robert, 2006.

¹² SCHÜTZ, Armin. Zum Einsatz einsprachiger französischer Wörterbücher in der gymnasialen Oberstufe. In: FEHRMANN, Georg; KLEIN, Erwin (Hrsgn.). *Didaktik und Methodik des modernen Fremdsprachenunterrichts*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1998, p. 109-133.

¹³ DSaLE. *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*. Madrid: Santillana, 2007.

¹⁴ DELE. *Señas. Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁵ BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Léxico e ensino: Señas (200), um dicionário para aprendizes do espanhol? In: MARTINS, Evandro; CANO, Waldenice; MORAES FILHO, Waldenor (org.). *Léxico e morfofonologia: perspectivas e análises*. Uberlândia: EDUFU, p. 213-227, 2006.

¹⁶ OALD. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: OUP, 2007.

¹⁷ CLD. *Cambridge Learner's Dictionary*. Cambridge: CUP, 2000.

¹⁸ CCOB. *Collins Cobuild Concise Learner's Dictionary*. Glasgow: Collins, 2003.

¹⁹ LaGwtbDaF. *Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2003.

²⁰ PoGtbDaF. *Pons Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Stuttgart: Klett, 2007.

²¹ LaTwtbDaF. *Langenscheidt Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt, 2004.

²² PoBwtbDaF. *Pons Basiswörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Stuttgart: Klett, 1999.

²³ BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Panorama da lexicografia alemã.

Contingentia 3/2 Porto Alegre, 2008, p. 91. disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>.

- ²⁴ JACKSON, Howard. *Lexicography*. An introduction. London: Roudledge, 2002, p.132-144.
- ²⁵ Um segmento informativo é um item que fornece uma instrução para o consulente. Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia* 4/2, Porto Alegre, 2009, p.62. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>
- ²⁶ Emprega-se o termo “paráfrase explanatória” e não “definição”, já que, em muitos casos, do lado direito da equação lexicográfica não há uma re-escrita completamente equivalente. Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Para uma taxonomia de paráfrases explanatórias. *ALFA* 53/1, São Paulo, p.243-260, 2009.
- ²⁷ “restrição de atribuição” corresponde a informações que permitem estabelecer o escopo extensional de uma unidade léxica. Cf. BENEDUZI, Renata; BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virginia. Avanços na redação de um dicionário de falsos amigos espanhol-português. *Lusorama* 61-62, Frankfurt am Main, 2005, p.202.
- ²⁸ No caso do ensino-aprendizagem da língua materna a concomitância das duas funções é ainda possível considerando que o usuário é confrontado com a sua própria língua e desde que os segmentos informativos com função onomasiológica sejam de estruturação simples (cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virginia. O ensino de português e os dicionários escolares: um segmento informativo da microestrutura para fins de produção textual. *Polifonia* 15. Cuiabá, p. 1-14, 2008).
- ²⁹ BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virginia. Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de Tradução* 18. Florianópolis, p. 115-135, 2006.
- ³⁰ LLA. *Longman Language Activator*. London: Longman, 2005.
- ³¹ Oxford University Press, FrameNet, Collins, Chambers Harrap, Macmillan, entre outras.
- ³² Resultados tão divergentes podem-se dever aos critérios com os quais cada corpus foi compilado, havendo quatro parâmetros que devem ser previamente definidos e observados para a sua compilação. Segundo a definição dada a cada parâmetro em particular ou aos quatro em conjunto, os resultados obtidos entre corpora podem ser diferentes. Cf. SCHERER, Carmen. *Korpuslinguistik*. Heidelberg: Winter, 2006, p.5-9.
- ³³ THORNBURY, Scott. *Using Dictionaries*. In: Idem (ed.). *How to Teach Vocabulary*. Harlow: Pearson Education, s/p, 2002. Disponível em: http://www.pearsonlongman.com/adult/pdf/using_dictionaries.pdf (acessado em 28/03/2010).
- ³⁴ KNOWLES, Frank. *Lexical Studies*. Birmingham: Aston University, s/p, 1996.
- ³⁵ MCCARTHY, Michael. *Vocabulary*. Oxford: OUP, 1990, p.134.

- ³⁶ BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virgínia. O ensino de português e os dicionários escolares: um segmentobinformativo da microestrutura para fins de produção textual. *Polifonia* vol.15 Porto Alegre, 2008, p.6.
- ³⁷ BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virgínia. O ensino de português e os dicionários escolares: um segmento informativo da microestrutura para fins de produção textual. *Polifonia* 15 Porto Alegre, 2008, p.7.
- ³⁸ FARIAS, Virgínia. O exemplo como informação discreta e discriminante em dicionários semasiológicos de língua portuguesa. *Alfa* 52(1) São Paulo, 2008, p.102.
- ³⁹ HARTMAN, Reinhard; JAMES, Gregory. *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge, 1998 (s.v. *electronic dictionary*).
- ⁴⁰ BUGUEÑO MIRANDA, Félix; FARIAS, Virgínia. Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de Tradução* 18. Florianópolis, 2006, p.115.
- ⁴¹ ZANATTA, Flávia. *Análise de Dicionários de Uso do Espanhol e do Português*. Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS (Trabalho de Conclusão de Curso), 2006, p. 47. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/termisul/biblioteca/ZanataTCC.doc>
- ⁴² DZIEMIANKO, Anna. *User-friendliness of verb syntax in pedagogical dictionaries of English*.Tübingen: Max Niemeyer V, 2006, p. 7.
- ⁴³ LANDAU, Sidney. *Dictionaries: The art and craft of lexicography*. Cambridge: CUP, 2001, p.494.
- ⁴⁴ SINCLAIR, John. The Search for Units of Meaning. *Textus* IX Gênova, 1996, p.75-106.
- ⁴⁵ DZIEMIANKO, Anna. *User-friendliness of verb syntax in pedagogical dictionaries of English*.Tübingen: Max Niemeyer V, 2006, p. 7.
- ⁴⁶ REOLON JARDIM, Carolina. Combinatórias Léxicas: uma análise de quatro dicionários para aprendizes de inglês. Comunicação apresentada no XXI Salão de Iniciação Científica da UFRGS. Porto Alegre, 2009.
- ⁴⁷ JACKSON, Howard. *Lexicography*. London: Routledge, 2002, p.133.
- ⁴⁸ JACKSON, Howard. *Lexicography*. London: Routledge, 2002, p.133.
- ⁴⁹ JACKSON, Howard. *Lexicography*. London: Routledge, 2002, p.140-1.
- ⁵⁰ halliday
- ⁵¹ GLEDHILL, Christopher. *Collocations in Science Writing*. Tübingen: Narr, 2000, p.7.
- ⁵² GLÄSER, Rosemarie. The Stylistic Potential of Phraselological Units in the Light of Genre Analysis. In: Cowie, Anthony (Ed.). *Phraseology*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p.161.
- ⁵³ AL-KASIMI, Ali. *Linguistics and Bilingual Dictionaries*. Leiden: Ej Bri. 1977, p.30-31.
- ⁵⁴ AL-KASIMI, Ali. *Linguistics and Bilingual Dictionaries*. Leiden: Ej Bri. 1977, p.30-31.
- ⁵⁵ GOVE, Philip. The Dictionary's Function. In: Idem (Ed.). *The Role of a Dictionary*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Co. Inc, 1967, p.7.

⁵⁶ YORKEY, Richard. Which desk dictionary is best for foreign students of English? *TESOL Quarterly* 3 Virginia, 1969, p.258.

⁵⁷ He [the foreign student] needs information about famous persons and places, both real and literary, that native speakers respond to as part of their cultural heritage and education... If he comes across a reference to Old Glory, Bucephalus, Mrs. Malaprop, Madison Avenue, or to every Tom, Dick or Harry, he cannot be expected to rush to the library and look it up [in encyclopedias, gazetteers and almanacs]. He needs the reference immediately. He needs the reference in a dictionary right here on his desk. (c.f. YORKEY, Richard. Which desk dictionary is best for foreign students of English? *TESOL Quarterly* 3 Virginia, 1969, p.258.)

⁵⁸ BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Panorama da lexicografia alemã.

Contingentia 3/2 Porto Alegre, 2008, p. 89. disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>.

⁵⁹ JONES, Randall L.; TSCHIRNER, Erwin. *A frequency dictionary of german*. Core vocabulary for learners. London, Routledge, 2006.

⁶⁰ LANDAU, Sidney I. *Dictionaries*. The art and craft of lexicography. Cambridge: CUP, 2001, p. 101-105.

⁶¹ BUGUEÑO MIRANDA, Félix. O que é macroestrutura no dicionário de língua. In: ISQUERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria (org.). *As ciências do léxico* III. São Paulo: Humanitas, p.261-272, 2007.

⁶² Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Para uma taxonomia de paráfrases explanatórias. *ALFA* 53/1, São Paulo, 2009, p.256.

⁶³ Empregam-se as expressões “solução polissêmica” e “solução homonímica”, já que nem sempre a disposição adotada reflete o fato de língua. Em primeiro lugar, o fato de um conjunto de significações possuírem uma origem etimológica comum (polissemia) não garante que um dicionário oferecerá esse conjunto de significações em um único bloco. Em segundo lugar, basta a ausência de uma base etimológica plenamente documentada para que a solução homonímica constitua a opção metodologicamente apropriada. Os argumentos elencados “ad supra” correspondem à perspectiva filológica do problema. Desde o ponto de vista lingüístico, por outro lado, as noções de “polissemia” e “homonímia” têm encontrado forte resistência, já que, segundo a noção saussureana do signo, um signo será sempre a reunião de um significante e um significado (relação 1:1). Por outro lado, na atividade lingüística concreta, o falante almeja a univocidade do significado, que reafirma o argumento anterior. Na língua, como atividade, há por tanto, somente homonímia. Cf. CASA GÓMEZ, Miguel; MUÑOZ NÚÑEZ, María Dolores. La polisemia y la homonímia en el marco del as relaciones léxicas. In: WOTJAK, Gerd (ed.). *Estudios de lexicología y metalexicografía del español*. Tübingen: Max Niemeyer, 1992, p. 145. Por “solução polissêmica”, então, entende-se a decisão do lexicógrafo de reunir todas as acepções de duas ou mais unidades léxicas em um único verbete. Por “solução homonímica” entende-se a decisão de reunir as

acepções em verbetes diferentes. Nos dois casos, não importa se há relações genéticas (= etimológicas) ou não entre os significados.

⁶⁴ Para a análise etimológica foi consultado KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter (bearbeitet von Elmar Seebold), 1999.

⁶⁵ KLUGE, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter (bearbeitet von Elmar Seebold), 1999, s.v. *hängen*.

⁶⁶ Em alguns casos, como para alguns casos de fraseologia, a estrutura de acesso ocorre no nível da macroestrutura, como s.v. *Paroli* “*nur in j-m P. anbieten* sich gegen j-n mit Erfolg wehren” La GwtbDaF.

⁶⁷ Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia* 4/2, Porto Alegre, 2009, p. 60. disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>.

⁶⁸ JACKSON, Howard. *Lexicography*. An introduction. London: Roudledge, 2002, p.132-144.

⁶⁹ Em uma versão “intermediária” do PoGwtbDaF e não submetida a análise no presente trabalho, o *Pons Kompaktwörterbuch Deutsch als Fremdsprache* (2007), há uma consequente presença de transcrição fonética em todos os verbetes. Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Resenha a Der kleine Duden: Fremdwörterbuch. *Expressão* 6/2, Santa Maria, 2002, p.241-243.

⁷⁰ Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Resenha a Der kleine Duden: Fremdwörterbuch. *Expressão* 6/2, Santa Maria, 2002, p.241-243.

⁷¹ FARIAS, Virginia. O exemplo como informação discreta e dicriminante em dicionários semasiológicos de língua portuguesa. *Alfa* 52. São Paulo, 2008, p. 101-122.

⁷² Para o conceito de diátese, cf. BUßMANN, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner, 1990, s.v. *Diathese*.

⁷³ Cf. Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia* 4/2, Porto Alegre, 2009, p. 63. disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>.

⁷⁴ Cf. BUGUEÑO MIRANDA, Félix. Resenha a Langenscheid Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Berlin:Langenscheidt, 2004. *Contingentia* 2/2. Porto Alegre, 2007, p.121. Disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/3871/2170>

⁷⁵ Por razões de espaço, nos absteremos de fornecer exemplos.

Abordagens de ensino e aprendizagem de línguas: comunicativa e intercultural

Maria Nilse Schneider

recebido em 11/02/2010 e aceito em 28/03/2010

This article discusses the communicative and the intercultural approaches to language teaching and learning. Firstly, it describes the core theoretical principles, goals, and the roles of teachers and learners in both approaches, as well as the way they are treated in different German textbooks. Secondly, it discusses a set of core principles and concepts ('activity', 'interaction', 'motivation' and 'communicative posture'), as well as the didactic-pedagogical implications of implementing a communicative approach to language teaching and learning. Finally, it includes a reflection about the necessity for the language teacher to develop an intercultural background, as well as the eclectic use of different linguistic theories and language teaching approaches to make the acquisition of communicative and intercultural competence viable.

Keywords: language teaching and learning; communicative and intercultural competence.

1 Introdução

Desde a década de 60 diferentes teorias linguísticas foram integradas nas teorias sobre aprendizagem de línguas como, por exemplo, a teoria dos atos de fala,¹ que apresenta e explica os fenômenos gramaticais em contextos reais de uso da linguagem, e a teoria da linguística do texto.² Esta teoria parte de uma grande gama de tipos de textos, e apresenta os fundamentos teóricos das obras didáticas orientadas para o desenvolvimento da competência comunicativa. Nestas obras didáticas, o ponto de referência para apresentar os fenômenos gramaticais não é mais a frase (como nas obras fundamentadas na linguística teórica), mas sim, o texto, cuja macroestrutura e seus aspectos gramaticais assumem um papel central na aprendizagem de línguas. Sabe-se, no entanto, que nenhuma das teorias linguísticas oferece um fundamento completo para as obras didáticas, porque cada uma das delas cobre apenas uma parte da língua e é complementada com outras teorias parciais. Assim, nas últimas décadas, diferentes métodos e abordagens de ensino de línguas foram, parcialmente, abandonadas ou ampliadas, com o intuito de facilitar a sua aprendizagem.

A partir da metade da década de 80 estabeleceu-se uma orientação pragmática no ensino de línguas, fundamentada primordialmente nos princípios pragmático-funcional e intercultural. Ao princípio pragmático-funcional subjaz a integração da

Doutora em Letras e professora de alemão na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas. Rua Gomes Carneiro, 01 - Cep. 96010 -610 – Bairro: Centro – Pelotas – RS. Tel: 55 53 39211401; e-mail: maria.schneider@ufrgs.br

linguística pragmática (que surgiu na década de 60) na didática do ensino de línguas, para viabilizar uma rápida aplicação dos conteúdos aprendidos em aula na comunicação cotidiana.³ Na perspectiva da linguística pragmática, a língua não é um sistema de formas, mas um aspecto da interação humana. Seu objetivo é investigar o que os indivíduos fazem ao utilizarem uma língua para se comunicar.⁴ Assim, seu principal objeto de investigação são os atos de fala (lat. *agere* = agir).⁵

Atualmente, a maioria das obras didáticas alemãs fundamenta-se no princípio **pragmático-funcional**, e adota a abordagem comunicativa e, em maior ou menor grau, a abordagem intercultural. O principal objetivo dessas abordagens é viabilizar a aquisição da competência comunicativa. Contudo, adotar obras didáticas com essas abordagens não significa que os alunos irão desenvolvê-la. Sendo assim, neste artigo serão discutidos, de forma sintética, os principais conceitos, princípios e pressupostos, bem como as implicações didático-pedagógicas das abordagens comunicativa e intercultural. Além disso, serão abordados seus respectivos tratamentos em obras didáticas alemãs e suas funções na formação de professores de línguas.

2 Abordagem comunicativa

A abordagem comunicativa fundamenta-se no princípio **pragmático-funcional** e orienta-se em conteúdos relevantes para a aquisição da competência comunicativa. Esta abordagem parte das experiências, dos conhecimentos, da motivação e dos aspectos culturais específicos que o aluno traz para a aprendizagem, estabelecendo os objetivos da aprendizagem a partir da pergunta: o que o grupo de alunos em questão precisa para saber se comunicar na língua-alvo? Esta abordagem pode ser entendida como um conjunto de princípios sobre os objetivos do ensino de línguas, os tipos de aprendizagem e as atividades que a facilitam, bem como sobre o papel dos alunos e professores em sala de aula.⁶

O **objetivo** central dessa abordagem é viabilizar o desenvolvimento das quatro habilidades (ouvir, ler, falar e escrever), e levar o aluno a interagir e adquirir a competência comunicativa na língua-alvo. Esta envolve diferentes aspectos do conhecimento (socio)linguístico como: saber adequar o uso da língua à audiência (aos interlocutores) e às diferentes situações e intenções comunicativas; compreender e produzir diferentes tipos de textos (por exemplo, narrativas, reportagens, entrevistas, conversação, e-mails, etc.); e, a despeito das limitações no conhecimento linguístico, saber manter a comunicação através de estratégias de comunicação.⁷

A abordagem comunicativa originou inúmeras pesquisas sobre os **processos da aprendizagem** de línguas estrangeiras. Estes passaram a ser conteúdo de ensino com orientações explícitas sobre estratégias de aprendizagem e de leitura e compreensão de textos: deve-se aprender a compreender o texto em língua estrangeira de forma semelhante como na língua materna, ou seja, segundo a sua função comunicativa e os objetivos específicos do leitor que, de acordo com o tipo de texto, pode visar a diferentes graus de compreensão: global, detalhada e seletiva.

Na aplicação do princípio pragmático-funcional, o **texto** (oral e escrito) constitui o ponto de partida. O trabalho com textos literários é substituído pelo trabalho com textos autênticos sobre a comunicação cotidiana (formulários, anúncios, e-mails, cartas, prospectos, receitas, etc.) Esta mudança de paradigma tem por objetivo promover atividades que levem o aluno ao aprendizado do entendimento da língua como ela

realmente é usada na cultura-alvo. Nesta abordagem, o **aluno** é percebido como um parceiro ativo que deve ser motivado a descobrir e aprender de forma consciente (cognitiva) e criativa a língua estrangeira. Assim, o **professor** não é mais um transmissor de conhecimentos ou um técnico em mídia (como nos métodos da gramática-tradução, audiovisual e audiolingual). Este assume a função de orientador e facilitador nos processos da aprendizagem, e, através de atividades em grupos, passa a promover a interação social na língua-alvo.

Na abordagem comunicativa do ensino e da aprendizagem de línguas, a **gramática** perde o papel central e outros fatores passam a exercer o mesmo papel (por exemplo, as intenções comunicativas, os tipos de textos, os temas, etc.) Contudo, a aplicação prática das diferentes teorias mostra que a aquisição da competência comunicativa na língua-alvo também passa pelo domínio e uso de regras gramaticais. Entretanto, estas devem ser introduzidas em um momento didático adequado para não privar o aluno de descobrir as regularidades linguísticas do novo sistema. A autodescoberta facilita a sua assimilação, de um lado, e, de outro, ajuda a manter a sua atenção no objetivo central do exercício, isto é, desenvolver a competência comunicativa. Entretanto, cabe ao professor averiguar se a forma como a obra didática apresenta os fenômenos gramaticais favorece a aquisição da competência comunicativa, bem como definir a quantidade de gramática aconselhável e a forma adequada de apresentá-la, visto que esses aspectos dependem do grupo-alvo.

A partir da década de 90, a maioria das obras **didáticas alemãs** (por exemplo, *Berliner Platz*, *Tangram Aktuell*, *Em neu, Mittelpunkt*)⁸ fundamenta-se na Linguística Aplicada, primordialmente, nas abordagens comunicativa e intercultural. De um modo geral, as obras didáticas alemãs são abertas e podem ser complementadas segundo as necessidades específicas dos diferentes grupos sociais. Em sua progressão nos exercícios observa-se um gradativo aumento no grau de dificuldade: exercícios de compreensão → reprodutivos → reprodutivos-produtivos → produtivos (aplicação dos aspectos aprendidos). Esta progressão visa a um gradativo desenvolvimento das quatro habilidades, através de atividades e exercícios orientados para a compreensão e expressão oral e escrita, ou seja, para a aquisição da competência comunicativa na língua alemã.

3 Abordagem comunicativa: principais conceitos e princípios

Na abordagem comunicativa, os conceitos ‘atividade’, ‘interação social’, ‘motivação’ e ‘postura comunicativa’ exercem um papel fundamental. Em relação às **atividades**, Richards⁹ destaca que a aquisição da competência comunicativa na língua-alvo requer atividades focalizadas no desenvolvimento da fluência e da acurácia. Atividades centradas na acurácia refletem o uso correto da língua em contextos de aprendizagem formal e monitorada. Atividades focalizadas na fluência refletem a comunicação real e o uso natural da língua em contextos situacionais, bem como o uso de estratégias de comunicação. Estas atividades permitem ao aluno interconectar as diferentes habilidades (por exemplo, ouvir, ler e escrever) e aplicar o aprendido.

Vigotski¹⁰ pensa em termos de atividade para conferir significados às palavras, o que implica olhar para o seu uso dentro de um contexto interacional, uma vez que os seus significados são co-construídos pelos interlocutores na **interação** face a face. Em consonância com Vigotski, nas últimas décadas, a maioria dos estudos sobre o

ensino e a aprendizagem entende que a interação constitui o principal meio para o desenvolvimento social e cognitivo da criança, e para a aquisição da competência comunicativa em línguas. Esta, portanto, demanda aulas interativas e orientadas para o aluno, ou seja, onde ele é o ponto central da aula e (co)autor de sua aprendizagem para, dessa forma, poder se tornar um aprendiz autônomo, capaz de criar as suas próprias estratégias de aprendizagem.

Em consonância com os autores consultados,¹¹ entendemos que **aulas interativas** requerem a motivação e vontade do aluno, uma atmosfera agradável, um clima de confiança e atitudes como: 1) evitar aulas frontais; 2) utilizar correções indiretas através de andaimes (*scaffoldings*)¹² e perguntas norteadoras que levam o aluno a descobrir o que lhe era encoberto; 3) motivar os alunos a trabalharem de forma autônoma e expressarem a sua opinião de forma crítica; 4) não interromper e corrigir o aluno em conversa livre, diálogos e leitura, mas sim apenas ajudá-lo a seguir quando tuteia em tom de pedido de ajuda; 5) reconhecer o aluno como falante legítimo, ou seja, quando um aluno fala, a atenção dos demais deve direcionar-se para ele; 6) elogiar os avanços alcançados principalmente dos mais fracos e retraídos, e, por fim, 7) aqui também entra olhar no dicionário e admitir erros por parte do professor. Em suma, aulas interativas requerem que a tradicional aula frontal seja em grande parte substituída por trabalhos em dupla e em pequenos grupos, bem como motivação, engajamento e um espírito colaborativo por parte de todos (professor e alunos), visto que a comunicação e a aprendizagem são co-construídas, primordialmente, na e pela interação social.

Em relação à **motivação**, os estudos sobre o ensino e a aprendizagem de línguas, em geral, apontam as escolhas metodológicas do professor como sendo o principal fator para gerir e manter a motivação dos alunos em contextos formais de aprendizagem. Além do papel dessas escolhas, precisamos ter em mente que fatores pessoais como as expectativas, o autoconceito, a personalidade e o entusiasmo de professores e alunos se influenciam mutuamente e podem aumentar ou diminuir a motivação de ambos, bem como influenciar os seus estilos de ensino e aprendizagem. Em outras palavras, a motivação é co-construída na e pela interação social e, portanto, o engajamento e as atitudes dos alunos também podem influenciar a motivação do professor. Por exemplo, ao demonstrar interesse nas atividades e prestar atenção nas explicações, os alunos aumentam o entusiasmo e a motivação do professor; já a falta de atenção, interesse e engajamento dos alunos podem afetar a motivação e o estilo de ensinar e interagir do professor, o que se refletirá na motivação dos alunos. Assim sendo, a responsabilidade de gerir e manter a motivação é do professor e dos alunos, tendo em vista, por exemplo, que a motivação do aluno diminui rapidamente quando ele perde o ‘fio da meada’, isto é, quando ele não consegue mais acompanhar os conteúdos, muitas vezes, em virtude de fatores pessoais.

Almeida Filho¹³ destaca a importância de uma **postura comunicativa** que, segundo o autor, demanda atitudes como: 1) atenção aos diferentes estilos de aprendizagem e às variáveis afetivas (como ansiedade, inibições e empatia com os povos e a cultura da língua-alvo); 2) esclarecimento sobre o papel de apoio da língua materna na aprendizagem de outras línguas; 3) apresentação de temas do universo do aluno, em forma de problematização e ação dialógica focalizada no conteúdo dos textos; 4) criação de condições para a aprendizagem consciente das regularidades linguísticas, especialmente quando o aluno solicita uma explicação; 5) aceitação de exercícios mecânicos de substituição que embasam o uso comunicativo da língua, e,

por fim, 6) o uso de uma terminologia acessível ao grupo. Afinal, para falar sobre uma língua e explicar as regularidades linguísticas precisamos de uma terminologia para descrevê-las. Aqui, estamos diante de uma pergunta constante nas teorias sobre o ensino e a aprendizagem de línguas: se e em que medida o ensino de regras e a terminologia gramatical facilitam ou retardam a aprendizagem de línguas. Como esta questão ultrapassa os nossos objetivos não a discutiremos neste artigo (ver mais sobre esta questão em Schneider).¹⁴

Por fim, vale destacar que há um consenso entre os autores consultados, em relação ao entendimento de que os erros dos alunos constituem um sinal de crescimento em sua competência comunicativa. Este entendimento constitui um dos avanços mais significativos da abordagem comunicativa, porque a recriminação de erros pode afetar o autoconceito e a coragem dos alunos para aplicar os conteúdos aprendidos, e, sem uso, não há aprendizagem. Ademais, os erros oriundos da falta de conhecimento e respeito com as diferenças e semelhanças interculturais (comportamentos sociolinguísticos, concepções e valores acordados nas culturas em contato), em geral, constroem mais do que os erros linguísticos, o que nos leva a abordagem intercultural.

4 Abordagem intercultural

A abordagem intercultural no ensino de línguas estrangeiras começa a tomar forma a partir da década de 90, quando surgem vários estudos que investigam semelhanças e diferenças interculturais e atentam para o papel da competência intercultural na aprendizagem de línguas. A abordagem intercultural fundamenta-se na teoria linguística do texto. Esta teoria trata de fenômenos linguísticos que transcendem a frase e ocupa-se da descrição da estrutura e da função comunicativa do texto em situações reais. Nessa abordagem, aspectos das pesquisas sobre a recepção (por exemplo, compreensão de textos literários a partir da perspectiva estrangeira), e os processos de compreensão sobre a cultura-alvo exercem um papel central, visto que esta, em geral, é apresentada através da mídia (textos, televisão, vídeo, internet, etc.). Aspectos da linguística do texto (estrutura do texto, conectores, contexto, etc.) também ganham um peso especial no ensino de línguas. Uma análise linguística de texto consiste em apresentar e descrever a construção gramatical e semântica, bem como a função comunicativa de textos concretos.¹⁵ Através do uso de textos podemos apelar para a imaginação do aluno, levá-lo a refletir sobre as diferenças e semelhanças interculturais e promover a aprendizagem intercultural. Esta deve despertar o interesse sobre a vida e os diferentes sistemas de valores e interpretações do mundo do outro, e levar-nos a perceber as diferenças culturais na própria cultura.

Muitas vezes, o desconhecimento das diferenças interculturais leva a mal-entendidos e constrangimentos como, por exemplo, podemos observar no uso da expressão 'Não, obrigado!'. Na cultura alemã, a resposta „*Nein danke!*” (Não, obrigado!) a um convite para tomar um cafezinho significa que a pessoa realmente não quer tomar um cafezinho, e, se o interlocutor repetir o convite em seguida, esta atitude, em geral, é percebida como uma insistência desagradável. Em outros países, como a Turquia, por exemplo, na a educação manda que qualquer oferta seja aceita apenas após ter sido feita mais vezes, e a expressão 'Não, obrigado!', é entendida, em geral, como um início de conversa. Isso também se aplica a situações formais na cultura brasileira.

A competência comunicativa, portanto, implica competência intercultural, isto é, ela requer o (re)conhecimento e o respeito pelas diferenças interculturais presentes nos comportamentos sociolinguísticos, nas concepções e atitudes, bem como nos valores socioculturais acordados pelas sociedades das culturas em contato. O desenvolvimento da competência intercultural exige muito mais do que vontade de aprender sobre a nova cultura e o respeito pelas diferentes perspectivas e formas de interpretar o mundo. Requer, principalmente, vontade de aprender a mudar de perspectiva para entender a perspectiva do outro, bem como reconhecer e desconstruir preconceitos interculturais comumente veiculados pela mídia. Saber reconhecer semelhanças e diferenças interculturais e estar aberto para aprender não somente ‘sobre’, mas, primordialmente, ‘com’ a cultura do outro, parece ser o principal requisito para desenvolver a competência intercultural - cada vez mais uma qualificação central na vida profissional em um mundo interligado por redes de comunicação. É, portanto, fundamental que as obras didáticas e os professores viabilizem a aprendizagem intercultural.

5 Considerações finais

Nas abordagens **comunicativa** e **intercultural**, não apenas os objetivos da aprendizagem, mas, principalmente, os alunos e suas necessidades (socio)linguísticas específicas, bem como as diferenças e semelhanças interculturais ocupam um papel central. Na abordagem intercultural, a postura do professor frente à língua e cultura estrangeiras é fundamental, visto que ele é um dos maiores formadores de opinião. Portanto, a formação intercultural do professor é vital para que ele possa abordar de forma adequada as semelhanças e diferenças interculturais e viabilizar a aprendizagem intercultural – uma oportunidade para crescermos como seres humanos. Em caso contrário, esta rica possibilidade se perde. Ou pior, o professor despreparado pode incorrer no erro de enraizar eventuais preconceitos interculturais (comumente veiculados pela mídia), e exaltar aspectos gerais da cultura-alvo em detrimento da cultura dos alunos. Tais atitudes, em geral, evocam constrangimentos desagradáveis e podem desmotivar os alunos.

Diante do exposto, podemos afirmar que as abordagens comunicativa e intercultural demandam uma postura comunicativa e uma competência intercultural por parte do professor. Não basta as obras didáticas abordarem diferentes aspectos interculturais, pois quem determina se e de que modo eles serão abordados é o professor. Muitas vezes, ele decide não abordá-los em sala de aula, porque não se sente preparado para apresentá-los de forma adequada, ou porque a sua concepção de ensino de línguas é fundamentalmente sistêmica e assim não lhes confere a devida importância. Ora, ensinar uma língua estrangeira é principalmente promover o acesso a uma nova cultura. Ao não abordar os aspectos interculturais, o professor perde uma rica oportunidade de aumentar a curiosidade e a motivação dos alunos para aprender e conhecer a cultura-alvo, bem como de descobrir e desconstruir preconceitos interculturais comumente veiculados pela mídia e arraigados na memória coletiva. Assim sendo, a formação intercultural dos professores de língua é fundamental, para poderem dar o tratamento adequado às diferenças e semelhanças interculturais e, dessa forma, fomentar o interesse pela cultura-alvo. Afinal, ensinar uma língua como um fim em si, não faz sentido algum, e tão pouco vai ao encontro dos interesses interculturais e profissionais dos alunos. Por fim, vale destacar que, de acordo com os objetivos específicos, o professor de línguas deve fazer um

aproveitamento eclético das diferentes teorias linguísticas e teorias sobre o ensino e a aprendizagem de línguas, para poder viabilizar a aquisição da competência comunicativa e intercultural.

Notas

- ¹ SEARLE, J. R. *Speech Acts*. Cambridge: University Press, 1969.
- ² BRINKER, Klaus. *Aspekte der Textlinguistik zur Einführung*. In: _____. *Aspekte der Textlinguistik*. (Germanistische Linguistik). Hildesheim, Zürich, New York, 1991.
- ³ NEUNER, G.; HUNFELD, H. *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts*. Eine Einführung. Berlin Langenscheidt, 2002 (Fernstudienprojekt „Deutsch als Fremdsprache und Germanistik“; Fernstudieneinheit 4).
- ⁴ AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press/Deutsche Übersetzung: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam, 1972.
- ⁵ SEARLE, J. R., 1969.
- ⁶ RICHARDS, J. C. *Communicative Language Teaching Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- ⁷ RICHARDS, J. C., 2006.
- ⁸ SCHERLING, Theo; ROHRMANN, Lutz; LEMCKE, Christiane. *Berliner Platz 2. Deutsch im Alltag für Erwachsene. Lehr- und Arbeitsbuch 2*. Langenscheidt: Berlin, 2003; DALLAPIAZZA, Rosa-Maria et al. *Tangram Aktuell 2. Deutsch als Fremdsprache*. Ismaning: Max Hueber Verlag, 2005; DANIELS, Albert. *Mittelpunkt. Deutsch als Fremdsprache für Fortgeschrittene*. Stuttgart: Klett, 2010; PERLMANN-PALME, Michaela; SCHWALB, Susanne. *EM neu. Deutsch als Fremdsprache – Niveaustufe B2*. Ismaning: Hueber Verlag, 2009.
- ⁹ RICHARDS, J. C., 2006.
- ¹⁰ VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. Trad. de José Cipolia Neto; Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ¹¹ CRUZ, G. D. *O melhor professor do mundo*. www.languaestrageira.pro.br/index acesso em 10 de março de 2010; MATTES, W. *Methoden für den Unterricht*. Darmstadt: Schöningh, 2009; NEUNER, G.; HUNFELD, H. *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts*. Eine Einführung. Berlin: Langenscheidt, 2002 (Fernstudienprojekt „Deutsch als Fremdsprache und Germanistik“; Fernstudieneinheit 4).
- ¹² CAZDEN, C. B. *Classroom Discourse: the language of teaching and learning*. Portsmouth: Heinemann, 1988. Cazden utiliza o conceito de *scaffoldings* para denominar uma estratégia facilitadora de aprendizado, que consiste numa forma de ajuda que pode vir do professor ou de outro parceiro mais adiantado.

¹³ ALMEIDA FILHO, J. C. P. D. *Dimensões comunicativas no ensino de línguas*. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

¹⁴ SCHNEIDER, M. N. *Analyse von satzorientierten, inhaltsbezogenen und kommunikativ orientierten Fremdsprachengrammatiken*. In: KAUFMANN, G.; BREDEMEIER, M.L. L.; VOLKMANN, W. V. *Brasilianischer Deutschlehrerkongress und II Deutschlehrerkongress des MERCOSUL*. Anais. São Leopoldo: UNISINOS/ARPA/IFPLA/Goethe Institut Inter Naciones/Internationaler Deutschlehrerverband, 2002, p. 340-360.

¹⁵ NUSSBAUMER, Markus. *Was texte sind und wie sie aussehen sollen*. Ansätze zu einer sprachwissenschaftlichen Begründung eines Kriterienrasters zur Beurteilung von schriftlichen Schülertexten. (Reihe Germanistische Linguistik 119), Tübingen, 1991, p. 104.

Análise da macro e da microestrutura de dicionários bilíngues português-alemão / alemão-português

Virginia Sita Farias

recebido em 03/01/2010 e aceito em 25/02/2010

This paper aims at analyzing macro- and microstructural features of Portuguese-German/German-Portuguese bilingual dictionaries. For this purpose, we will discuss the basic parameters that should guide the conception of a bilingual dictionary: the target users, the direction, the function, and the linguistic anisomorphism.

Keywords: bilingual dictionary; Portuguese; German.

1 Introdução

Bugueño oferece uma visão geral acerca dos dicionários pertencentes à tradição lexicográfica de língua alemã¹. O autor, inicialmente, afirma que a consulta a um dicionário de alemão é algo desafiador para um consulente cuja língua materna é o português por duas razões principais. Em primeiro lugar, o espectro de obras lexicográficas de língua alemã é bem mais amplo e complexo do que o de língua portuguesa² ou, mesmo, o de língua espanhola³. Há genótipos, como o dicionário sintagmático e o dicionário ortográfico, bastante representativos da lexicografia alemã, que não encontram correspondentes nas lexicografias brasileira e hispânica, ou encontram somente correspondentes parciais⁴. Em segundo lugar, a alta densidade e a complexidade das informações contidas na macro e, principalmente, na microestrutura dos dicionários alemães⁵ é algo que causa estranheza ao usuário acostumado à consulta de obras lexicográficas brasileiras.

Haja vista as considerações precedentes, nossa atenção, neste trabalho, volta-se para os dicionários bilíngues, que são as primeiras ferramentas de consulta com as quais se depara o aprendiz de uma língua estrangeira. Nosso objetivo é analisar alguns aspectos macro e microestruturais de três dos dicionários bilíngues português-alemão / alemão-português mais difundidos entre os estudantes brasileiros, quais sejam⁶, SWPD⁷, LaTWPD⁸ e MiEPA⁹. Para tanto, far-se-á necessário, antes de mais nada, expor e discutir os parâmetros básicos para a concepção de um dicionário bilíngue.

2 Parâmetros que devem orientar a concepção de um dicionário bilíngue

Hartmann; James definem o “dicionário bilíngue” como “um tipo de dicionário que relaciona os vocabulários de duas línguas por meio de equivalentes de

*Virginia Sita Farias, Mestre em Lexicografia e Terminologia: Relações Textuais – UFRGS – Av. Bento Gonçalves, 9500. Cep 91540-000 Bairro Agronomia - Porto Alegre, RS, Brasil.
E-mail: virginiafarias@terra.com.br*

tradução¹⁰. Os parâmetros que devem nortear a concepção e o desenho de um dicionário deste tipo são, por um lado, a direção ($L_A \rightarrow L_B / L_B \rightarrow L_A$), a função (passiva ou ativa) e o usuário (falante nativo da L_A ou da L_B) e, por outro lado, a anisomorfia entre as línguas envolvidas.

2.1 Direção e função

Em um dicionário bilingue, denomina-se língua de partida (ou língua-fonte) a língua da nomenclatura, e língua de chegada (ou língua-alvo) a língua dos equivalentes de tradução. A direção do dicionário está relacionada com o fato de se tomar a língua materna do usuário como língua de partida ou como língua de chegada. A função, por sua vez, está ligada ao tipo de tarefa que o consulente pretende realizar com o auxílio do dicionário. Assim, pois, o dicionário pode ser passivo (para a decodificação da língua estrangeira) ou ativo (para a codificação em língua estrangeira). O cruzamento das variáveis mencionadas permite determinar a existência de, no mínimo, quatro diferentes dicionários para cada par de línguas¹¹. Assim, para um par de línguas, como, por exemplo, o português e o alemão, deveria haver, pelo menos em teoria, as seguintes obras:

1) Para falantes de língua portuguesa:

Dicionário A: Alemão-português para decodificação (passivo)

Dicionário B: Português-alemão para codificação (ativo)

2) Para falantes de língua alemã:

Dicionário B': Português-alemão para decodificação (passivo)

Dicionário A': Alemão-português para codificação (ativo)¹²

A clareza a respeito da direção e da função de um dicionário bilingue é de fundamental importância para o desenho da macro e da microestrutura. Engelberg; Lemnitzer¹³ apresentam uma série de diferenças entre dicionários passivos e ativos:

- em dicionários ativos, as equivalências apresentadas em verbetes correspondentes a unidades léxicas polissêmicas devem estar acompanhadas por distinguidores semânticos;
- em dicionários ativos, as informações sobre sintaxe, flexão e pronúncia devem ser apresentadas junto às equivalências, ao passo que, em dicionários passivos, as referidas informações devem ser relativas ao signo lema;
- em dicionários ativos, regionalismos, arcaísmos e palavras pouco frequentes não precisam estar lematizadas, dado que o consulente, provavelmente, conhecerá unidades léxicas não marcadas, que lhe servirão como ponto de partida para a versão. Por outro lado, em dicionários passivos, tais unidades marcadas diatópica e diacronicamente, bem como em relação à frequência de uso, precisam ser registradas, pois o consulente pode deparar-se com elas em textos na língua estrangeira;
- em dicionários ativos, não é necessário registrar flexões verbais irregulares; ao contrário, em dicionários passivos, estas formas irregulares deveriam ser lematizadas;
- em dicionários ativos, o registro de internacionalismos é mais importante do que em dicionários passivos;
- em dicionários ativos, devem ser registradas colocações e também expressões idiomáticas;

- tanto em dicionários ativos como em passivos, o idioma empregado no *outside matter*, bem como nos desambiguadores utilizados no interior do verbete, deve ser a língua materna do usuário ao qual o dicionário se destina.

Bugueño; Damim¹⁴ sintetizam a proposta de Engelberg; Lemnitzer¹⁵, fazendo algumas ressalvas. Em primeiro lugar, Bugueño; Damim¹⁶ acreditam que os regionalismos, os arcaísmos e as palavras pouco frequentes não são relevantes apenas em dicionários ativos dirigidos a iniciantes e que, em dicionários passivos, estas unidades léxicas são úteis se a língua estrangeira cultua clássicos (como é o caso do francês, por exemplo). Os autores também creem que o registro de formas irregulares de verbos é imprescindível somente em dicionários para iniciantes. A maior restrição de Bugueño; Damim¹⁷ em relação à proposta reproduzida acima diz respeito ao registro das expressões idiomáticas ou *idioms*. Os autores julgam que os *idioms* não transparentes¹⁸ são fundamentais tanto em dicionários ativos quanto em dicionários passivos. Já os *idioms* transparentes¹⁹ seriam fundamentais em dicionários ativos e passivos, mas apenas se estes estão dirigidos a iniciantes, já que “o consulente espera que não seja possível correspondência alguma entre as duas línguas”²⁰.

Em suma, um dicionário passivo deve ser macroestruturalmente denso, procurando suprir as deficiências do consulente em nível léxico, ao passo que pode ser microestruturalmente enxuto, já que o consulente não precisa de informações exaustivas sobre sua língua materna. Por outro lado, um dicionário ativo pode ser macroestruturalmente enxuto, devendo, no entanto, ser microestruturalmente denso, a fim de oferecer o maior número possível de informações sobre os equivalentes, ajudando o consulente a produzir na língua estrangeira²¹. Os dicionários bilíngues pertencentes à tradição lexicográfica de língua alemã, em geral, são concebidos tendo em vista estes critérios. Comparemos, a título de ilustração, um verbete retirado da direção português-alemão de LaTWPD – microestruturalmente bastante denso – com verbetes de dicionários de outras tradições lexicográficas:

gostar [...] (le) *v/i.*: ~ *de* gern h., mögen (*ac.*); gern essen (*od.* trinken) (*ac.*); Musik, ein Mädchen usw. lieben; ~ *de* fazer a/c. et. gern tun; sich freuen et. zu tun; *gosto da peça (do quadro)* das Stück (das Bild) gefällt mir; *gostou?* hat es Ihnen gefallen?; *v/t.* Kosten [...] (LaTWPD)²²

gostar v. Gustar. (DSEP)²³

gostar, v. *i.* piacere; avere piacere; gradire; amare; voler bene; v. *t.* gustare. (DCPI)²⁴

Os equivalentes do verbo português *gostar* em espanhol e italiano, respectivamente *gustar (gustarle algo a alguien)* e *piacere (piacere qualcosa a qualcuno)*, comportam-se sintaticamente de forma similar ao verbo *gefallen (jemandem etwas gefallen)*, um dos equivalentes possíveis em alemão, o que pode representar um problema para o aprendiz falante nativo de português que deseja produzir em uma destas línguas. Assim, pois, evidencia-se a importância de informações semânticas e gramaticais fartas na microestrutura de dicionários ativos. Nos verbetes dos dicionários bilíngues português-espanhol e português-italiano que transcrevemos acima, faltam indicações básicas sobre a construção sintática das equivalências oferecidas. Ao contrário, no verbete do dicionário português-alemão,

estas informações são abundantes. Resta-nos, contudo, avaliar a funcionalidade de tais informações, tendo em vista, especificamente, as necessidades do estudante brasileiro.

2.2 Usuário

A qualidade de um dicionário é comprovada pela funcionalidade das informações apresentadas. Uma informação funcional é a que se caracteriza por ser discreta (constitui um fato de norma) e discriminante (permite ao usuário tirar algum proveito com relação ao uso ou conhecimento da língua)²⁵. A concepção de um dicionário bilingue em que todas as informações oferecidas sejam rigorosamente funcionais pressupõe a delimitação do público que se quer atingir, considerando que um dicionário que relacione as línguas portuguesa e alemã, por exemplo, não pode ser o mesmo para falantes nativos do português e do alemão²⁶.

Para efeitos da análise que realizaremos no tópico 3, consideraremos como usuário ideal dos dicionários selecionados o falante nativo de português (com especial ênfase no público brasileiro)²⁷. Dessa forma, a direção português-alemão do dicionário deveria servir à função ativa, ao passo que a direção alemão-português deveria servir à função passiva.

É necessário, no entanto, deixar claro desde já que LaTWPD e SWPD não são dicionários pensados especificamente para o público-alvo que definimos neste trabalho. Ambas as obras possuem uma pretensão de bifuncionalidade, embora não o expressem de forma clara²⁸. O caráter bifuncional almejado por estes dicionários é inferido pela presença de determinados elementos, como um apêndice gramatical tanto da língua portuguesa quanto da língua alemã e a apresentação do conteúdo e da estrutura da obra em ambas as línguas. A produção de obras bilingues bifuncionais é, muitas vezes, resultado da parceria entre editoras de dois ou mais países, que têm interesse em que o seu “produto final” possa ser divulgado entre os falantes nativos de ambas as línguas²⁹. Um dicionário bifuncional, contudo, é um projeto muito difícil de ser executado, posto que uma obra desse tipo deveria conter um número realmente elevado de informações tanto em nível macro quanto microestrutural em ambas as direções, a fim de converter-se em um auxílio efetivo para os falantes nativos das duas línguas nas funções passiva e ativa concomitantemente. Assim, pois, ainda que ambos os dicionários, à primeira vista, pareçam conter um número considerável de informações macro e microestruturais, os problemas decorrentes da pretensa bifuncionalidade manifestam-se, como veremos a seguir, ora pela ausência de indicações que seriam imprescindíveis, ora pela presença de informações supérfluas.

2.3 Anisomorfismo linguístico

A linguística contrastiva trata da descrição paralela de duas línguas nos níveis fonológico, morfológico, sintático, léxico e ortográfico, objetivando tornar evidentes as diferenças entre ambas³⁰. Esta disciplina lida diretamente com o anisomorfismo, ou seja, o fato de não haver correspondência direta entre determinadas formas e estruturas de duas línguas³¹. O anisomorfismo, embora também possa ser verificado entre línguas com similaridades tipológica (traços característicos) e genética (parentesco etimológico), é mais visível entre línguas que divergem tipológica e geneticamente, como é o caso do português e do alemão³².

A diferença mais óbvia entre o português e o alemão é o fato de que esta última é uma língua declinável. Além disso, é preciso assinalar a tendência da língua alemã à formação de compostos [*Komposita*], como *Staatsangehörigkeitsausweis* [comprovante de nacionalidade] e *Magenschleimhautentzündung* [gastrite]. Além destas particularidades morfosintáticas da língua alemã, ainda é possível mencionar, em nível de sintaxe, as diferenças de regência entre alguns nomes e verbos do alemão e seus equivalentes em língua portuguesa. Citamos como exemplo os verbos alemães *helfen* e *fragen*, cujos equivalentes em português são *ajudar* e *perguntar*, respectivamente. Se um falante nativo do português deseja traduzir ao alemão uma frase como *O homem ajudou a senhora idosa*, o primeiro impulso, normalmente, é, por analogia com o português, usar um complemento acusativo para o verbo, produzindo uma oração agramatical: **Der Mann hat die alte Frau geholfen*. Na verdade, o complemento exigido pelo verbo *helfen* é o dativo: *Der Mann hat der alten Frau geholfen*.

É, no entanto, no nível do léxico que o anisomorfismo torna-se mais evidente. É relativamente comum, por exemplo, que não haja uma correspondência plena entre designações de duas línguas. Tomemos, como ilustração, o conceito “transportar [algo] de [um lugar] a [outro]”. Enquanto a língua portuguesa possui designações diferentes para expressar a direção do movimento (*levar*, se o movimento parte do lugar onde está o falante, e *trazer*, se o movimento tem como finalidade o lugar onde está o falante), a língua alemã possui apenas uma designação (*bringen*) para expressar o conteúdo conceitual em questão. Fenômeno similar pode ser verificado na expressão do conteúdo sêmico “ingerir um alimento”. A língua portuguesa apresenta apenas o verbo *comer*, enquanto a língua alemã dispõe dos verbos *essen* (se a ação de ingerir um alimento é realizada por um ser humano) e *fressen* (se a ação de ingerir um alimento é realizada por um animal).

Em síntese, além da definição do usuário, o fenômeno do anisomorfismo e suas implicações diretas na redação de um dicionário bilingue devem ser seriamente considerados, já que a apresentação de informações efetivamente discretas e discriminantes para o consulente depende, em boa medida, da atenção dada a esse problema.

3 Análise dos dicionários bilíngues

A macro e a microestrutura são, segundo Hartmann; James³³, os níveis fundamentais de estruturação de um dicionário³⁴. Hausmann; Wiegand postulam que “o conjunto ordenado de todos os lemas do dicionário conforma a macroestrutura”³⁵. Partindo dessa noção básica, podem ser considerados como concernentes ao âmbito macroestrutural todas as questões relacionadas com o estabelecimento do número de unidades léxicas arroladas, com o tipo de unidade registrada e com a sua disposição no dicionário³⁶.

Em Hartmann; James, define-se a microestrutura como “o desenho interno de uma unidade de referência”³⁷, sendo “unidade de referência” equivalente ao que conhecemos como verbete. Os autores ainda acrescentam que “a microestrutura fornece informação detalhada sobre a palavra-entrada, com comentários sobre suas propriedades formais e semânticas (ortografia, pronúncia, gramática, definição, uso, etimologia)”³⁸. Sendo assim, a definição microestrutural envolve, além da elaboração de um modelo funcional de microestrutura, a fixação de um programa de informações³⁹. O programa de informações microestruturais, ou microestrutura

abstrata, corresponde à configuração de um conjunto de informações que são passíveis de estar presentes no verbete, segundo uma definição previamente estabelecida do mesmo⁴⁰. No caso de um dicionário bilingue, a seleção das informações dispostas no interior de cada verbete deve levar em conta os parâmetros discutidos nos tópicos anteriores: a direção, a função, o usuário e o anisomorfismo linguístico.

3.1 A macroestrutura

No que diz respeito à macroestrutura, avaliaremos os seguintes tópicos:

- (a) O registro de *tokens*: A distinção entre *type* (invariante ou forma de mais prestígio) e *token* (variante) manifesta-se nos dicionários sob dois diferentes aspectos: (i) na lematização de formas diassistemicamente marcadas e (ii) na lematização de formas flexionadas / declinadas⁴¹.
- (b) A organização do material léxico: Wiegand apresenta três soluções básicas para o arranjo das entradas nos dicionários de língua: (i) estrutura lisa (ordenação estritamente alfabética, sem sub-entradas), (ii) estrutura de nicho léxico (ordenação alfabética, mas com sub-entradas) e (iii) estrutura de ninho léxico (ordenação com sub-entradas, onde, ademais, há quebra da ordenação estritamente alfabética)⁴².

3.1.1 SWPD⁴³

SWPD assume como formas não marcadas diatopicamente o alemão falado na Alemanha e o português peninsular. A preferência do dicionário por estas variedades diatópicas do alemão e do português não é apresentada de maneira explícita no *front matter*, podendo apenas ser inferida pelo exame de determinados elementos presentes na obra. Por exemplo, na seção intitulada “Conteúdo e estrutura” [*Inhalt und Aufbau*] do *front matter*, as formas e os significados próprios do português do Brasil e do alemão da Áustria e da Suíça são considerados regionalismos. Além disso, na direção português-alemão, SWPD, na maioria das vezes, não deixa de lematizar as formas do português do Brasil, mas, em vez de oferecer equivalentes em língua alemã, prefere o recurso medioestrutural de reenvio à forma do português europeu, como ocorre nas entradas *ato* e *vedete*, a partir das quais se remete às formas portuguesas *acto* e *vedeta*. Ainda na direção português-alemão, o dicionário em questão, mesmo que poucas vezes, não registra a variante brasileira, limitando-se a apresentar a forma europeia. Em relação aos pares *aíds* / *sida* e *mouse* / *rato*, por exemplo, SWPD opta por registrar somente as formas peninsulares *sida* e *rato*. Em casos como este, seria necessário que o estudante brasileiro conhecesse a designação usada em Portugal para, finalmente, chegar ao equivalente em alemão⁴⁴. No que concerne à macroestrutura no sentido alemão-português, SWPD, ao registrar uma forma austríaca ou suíça, quase sempre opta por apresentar o equivalente em língua portuguesa⁴⁵, como em “**blutt** *adj* (*schweiz*) nu”, “**Flugzettel** *m* <-s, -> (*österr*) panfleto *m*” e “**Melanzani** *pl* (*österr*) beringelas *fpf*”. O fato de escolher uma determinada norma para ser privilegiada no dicionário, antes de ser um problema, é algo extremamente importante. As opções feitas por SWPD, aliás, parecemos bastante coerentes, considerando que se trata de uma obra realizada em cooperação entre Alemanha e Portugal. Entretanto, o dicionário deveria informar acerca das variedades privilegiadas do português e do alemão de forma clara no *front matter*,

além de procurar manter uma constância na apresentação das unidades léxicas diatopicamente marcadas.

Com relação aos lexemas marcados diafásico-diastraticamente, SWPD é bastante cauteloso no seu registro. Na direção alemão-português, que, do ponto de vista do estudante brasileiro, serve à função passiva, o dicionário procura registrar apenas unidades léxicas classificadas como coloquiais com uma considerável frequência de uso, com as quais o aprendiz de alemão tem uma alta probabilidade de deparar-se. Alguns exemplos são *Kleinkram*, *Klo*, *Scheiße*, *scheißegal* e *scheißen*. O mesmo raciocínio parece ser empregado na direção português-alemão, onde são lematizadas unidades léxicas como *merda*, *puta*, *puto* e *tantã*. O registro de lexemas marcados diafásico-diastraticamente em um dicionário ativo faz sentido⁴⁶ somente em casos como o de SWPD, que está dirigido também a estudantes de níveis mais avançados, pois é preciso que o consulente seja capaz de reconhecer que, muitas vezes, os equivalentes oferecidos serão igualmente marcados.

O registro de unidades léxicas desusadas ou de baixa frequência não é uma característica de SWPD. Sem embargo, é possível encontrar algumas palavras deste tipo, principalmente na direção português-alemão, tais como *matadoiro*, *sexanista* e *vassoira*. Além disso, o dicionário lematiza também *afeção*, *infetado*, *infetar* e *telespetador* como variantes brasileiras de *afecção*, *infectado*, *infectar* e *telespectador*, quando, na verdade, tais unidades léxicas parecem ser pouco usadas, e não marcadas diatopicamente. O registro destas palavras não é pertinente para os usuários que têm o português como língua materna, já que não será por meio delas que acessará a informação desejada para codificação em língua alemã⁴⁷.

No que concerne às formas flexionadas e declinadas na macroestrutura de SWPD, deve-se destacar não somente a sistematicidade, mas também a pertinência da sua apresentação. O dicionário costuma registrar particípios irregulares, como *descrito*, *reaberto* e *reescrito*, na direção português-alemão, e *geflogen* e *gegangen*, na direção alemão-português, formas verbais flexionadas irregulares, como *seja*, na direção português-alemão, e *gab*, *kam* e *nahm*, na direção alemão-português, superlativos e comparativos irregulares, como *fidelíssimo* (superlativo de *fiel*), na direção português-alemão, e *besser* (comparativo de *gut*) e *beste* (superlativo de *gut*), na direção alemão-português, além de formas pronominais declinadas, como *dich*, *dir*, *mich* e *mir*, na direção alemão-português. A lematização de *tokens* como os mencionados acima tem a função exclusiva de auxiliar nas atividades de decodificação, em especial, de aprendizes dos níveis iniciais. Assim sendo, apenas em vista da bifuncionalidade almejada por SWPD, justifica-se a sua inclusão em ambas as direções. Se a direção português-alemão tivesse sido concebida para servir somente à função ativa, o registro de *tokens* como os citados seria desnecessário.

A última questão que destacamos com relação à macroestrutura é a organização do material léxico. SWPD opta por uma estrutura lisa, o que favorece o usuário de língua portuguesa, cuja tradição lexicográfica, ao contrário do que ocorre com a tradição lexicográfica germânica, tem como uma das suas principais características a preferência por esse tipo de ordenação. Assim, pois, incluem-se como sub-entradas apenas as unidades fraseológicas. Nesse caso, normalmente, apresenta-se o mesmo fraseologismo em mais de um verbete, a fim de facilitar o acesso do estudante a essa informação. Uma expressão como *das Eiweiß zu Schnee schlagen* [bater as claras em neve], por exemplo, pode ser encontrada tanto s.v. *Eiweiß* e s.v. *Schnee*, na direção alemão-português, quanto s.v. *clara*, na direção português-alemão.

3.1.2 LaTWPD⁴⁸

No que diz respeito à língua portuguesa, a variedade brasileira ganha uma atenção especial em LaTWPD. Nesse sentido, salienta-se a inclusão de “palavras, expressões e significados de uso exclusivo no Brasil”⁴⁹. São exemplos de brasileirismos encontrados neste dicionário *boate, camiseta, chope, escanteio, garoa e perrengue*. As cinco unidades léxicas figuram devidamente marcadas e seguidas pelos respectivos equivalentes em língua alemã. Nota-se, nesta obra, um posicionamento mais claro em relação à inclusão de unidades léxicas próprias do português do Brasil, além de uma maior sistematicidade no seu registro e tratamento em comparação com SWPD. Por sua vez, no que concerne à variação diatópica do alemão, LaTWPD não faz nenhuma menção especial no seu *front matter*, limitando-se a apresentar, na lista de abreviaturas, as marcas *öst.* [austríaco] e *sdd.* [regionalismo da Alemanha do Sul]. Ao analisar a nomenclatura do dicionário na direção alemão-português, fica evidente que houve um menor empenho do dicionário no levantamento e registro de formas regionalmente marcadas do alemão em relação ao que ocorre com as formas marcadas do português.

LaTWPD registra, ainda, uma quantidade impressionante de unidades léxicas pouco usadas ou desusadas. Na direção português-alemão, é possível encontrar lexemas como *magrízela, malquistar, manheiro, vindoiro* e *vineo*. Já no sentido português-alemão, destaca-se a inclusão de algumas palavras e acepções marcadas como antiquadas, a exemplo de *Er* “tu; você”. A lematização de unidades léxicas desusadas ou pouco frequentes, como frisamos anteriormente, não constitui um fato funcional, seja em dicionários ativos, seja em dicionários passivos. Além disso, unidades léxicas marcadas diacronicamente como desusadas ou antiquadas seriam relevantes em uma obra destinada a aprendizes que já tenham atingido um alto grau de proficiência na língua estrangeira, estando, dessa forma, aptos a entrar em contato com qualquer tipo de texto. Este grupo de usuários, no entanto, tem plenas condições de consultar dicionários monolíngues para falantes nativos, não necessitando recorrer a dicionários bilíngues para solucionar dúvidas acerca da significação das palavras.

LaTWPD, como foi possível constatar, sofre de um “inchaço macroestrutural” em ambas as direções. Entre os dicionários analisados, ele é, efetivamente, o que apresenta o maior número de unidades léxicas lematizadas. São cerca de 85.000 lemas, frente a aproximadamente 63.000 de SWPD e pouco mais de 28.000 de MiEPA⁵⁰. A inclusão em massa de brasileirismos, de unidades desusadas e pouco frequentes, bem como de termos técnicos é a grande responsável por “inchar” as nomenclaturas de LaTWPD. Entendemos que um dicionário para a compreensão deve ser macroestruturalmente denso. Contudo, há determinadas unidades léxicas que, pelas razões que vimos expondo, poderiam ser dispensadas. Assim, pois, com exceção dos lexemas marcados diatópicamente como brasileirismos, cujo registro aproxima a obra dos estudantes brasileiros, poder-se-ia rever a inclusão das unidades léxicas desusadas e de baixa frequência, bem como de parte dos tecnicismos.

Na contramão do exposto anteriormente, LaTWPD utiliza de parcimônia no registro de lexemas marcados diafásico-diastraticamente. Algumas das poucas unidades léxicas deste tipo são, na direção português-alemão, *cocô* (marcada como brasileirismo e linguagem infantil) e, na direção alemão-português, *Scheiße* e *scheißen* (ambas marcadas como vulgares). Salienta-se, ademais, que o dicionário é igualmente bastante parco no registro de formas verbais flexionadas. A exceção são

os participípios, sempre e quando possuam ao menos uma significação de adjetivo, como ocorre com “**gebunden** [...] *p.pt. v. binden; adj. fig. comprometido [...]*” e “**gedacht** [...] *p.pt. v. denken; adj. imaginário*”. Os participípios irregulares *gegangen* e *gekommen*, por outro lado, não figuram no dicionário. As formas declinadas, por sua vez, são registradas mais sistematicamente (cf., por exemplo, *s.v. dich*, *s.v. dir*, *s.v. mich* e *s.v. mir*). Também são registrados comparativos e superlativos, como *besser* e *best*, respectivamente.

Finalmente, a organização do material léxico em LaTWPd é bastante complexa. O dicionário adota uma estrutura de nicho léxico que, embora não rompa com a ordenação estritamente alfabética, pode dificultar muito a vida do consulente cuja língua materna é o português. Além disso, é preciso considerar que alguns verbetes são excessivamente longos. Este é o caso, por exemplo, do verbete encabeçado por *entgleiten*, que se estende por, aproximadamente, cinco colunas, ou duas páginas e meia do dicionário, o que torna a consulta cansativa até mesmo para um usuário acostumado a este tipo de ordenação. Some-se a isto o fato de que os verbetes de LaTWPd não possuem um *layout* amigável. É preciso levar em consideração que a apresentação formal ou (tipo)gráfica das informações no dicionário é quase tão importante quanto a sua seleção e organização, posto que é um fator decisivo na determinação da consultabilidade [*consultabilité*] e da legibilidade [*lisibilité*] da obra⁵¹.

3.1.3 MiEPA⁵²

Dos três dicionários postos sob análise, MiEPA é o único abertamente dirigido a “brasileiros que estudam a língua alemã e se preocupam em falar e escrever a corretamente”⁵³. Dessa forma, determinados elementos presentes no *outside matter* já seriam, em princípio, absolutamente dispensáveis. Este é o caso da transcrição fonética do português, que ocupa as páginas XV e XVI do *front matter*, e da lista de verbos auxiliares, regulares e “irregulares, defectivos ou difíceis em português”, que é apresentada entre as páginas 619 e 629 do *back matter*. No que diz respeito especificamente à seleção macroestrutural no sentido português-alemão, a delimitação dos brasileiros como o público-alvo do dicionário torna a inclusão de variantes lusitanas um fato não funcional. Neste aspecto, a obra em questão costuma ser coerente. Salvo raras exceções, como *cancro*, cuja variante no português do Brasil é *câncer*, há uma tendência à omissão das formas do português peninsular.

No que diz respeito à variação diatópica da língua alemã, MiEPA parece considerar apenas a variedade falada na Alemanha, já que na lista de abreviaturas sequer aparecem marcas específicas para os regionalismos da Áustria e da Suíça. De forma similar, as palavras desusadas e pouco frequentes parecem não haver sido consideradas na seleção macroestrutural, o que, tendo em vista o exposto nas seções precedentes, é uma decisão bastante acertada.

Se, por um lado, MiEPA é fechado em relação à diatopia, à diacronia e à baixa frequência de uso, por outro lado, mostra-se bastante mais flexível com relação à diafasia-diastratia. Assim, é possível encontrar, na direção português-alemão, unidades léxicas como *cocô*, *cornô*, *galera* “grupo de pessoas”, *veado* “homossexual” e *xixi*, e, na direção alemão-português, palavras e expressões idiomáticas como *Glotze*, *klaunen*, *Klo*, *alles in Butter*. O número de unidades léxicas com marcação diafásico-diastrática que o dicionário registra é suficiente para caracterizá-lo, no mínimo, como parcialmente aberto à diafasia-diastratia.

Em relação às formas flexionadas, MiEPA opta pela lematização, na direção alemão-português, de participios irregulares (como *gewonnen*, *gewusst* e *gezogen*) e de formas do presente (como *liest* e *mag*) e do pretérito irregulares (como *glitt*, *lieb* e *sprach*). Também são lematizadas formas declinadas, a exemplo de *des* (genitivo), *der* (genitivo; dativo) e *den* (acusativo; dativo), bem como *dich* e *dir*. Tais informações cobram ainda mais valor se consideramos que o dicionário em questão destina-se principalmente a iniciantes. Por fim, considerando que a indicação de formas flexionadas e declinadas é importante somente para as atividades de compreensão, é igualmente acertada a decisão de não incluir tais formas na direção português-alemão. MiEPA configura-se, assim, como o dicionário mais enxuto macroestruturalmente entre os três selecionados.

A última questão que analisamos é a organização do material léxico. Neste aspecto, MiEPA comporta-se de maneira similar a SWPD. Temos, portanto, um dicionário com estrutura lisa, o que equivale a dizer que derivados e compostos não aparecem como sub-entradas e que não há quebra da ordenação estritamente alfabética. No interior dos verbetes, são lematizadas apenas unidades fraseológicas, como *in die Öffentlichkeit dringen* (s.v. *dringen*) e *der letzte Schrei* (s.v. *Schrei*).

3.2 A microestrutura

Em relação à microestrutura, serão enfocados os seguintes problemas:

- (a) As equivalências léxicas: Kromann et al. distinguem três tipos de relações de equivalência: plena [*full equivalents*], parcial [*partial equivalents*] e nula [*non-equivalents*]⁵⁴. Para Neubert, por sua vez, a correspondência completa entre unidades léxicas de duas línguas distintas é uma ficção⁵⁵. A fim de permitir ao usuário construir hipóteses acerca das relações entre unidades léxicas de duas línguas, o autor propõe que os equivalentes oferecidos no dicionário devem ser padrões lexicais prototípicos cuidadosamente selecionados. O dicionário bilingue, pois, não teria por objetivo oferecer um equivalente exato, mas apenas uma informação que servisse como ponto de partida para a tradução. A maior objeção que se impõe a esta proposta é que ela seria aplicável apenas em dicionários passivos, jamais em dicionários ativos⁵⁶.
- (b) As informações gramaticais: Um falante nativo de português necessitará de informações morfológicas e sintáticas abundantes na direção português-alemão, posto que esta deveria servir-lhe à função ativa.

3.2.1 SWPD⁵⁷

Em primeiro lugar, ressaltamos que a opção de SWPD por privilegiar o alemão falado na Alemanha e o português peninsular interfere também na microestrutura, em especial, na apresentação dos equivalentes. Para um estudante brasileiro que pretende executar uma tarefa de codificação linguística, encontrar, s.v. *bicicleta*, na direção português-alemão, apenas o equivalente *Fahrrad*, e não, por exemplo, a designação *Velo*, usada na Suíça, não será um grande problema, dado que, em geral, o ensino de alemão como língua estrangeira privilegia a variedade alemã. Entretanto, se o aprendiz brasileiro busca um auxílio para a decodificação, encontrar, s.v. *Grasfläche*, na direção alemão-português, o equivalente *relvado*, não terá muita utilidade se ele desconhece a designação usada em Portugal para *gramado*.

Entretanto, em muitos verbetes incluídos na direção alemão-português, SWPD apresenta como equivalentes tanto as formas portuguesas quanto as brasileiras, como em “**Miete** [...] *f* <-n> aluguer *m*; (*Wohnungsmiete*) renda *f*; (*brasil*) aluguel *m* [...]”.

Um problema similar à apresentação de designações marcadas diatopicamente como equivalentes, é a apresentação de designações pouco usadas ou desusadas. É possível encontrar alguns casos em SWPD, como, por exemplo, na direção alemão-português, “**Eis** [...] ~ **am Stiel** gelado de pau *m*; (*brasil*) sorvete de pau *m*” e “**Mischling** *m* <-s, -e> (*Tier*) raçado [...]”. Tais designações não são úteis para a codificação (se se tem em vista o falante nativo de alemão), e tampouco servem muito para a decodificação (se se considera o falante nativo de português). Analisemos, ainda, o verbe “**ansehen** *vi irreg I. (warten)* esperar pela sua vez, meter-se na bicha [...]”. A segunda expressão oferecida como equivalente tem dois problemas sérios: (a) possui uma frequência de uso muito baixa e (b) é coloquial, enquanto a palavra-entrada possui uma conotação neutra. Como é sabido, a equivalência entre as designações das duas línguas postas em contraste deve dar-se tanto em nível de denotação quanto de conotação. Por fim, para o consultante brasileiro, ainda existe o problema de que tal expressão é própria do português peninsular, o que pode acarretar os inconvenientes antes mencionados.

Uma das manifestações do anisomorfismo no plano do léxico é a ausência de um equivalente na língua B para uma unidade léxica da língua A. Um exemplo de equivalência nula entre duas línguas são os *realia*⁵⁸, ou palavras culturalmente restritas [*culture-bound words*]⁵⁹, termos de uma dada língua que designam uma realidade particular de uma cultura. Diante da impossibilidade de se oferecer um equivalente, resta somente a opção de gerar uma paráfrase breve. Esta é a opção metodológica adotada por SWPD, que, muitas vezes, acrescenta ao verbe uma nota explicativa, como no caso de *Abitur*, na direção alemão-português, e de *feijoadá*, na direção português-alemão. Outras vezes, o dicionário simplesmente substitui o verbe por uma nota explicativa, como s.v. *Eiskaffee*, na direção alemão-português, e *caipirinha*, na direção português-alemão.

Ainda no plano das informações de cunho semântico, convém destacar como um ponto positivo de SWPD a presença massiva de distinguidores semânticos, que servem como auxiliares para a codificação na língua estrangeira, como em “**comer** [...] **I. vt 1. (pessoa)** essen; (*animal*) fressen **2. (palavras)** verschlucken **3. (xadrez, damas)** schlagen **4. (ferrugem)** zerfressen **5. (coloq: enganar)** hereinlegen **6. (de raiva)** fressen **7. (coloq: sexualmente)** vernaschen [...]”.

Um outro destaque de SWPD é a grande quantidade de informações gramaticais. Nos verbetes relativos aos substantivos na direção alemão-português, são apresentados, sistematicamente, o feminino dos substantivos, além das terminações de nominativo plural, para os substantivos femininos, e do genitivo singular e nominativo plural, para os substantivos masculinos e neutros, como em “**Importeur(in)** *m(f)* <-s, -e o -innen> [...]”. Já no caso dos verbos, o dicionário, além da transitividade, do caso que rege e das preposições exigidas, costuma informar também se se trata de um verbo de partícula separável (por exemplo, “**an[klopfen]** *vi* bater (à porta)”) ou se o particípio não é formado com o prefixo *ge-* (por exemplo, “**animieren*** *vi* animar”). Em todos os casos, as informações gramaticais apresentadas servem para a produção em língua alemã. Entretanto, são oferecidas na direção alemão-português, que, do ponto de vista do estudante brasileiro, serve justamente à função passiva. Na direção português-alemão, que serviria à função ativa, ainda que sejam indicadas sistematicamente determinadas

informações que servem para a codificação em língua alemã, tais como as preposições exigidas pelos verbos, muitas outras informações não estão presentes, ou, pelo menos, não são indicadas de forma tão direta. Assim, no verbete “**cão** [...] *m* Hund *m* [...]”], a indicação de gênero que segue o equivalente apresentado é a única informação útil para a codificação. Faltam, no entanto, as indicações do genitivo (*Hund(e)s*), do plural (*Hunde*) e do feminino (*Hündin, -innen*), que só poderão ser recobradas na direção alemão-português. Outro tanto pode ser dito acerca da entrada “**ligar** [...] **II. vi 1. (coloq.: telefonar)** anrufen (a) [...]”]. Neste caso, falta indicar que se trata de um verbo com partícula separável, irregular e construído com complemento acusativo. Como no caso anterior, o usuário vê-se forçado a uma consulta adicional, a fim de angariar as indicações necessárias para a realização de suas tarefas de produção linguística.

Uma última crítica a SWPD recai sobre o fato de que o mesmo espaço no interior do verbete costuma ser utilizado para oferecer diferentes tipos de informações. Bugeño salienta que a tendência à geração dos chamados “segmentos polifuncionais” é um fenômeno comum nos dicionários monolíngues de alemão⁶⁰, de modo que a sua presença em dicionários bilíngues pode ser atribuída a uma herança da tradição lexicográfica germânica monolíngue. Analisemos o seguinte verbete:

pena [...] *f* **1. (DIR)** Strafe *f*; ~ **capital / de morte** Todesstrafe *f*; ~ **suspensa** Bewährungsstrafe *f*; **cumprir uma** ~ eine Strafe verbüßen *2. (pesar)* Leid *nt*, Kummer *m*; (*piedade*) Mitleid *nt*; **eu tenho / sinto** ~ **dele** er tut mir Leid; **tenho muita** ~! es tut mir sehr Leid!; **é / que** ~! (wie) schade!; (**isso**) **não vale a** ~ das lohnt sich nicht; **é com muita** ~ **que eu digo isto** es tut mir sehr Leid, das sagen zu müssen **3. (de ave)** Feder *f* (SWPD)⁶¹

SWPD utiliza o espaço após cada equivalente para a apresentação de expressões idiomáticas, colocações e exemplos⁶². As colocações, em outros verbetes, são apresentadas entre parênteses, aparecendo, dessa forma, no espaço originalmente reservado aos desambiguadores: “**desempenhar** *vi* **1. (uma tarefa)** ausführen **2. (uma função)** ausüben **3. (um papel)** spielen [...]”].

3.2.2 LaTWPD⁶³

LaTWPD também adota como forma não marcada a variedade europeia do português. Esta obra, no entanto, como vimos, dispensa uma atenção especial ao registro de brasileirismos. A mesma atenção, no entanto, não parece ser dada quando se trata da apresentação dos equivalentes. Assim, por exemplo, em “**Dachkammer** *f* (-; -n) águas-furtadas *f/pl.*”, oferece-se como equivalente apenas a designação usada em Portugal. Essa, aliás, é uma prática recorrente em LaTWPD. Some-se a isso o fato de que também é comum encontrar, nesta obra, equivalentes desusados ou de baixa frequência, como “**Dachshund** *m* (-es: -e) cão *m* rasteiro” e “**Damenbinde** *f* pano *m* higiênico; paninho *m*”. Tais informações, pelas razões já expostas, não são úteis nem em dicionários ativos, nem em dicionários passivos.

Também é possível encontrar alguns problemas pontuais com relação à apresentação dos equivalentes na direção português-alemão. De acordo com o que se discutiu nas seções precedentes, o anisomorfismo torna-se mais evidente no nível do léxico. A equivalência entre duas línguas, muitas vezes, dá-se apenas de forma parcial. Para a designação *noivo(a)* em português, por exemplo, o alemão apresenta

as designações *Verlobte* “pessoa que mantém compromisso de casamento com outra” e *Bräutigam / Braut* “nubente”. LaTWPD, porém, neste caso, não representa esta relação no dicionário. Nos verbetes “**noiva** [...] *f* Braut *f*” e “**noivo** [...] *m* Bräutigam *m*”, oferece-se apenas um equivalente e, ademais, sem nenhum especificador. Considerando que esta obra tende à bifuncionalidade, os verbetes em questão não atendem de forma satisfatória à necessidade do falante nativo de português que deseja produzir em língua alemã, e tampouco é completamente claro para o falante nativo de alemão que deseja decodificar um texto em português.

Em casos como o de *noivo(a)*, além, é claro, de se apresentar ambos os equivalentes, é imprescindível, em dicionários ativos, oferecer desambiguadores. Os distinguidores semânticos, no entanto, são muito escassos em LaTWPD. Uma das exceções é “**bringen** [...] (*L*) (*her-*) trazer; (*hin-*; *weg-*) levar; (*begleiten*) acompanhar [...]”. Entretanto, a apresentação de especificadores, neste caso, justifica-se somente tendo em vista a bifuncionalidade almejada pela obra. Para as tarefas de compreensão do falante nativo de português, os desambiguadores são dispensáveis, posto que o contexto em que a palavra se encontra cumpre a função destas indicações. Também é possível encontrar alguns distinguidores semânticos em “**comer** [...] *essen, speisen; fressen (Tier); anfressen (Rost) [...]*”. Os desambiguadores, contudo, são apresentados em alemão, de modo que não parecem ter sido pensados para auxiliar o falante nativo de português, como seria de se esperar nesta situação.

LaTWPD é muitas vezes falho na apresentação das informações gramaticais. Na direção alemão-português, indica-se, apenas para os substantivos masculinos e neutros, o genitivo singular e o nominativo plural. Tal informação, por auxiliar nas tarefas de produção, deveria ser apresentada junto aos equivalentes na direção português-alemão. Com relação aos verbos, não há indicações de que possuem partícula separável ou que não formam o particípio com o prefixo *ge-*, seja junto aos equivalentes na direção português-alemão, seja junto ao signo-lema na direção alemão-português. A informação sintática, por sua vez, restringe-se à indicação da transitividade, que é oferecida junto aos signos-lema. O caso em que deve estar o complemento do verbo é indicado junto aos equivalentes, se há divergência entre as línguas, como em “**ajudar** [...] *helfen (dat.), behilflich sn (dat.); unterstützen (ac.), beistehen (dat.)*”.

Finalmente, de modo similar ao que ocorre em SWPD, o espaço após os equivalentes em LaTWPD é destinado à apresentação de diversos tipos de informação, tais como colocações, *idioms* e exemplos que ilustram construções sintáticas, como em “**alarme** [...] *m Alarm(vorrichtung f) m; Unruhe f, Aufregung f; falso ~ blinder Alarm m; dar (o sinal de) ~ Alarm blasen, Lärm schlagen; sinal m de ~ Notbremse f*”. É, contudo, neste segmento do verbebo que o consulente pode recobrar algumas informações importantes para a produção.

3.2.3 MiEPA ⁶⁴

MiEPA não compartilha dos problemas de SWPD e, principalmente, de LaTWPD com relação à apresentação de equivalentes marcados diatopicamente ou com baixa frequência de uso. Entretanto, existem algumas questões pontuais que comprometem a fiabilidade do dicionário e, portanto, merecem ser mencionadas. Para *galáxia*, na direção português-alemão, MiEPA oferece o equivalente *Milchstraße*, que não é completamente adequado. *Milchstraße* é a designação alemã para *Via Láctea*, ao

passo que *Galaxie* é o equivalente mais apropriado em alemão para o português *galáxia*.

No que tange à representação de equivalências parciais, MiEPA possui algumas limitações. Tomemos, a título de ilustração, o conteúdo semântico “parte móvel e articulada do corpo humano que fica nas extremidades das mãos e dos pés”. Tal conteúdo semântico corresponde à designação *dedo*, em português. Entretanto, em alemão, temos duas designações: *Finger*, se se trata das extremidades das mãos, e *Zeh*, se se trata das extremidades dos pés. Entretanto, no verbete correspondente a *dedo*, em MiEPA, apresenta-se apenas o equivalente *Finger*, o que configura um problema similar ao de LaTWPD s.v. *noivo* e s.v. *noiva*.

O tratamento dispensado aos *realia* em MiEPA, por sua vez, é bastante assistemático. Na direção alemão-português, o dicionário toma decisões acertadas ao oferecer pequenas paráfrases explanatórias em “**Abitur** [...] *Sm*, **-e** exame final do curso médio” e em “**Abiturient** [...] *Sm*, **-en** estudante que está fazendo o **Abitur** ou acaba de ser aprovado no **Abitur**”. MiEPA, no entanto, comete equívocos ao tentar oferecer equivalentes em outros casos, como em “**Knödel** [...] *Sm*, - almôndega, bolinho cozido”, na direção alemão-português, e em “**favela** [...] *sf* Elendsviertel, Barackenviertel” e “**feijoada** [...] *sf* Bohneneintopf”, na direção português-alemão.

O último quesito a ser analisado em relação à apresentação dos equivalentes é o emprego dos distinguidores semânticos. MiEPA não faz uso deste segmento informativo, nem mesmo quando trata de unidades léxicas polissêmicas e / ou de equivalentes parciais, como no verbete “**comer** [...] *vt/d* 1 essen, verzehren. 2 fressen, abfressen. 3 *pop* vernaschen”. As marcas diassistêmicas são os únicos “distinguidores semânticos” empregados, como em “**tempo** [...] *sm* 1 Zeit 2 *Meteor* Wetter [...]”.

Por fim, as informações gramaticais também não são muito abundantes em MiEPA. A única indicação oferecida, no caso dos substantivos alemães, é o plural, que aparece junto ao signo-lemma na direção alemão-português, quando deveria constar na direção inversa. Em relação aos verbos, a informação sintática limita-se à indicação da transitividade, que também é oferecida junto aos signos-lemma, nunca junto aos equivalentes. O espaço ao final do verbete, por sua vez, de forma bastante similar ao que ocorre nas demais obras, é reservado à apresentação de colocações (por exemplo, “**lição** [...] **tirar uma lição** eine Lehre ziehen aus”) e de expressões idiomáticas (por exemplo, “**imprensa** [...] *sf* Presse. **imprensa marrom** Regenbogenpresse”).

4 Considerações finais

Neste trabalho, procuramos apresentar uma análise ampla (embora sem pretensão de exaustividade) de aspectos macro e microestruturais de alguns dicionários bilíngues português-alemão / alemão-português, tendo em vista a sua relevância para os aprendizes brasileiros de alemão. A análise realizada pode ser sintetizada da seguinte forma:

- (a) no que diz respeito às tarefas de decodificação, os três dicionários, apesar das restrições impostas, no caso de SWPD e LaTWPD, principalmente pelo privilégio dado à variante peninsular do português, têm condições de auxiliar os estudantes brasileiros;
- (b) no que diz respeito às tarefas de codificação, por outro lado, SWPD, pela quantidade e qualidade das informações microestruturais apresentadas, é o

dicionário mais recomendável para os aprendizes brasileiros. LaTWPD não é muito farto em indicações gramaticais, além do que, o seu *layout* pouco amigável, muitas vezes, dificulta o acesso às informações. MiEPA, por sua vez, devido à escassez de informações microestruturais, é o que está em piores condições. Fica claro que, apesar de ter um público-alvo bem específico, a sua concepção não leva em conta distinções tão básicas como a direção e a função.

Por fim, é preciso ressaltar que, não obstante os problemas apontados nas três obras analisadas, os estudantes brasileiros de alemão ainda assim contam com ferramentas muito superiores àquelas de que dispõem estudantes de outras línguas⁶⁵.

Notas

¹ Cf. BUGUEÑO, Félix. Panorama da lexicografia alemã. *Contingentia*, Porto Alegre, v.3, n.2, p.89-110, 2008. (Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>. Acesso em: 30.12.2009)

² Para um panorama das obras lexicográficas brasileiras, cf.:

FINATTO, Maria José B. *Da lexicografia brasileira (1813-1991): Tipologia microestrutural de verbetes substantivos*. 1993. 333f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 1993. p.26-66

BIDERMANN, Maria Tereza C. A formação e a consolidação da norma lexical e lexicográfica no português do Brasil. In: NUNES, José Horta; PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP (p.65-82), 2002.

BIDERMANN, Maria Tereza C. Um dicionário para o português do Brasil. In: SEABRA, Maria Cândida (Org.). *O léxico em estudo*. Belo Horizonte: UFMG (p.173-183), 2006.

WELKER, Herbert Andreas. Breve histórico da metalexicografia no Brasil e dos dicionários gerais brasileiros. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.13, n.19, p.69-84, 2006.

BUGUEÑO, Félix; FARIAS, Virginia Sita. Panorama crítico dos dicionários escolares brasileiros. *Lusorama*, Frankfurt am Main, n.77-78, p.29-78, 2009.

³ Para um panorama das obras lexicográficas de tradição hispânica, cf.:

ALVAR EZQUERRA, Manuel. Lexicografia. In: HOLTUS, Günther et al. (Hrsg.). *Lexikon der romanistischen Linguistik*. Band VI/2. Tübingen: Max Niemeyer (p.636-649), 1992.

FARIAS, Virginia Sita. Subsídios lexicográficos para la enseñanza de lenguas extranjeras: Qué diccionarios tienen a su disposición los aprendices brasileños de español? *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, 2010. [em avaliação editorial]

⁴ A Academia Brasileira de Letras (ABL) oferece um instrumento de cunho normativo-prescritivo no que concerne à ortografia, o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, cuja edição mais recente, contendo as atualizações do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, data de 2009 (cf. ACADEMIA Brasileira de Letras. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. 5.ed. Rio

de Janeiro: Imprensa Nacional, 2009. [Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgiua.exe/sys/start.htm?sid=19>. Acesso em: 15.02.2010]]. Entretanto, além de nem sempre proporcionar soluções completamente confiáveis, a obra publicada pela ABL, como salienta Bugueño (cf. BUGUEÑO, Félix. Panorama da lexicografia alemã. *Contingentia*, Porto Alegre, v.3, n.2, p.89-110, 2008. [Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6508/4241>. Acesso em: 30.12.2009]), não é muito conhecida pelo público médio e tampouco apresenta semelhanças estruturais com o DuRwtb (cf. DUDEN. *Die deutsche Rechtschreibung*. 22. Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2000. [1 CD-ROM]).

⁵ Para uma visão geral acerca da microestrutura dos dicionários semasiológicos alemães, cf. BUGUEÑO, Félix. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia*, Porto Alegre, v.4, n.2, p.60-72, 2009. (Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/11414/6758>. Acesso em: 15.01.2010).

⁶ Seguindo a tendência da metalexigrafia europeia, para as citações de dicionários, usaremos abreviaturas (cf. HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl. *Teaching and Researching Lexicography*. London: Longman, 2001. p.11).

⁷ *PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch*. Stuttgart / Porto: Ernst Klett Verlag / Porto Editora, 2006.

⁸ IRMEN, Friedrich. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*. 13. Auflage. Berlin / München / Wien / Zürich: Langenscheidt, 1995.

⁹ KELLER, Alfred J. *Michaelis Dicionário escolar alemão: alemão-português / português-alemão*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

¹⁰ Tradução de HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl; JAMES, Gregory. *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge, 2001. (s.v. *bilingual dictionary*) [A type of dictionary which relates the vocabularies of two languages together by means of translation equivalents]

¹¹ Para uma visão geral acerca da concepção de um dicionário bilingue, cf.: KROMANN, Hans-Peder et al. Principles of Bilingual Lexicography. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band III. Berlin/ New York: Walter de Gruyter (p.2711-2728), 1991. CARVALHO, Orlene Lúcia de Saboia. *Lexicografia bilingue português-alemão: teoria e aplicação à categoria das preposições*. Brasília: Thesaurus, 2001. p.47-58

ENGELBERG, Stefan; LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg, 2004. p.105-112
WELKER, Herbert Andreas. *Dicionários*. Uma pequena introdução à lexicografia. 2.ed. Brasília: Thesaurus, 2004. p.193-214

¹² Hausmann (1977 apud KROMANN, Hans-Peder et al. Principles of Bilingual Lexicography. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band III. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.2711-2728), 1991. p.2716) discrimina outras duas funções, além da decodificação (tradução) e da

codificação (versão): (a) entender uma língua estrangeira sem necessariamente traduzi-la à língua materna e (b) produzir textos em uma língua estrangeira sem partir de um texto na língua materna. Dessa forma, poder-se-ia falar em oito diferentes dicionários para cada par de línguas. Tomando como exemplo o português e o alemão, teríamos, além dos tipos A, B, A' e B', outras quatro diferentes obras:

1) Para falantes do português:

Dicionário C: Para a compreensão da língua alemã (passivo)

Dicionário D: Para a produção em língua alemã (ativo)

2) Para falantes do alemão:

Dicionário E: Para a compreensão da língua portuguesa (passivo)

Dicionário F: Para a produção em língua portuguesa (ativo)

Dicionários concebidos para atender a essas necessidades apresentam características específicas. Um dicionário para a compreensão pode oferecer paráfrases, bem como utilizar ilustrações ou outros sistemas semióticos, preferindo a apresentação de equivalentes. Já um dicionário para a produção, em vez de utilizar a ordenação alfabética, pode lançar mão do princípio onomasiológico de ordenação dos materiais, como em LEA (cf. LONGMAN Group Limited. *Longman Essential Activator*. 2.ed. Harlow / Essex: Longman, 2006.), dirigido a aprendizes de inglês. Esta obra apresenta, em cada verbete, um campo denominado “palavras relacionadas” [*related words*], no qual são oferecidos sinônimos, antônimos e outras palavras pertencentes ao universo semântico do signo-lemma. Para uma apresentação de dicionários desse tipo, cf. JACKSON, Howard. *Lexicography*. London: Routledge, 2002. p.155-158.

¹³ ENGELBERG, Stefan; LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg, 2004. p.107

¹⁴ BUGUEÑO, Félix; DAMIM, Cristina Pimentel. Elementos para uma escolha fundamentada de dicionários bilíngues português / inglês. *Entrelinhas*, São Leopoldo, n.3, 2005. (Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br/-index.php?e=3&s=9&a=18>). Acesso em: 20.10.2008) p.5

¹⁵ ENGELBERG, Stefan; LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg, 2004.

¹⁶ BUGUEÑO, Félix; DAMIM, Cristina Pimentel. Elementos para uma escolha fundamentada de dicionários bilíngues português / inglês. *Entrelinhas*, São Leopoldo, n.3, 2005. (Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br/-index.php?e=3&s=9&a=18>). Acesso em: 20.10.2008)

¹⁷ BUGUEÑO, Félix; DAMIM, Cristina Pimentel. Elementos para uma escolha fundamentada de dicionários bilíngues português / inglês. *Entrelinhas*, São Leopoldo, n.3, 2005. (Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br/-index.php?e=3&s=9&a=18>). Acesso em: 20.10.2008)

¹⁸ Um exemplo de *idiom* não transparente em alemão é *ein heißes Eisen* [um assunto melindroso / um tabu].

¹⁹ Um exemplo de *idiom* transparente em alemão é *das Eiweiß zu Schnee schlagen* [bater as claras em neve].

²⁰ BUGUEÑO, Félix; DAMIM, Cristina Pimentel. Elementos para uma escolha fundamentada de dicionários bilíngues português / inglês. *Entrelinhas*, São

Leopoldo, n.3, 2005. (Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br/-index.php?e=3&s=9&a=18>. Acesso em: 20.10.2008). p.5

²¹ A esse respeito, cf.:

ENGELBERG, Stefan; LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg, 2004. p.107

BUGUEÑO, Félix; DAMIM, Cristina Pimentel. Elementos para uma escolha fundamentada de dicionários bilíngues português / inglês. *Entrelinhas*, São Leopoldo, n.3, 2005. (Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br/-index.php?e=3&s=9&a=18>. Acesso em: 20.10.2008). p.4-5

²² IRMEN, Friedrich. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*. 13. Auflage. Berlin / München / Wien / Zürich: Langenscheidt, 1995.

²³ DIAZ Y GARCÍA-TALAVERA, Miguel. *Dicionário Santillana para estudantes: espanhol-português / português-espanhol*. São Paulo: Moderna, 2003.

²⁴ *Dizionario compatto portoghese-italiano / italiano-portoghese*. Bologna / Porto: Zanichelli / Porto Editora, 2006.

²⁵ Cf. BUGUEÑO, Félix; FARIAS, Virginia Sita. Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n.18, p.115-135, 2006.

²⁶ Cf. BUGUEÑO, Félix; DAMIM, Cristina Pimentel. Elementos para uma escolha fundamentada de dicionários bilíngues português / inglês. *Entrelinhas*, São Leopoldo, n.3, 2005. (Disponível em: <http://www.entrelinhas.unisinos.br/-index.php?e=3&s=9&a=18>. Acesso em: 20.10.2008). p.2

²⁷ Por ora, restringimo-nos a apontar o público-alvo do dicionário, visto que nosso objetivo é apenas avaliar as obras. Entretanto, a definição do perfil de usuário vai muito além disso. Em conformidade com Hartmann (HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl. *Teaching and Researching Lexicography*. London: Longman, 2001. p.81), a perspectiva do usuário [*user perspective*] articula-se sobre dois eixos, a saber, as necessidades de informação [*reference needs*] e as estratégias de busca [*reference skills*]. A conjunção destes dois fatores possibilitaria a conformação de um perfil de usuário específico para uma dada obra lexicográfica. Para Bergenholtz; Tarp (BERGENHOLTZ, Henning; TARP, Sven. Two opposing theories: On H. E. Wiegand's recent discovery of lexicographic functions. *Hermes, Journal of Linguistics*, Aarhus, n.31, p.171-196, 2003. p.172-177), os dicionários são ferramentas utilitárias concebidas para satisfazer necessidades específicas de um grupo específico de usuários com características específicas em situações específicas de uso.

Para exemplos da definição de perfis de usuários, cf.:

BUGUEÑO, Félix. A definição do perfil de usuário e a função da obra lexicográfica em um dicionário de aprendizes. *Expressão*, Santa Maria, v.11, n.2, p.89-101, 2007b.

FARIAS, Virginia Sita. *Desenho de um dicionário escolar de língua portuguesa*. 2009. 285 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009a. p.42-53

- ²⁸ Para uma análise completa de SWPD, cf. FARIAS, Virginia Sita. Resenha: *PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch*. Stuttgart / Porto: Ernst Klett Verlag / Porto Editora, 2006. *Contingentia*, Porto Alegre, v.4, n.1, p.119-124, 2009b. (Disponível em: <http://www.seer.ufgrs.br/index.php/-contingentia/article/view/7560/5044>. Acesso em: 30.05.2009).
- ²⁹ Cf. ENGELBERG, Stefan; LEMNITZER, Lothar. *Lexikographie und Wörterbuchbenutzung*. 2. Auflage. Tübingen: Stauffenburg, 2004. p.110
- ³⁰ Sobre os problemas da linguística contrastiva, cf.:
 BUßMANN, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1983. (s.v. *Kontrastive Sprachwissenschaft*)
 HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl. Contrastive Linguistics and Bilingual Lexicography. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band III. Berlin / New York: Walter de Gruyter (2854-2859), 1991.
- ³¹ Acerca do fenômeno do anisomorfismo linguístico, cf.:
 ZGUSTA, Ladislav. *Manual of Lexicography*. Prague / Paris: Academia / Mouton, 1971. p.294-297
 MERZAGORA, Giovanna Massariello. *La lessicografia*. Bologna: Zanichelli, 1987. p.98-99
 KROMANN, Hans-Peder et al. Principles of Bilingual Lexicography. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band III. Berlin/ New York: Walter de Gruyter (p.2711-2728), 1991. p.2716-2718
 SZENDE, Thomas. Problèmes d'équivalence dans les dictionnaires bilingues. In: BÉJOINT, Henri; THOIRON, Philippe (Orgs.). *Les dictionnaires bilingues*. Louvain-la-Nouve: Ducolot (p.111-126), 1996.
- ³² Sobre as classificações tipológica e genética das línguas, cf. CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. 2.ed. Cambridge: CUP, 1997. p. 295
- ³³ HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl; JAMES, Gregory. *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge, 2001. (s.v. *structure*)
- ³⁴ O dicionário possui ainda outros componentes estruturais, a saber, a medioestrutura (sistema de remissões entre as diferentes partes do dicionário) e o *outside matter*, que se subdivide em *front* (material que antecede as nomenclaturas principais), *middle* (material interpolado na microestrutura) e *back matter* (material localizado após as nomenclaturas principais).
- ³⁵ Tradução de HAUSMANN, Franz Josef; WIEGAND, Herbert Ernst. Component Parts and Structures of General Monolingual Dictionaries: A survey. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.328-360), 1989. p.328 [the ordered set of all lemmata of the dictionary forms the macrostructure]
- ³⁶ A respeito da macroestrutura de dicionários de língua, cf.:
 HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl. *Teaching and Researching Lexicography*. London: Longman, 2001. p.64

LANDAU, Sidney. *Dictionaries. The art and craft of lexicography*. 2.ed. Cambridge: CUP, 2001. p.99ss.

BUGUENO, Félix. O que é macroestrutura no dicionário de língua? In: ISQUERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria (Org.). *As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia e Terminologia*. Campo Grande: Humanitas (p.261-272), 2007a.

FARIAS, Virginia Sita. Dicionários escolares de língua portuguesa: uma breve análise de aspectos macroestruturais. *Lusorama*, Frankfurt am Main, n.71-72, p.160-206, 2007.

BUGUENO, Félix; FARIAS, Virginia Sita. Desenho da macroestrutura de um dicionário escolar de língua portuguesa. In: BEVILACQUA, Cleci; HUMBLÉ, Philippe; XATARA, Cláudia (Org.). *Lexicografia Pedagógica: Pesquisas e perspectivas*. Florianópolis: UFSC / NUT (p.129-167), 2008. (Disponível em: <http://www.cilp.ufsc.br/LEXICOPED.pdf>. Acesso em: 25.10.2009)

³⁷ Tradução de HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl; JAMES, Gregory. *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge, 2001. (s.v. *microstructure*) [The internal design of a reference unit]

³⁸ Tradução de HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl; JAMES, Gregory. *Dictionary of Lexicography*. London: Routledge, 2001. (s.v. *microstructure*) [the microstructure provides detailed information about the headword, with comments on its formal and semantic properties (spelling, pronunciation, grammar, definition, usage, etymology)]

³⁹ A respeito da microestrutura de dicionários de língua, cf.:

WIEGAND, Herbert Ernst. Der Begriff der Mikrostruktur: Geschichte, Probleme, Perspektiven. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.409-462), 1989b.

WIEGAND, Herbert Ernst. Arten von Mikrostrukturen im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.462-501), 1989c.

HARTMANN, Reinhard Rudolf Karl. *Teaching and Researching Lexicography*. London: Longman, 2001. p.64-65

SCHLAEFER, Michael. *Lexikologie und Lexikography*. Eine Einführung am Beispiel deutscher Wörterbücher. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002. p.84-88

BUGUENO, Félix; FARIAS, Virginia Sita. Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n.18, p.115-135, 2006.

⁴⁰ Cf. HAUSMANN, Franz Josef; WIEGAND, Herbert Ernst. Component Parts and Structures of General Monolingual Dictionaries: A survey. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.328-360), 1989. p.340-349

⁴¹ Cf. FARIAS, Virginia Sita. *Desenho de um dicionário escolar de língua portuguesa*. 2009. 285 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009a. p.102-105

⁴² Cf. WIEGAND, Herbert Ernst. Aspekte der Makrostruktur im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch: alphabetische Anordnungsformen und ihre Probleme. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.371-409), 1989a. p.383

⁴³ *PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch*. Stuttgart / Porto: Ernst Klett Verlag / Porto Editora, 2006.

⁴⁴ Limitamo-nos, nesta ocasião, à análise das obras tendo em vista, especificamente, o estudante brasileiro que as consulta. Entretanto, não podemos deixar de observar que, sendo SWPD uma obra que aspira à bifuncionalidade, a omissão de brasileirismos na nomenclatura no sentido português-alemão não é uma decisão completamente acertada. Considerando a importância da variedade brasileira do português (cf. MATTOS E SILVA, Rosa Virginia. *Ensaio para uma sócio-história do português brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.), é bastante provável que os falantes nativos de alemão acabem se deparando com brasileirismos.

⁴⁵ Uma das exceções é “**Bettanzug** m <-(e)s, -züge> (*schweiz*) s. **Bettbezug**”.

⁴⁶ O registro de unidades léxicas marcadas diafásico-diastraticamente com alta frequência de uso na direção português-alemão também pode ser justificado em vista do caráter bifuncional atribuído à obra. Para o falante nativo de alemão, esta direção do dicionário deve servir à função passiva.

⁴⁷ De forma similar, se se tem em vista que se trata de uma obra bifuncional, a utilidade de tais informações será muito restrita para as tarefas de decodificação dos falantes nativos de alemão, já que é pouco provável que estes encontrem uma das variantes citadas em textos de língua portuguesa.

⁴⁸ IRMEN, Friedrich. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*. 13. Auflage. Berlin / München / Wien / Zürich: Langenscheidt, 1995.

⁴⁹ IRMEN, Friedrich. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*. 13. Auflage. Berlin / München / Wien / Zürich: Langenscheidt, 1995. p.6

⁵⁰ Observamos que os dados referidos são informados na contracapa dos respectivos dicionários.

⁵¹ Cf. BRAY, Laurent. Consultabilité et lisibilité du dictionnaire: aspects formels. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band I. Berlin / New York: Walter de Gruyter (p.135-146), 1989.

⁵² KELLER, Alfred J. *Michaelis Dicionário escolar alemão: alemão-português / português-alemão*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

⁵³ KELLER, Alfred J. *Michaelis Dicionário escolar alemão: alemão-português / português-alemão*. São Paulo: Melhoramentos, 2008. p.VII

⁵⁴ Cf. KROMANN, Hans-Peder et al. Principles of Bilingual Lexicography. In: HAUSMANN, Franz Josef et al. (Hrsgn.). *Wörterbücher, dictionaries,*

dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band III. Berlin/ New York: Walter de Gruyter (p.2711-2728), 1991. p.2717-2718

⁵⁵ Cf. NEUBERT, Albrecht. Fact and Fiction of the Bilingual Dictionary. In: EURALEX International Congress on Lexicography, 4, 1990. *Euralex '90 Proceedings*. Barcelona: Bibliograf (29-42), 1990.

⁵⁶ Para outras questões acerca da apresentação dos equivalentes léxicos, cf.: HAENSCH, Günther et al. *La lexicografía: de la lingüística teórica a la lexicografía práctica*. Madrid: Gredos, 1982. p.285-294

WERNER, Reinhold; CHUCHUY, Claudio. ¿Qué son los equivalentes en el diccionario bilingüe? In: WOTJAK, Gerd (Ed.). *Estudios de lexicología y metalexigrafía del español actual*. Tübingen: Max Niemeyer (99-107), 1992.

SZENDE, Thomas. Problèmes d'équivalence dans les dictionnaires bilingues. In: BÉJOINT, Henri; THOIRON, Philippe (Orgs.). *Les dictionnaires bilingues*. Louvain-la-Nouve: Ducolot (p.111-126), 1996.

⁵⁷ *PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch*. Stuttgart / Porto: Ernst Klett Verlag / Porto Editora, 2006.

⁵⁸ Cf. DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse, 1999. (s.v. *realia*)

⁵⁹ Cf. ZGUSTA, Ladislav. *Manual of Lexicography*. Prague / Paris: Academia / Mouton, 1971. p.294

⁶⁰ Cf. BUGUEÑO, Félix. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia*, Porto Alegre, v.4, n.2, p.60-72, 2009. (Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/-11414/6758>. Acesso em: 15.01.2010).

⁶¹ *PONS Standardwörterbuch Portugiesisch-Deutsch / Deutsch-Portugiesisch*. Stuttgart / Porto: Ernst Klett Verlag / Porto Editora, 2006.

⁶² Muitas vezes as indicações de *idioms* e colocações confundem-se com os exemplos propriamente tais. Alguns autores consideram como exemplos sintagmas como *pena de morte* e *cumprir uma pena*, respectivamente, uma expressão idiomática e uma colocação. A esse respeito, cf.:

HUMBLÉ, Philippe. Examples in bilingual dictionaries. In: AILA Conference, 1996. *AILA Conference Proceedings*. Yvaskula: s.n., 1996. (Disponível em: <http://www.pget-ufsc.br/publicacoes/professores>. Acesso em: 08.09.2006)

GARRIGA ESCRIBANO, Cecilio. Los ejemplos en los diccionarios didácticos del español. In: AYALA CASTRO, Marta (Coord.). *Diccionarios y enseñanza*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares (p.127-149), 2001.

⁶³ IRMEN, Friedrich. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache*. 13. Auflage. Berlin / München / Wien / Zürich: Langenscheidt, 1995.

⁶⁴ KELLER, Alfred J. *Michaelis Dicionário escolar alemão: alemão-português/português-alemão*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

⁶⁵ Para uma análise de dicionários bilingues português-inglês, cf.: SELISTRE, Isabel Cristina Tedesco; BUGUEÑO, Félix. O comentário de forma em dicionários bilingues escolares passivos inglês / português. *Polifonia*, Cuiabá, n.15, p.15-36, 2008.

Para uma análise de dicionários bilíngues português-espanhol, cf.:

BUGUEÑO, Félix. Reseña a: PEREIRA, Helena B. C.; SIGNER, Rena. *Dicionário Michaelis: espanhol-português / português-espanhol*. São Paulo: Companhia Melhoramentos / Publifolha, 1998. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, São Paulo, n.10, p.325-330, 2000.

FARIAS, Virgínia Sita. Análise de alguns aspectos microestruturais em quatro dicionários bilíngues espanhol-português / português-espanhol. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, São Paulo, 2009c. [em avaliação editorial]

A institucionalização e a literarização do filme¹

recebido em 01/03/2010 e aceito em 11/03/2010

Joachim Paech

traduzido por Lara F. Kengeriski/Michael Korfmann

O cinema pode nos contar histórias tão belas não por ser uma linguagem, mas se tornou uma linguagem por nos tê-las contado. (Christian Metz)

A mudança gradual de narrativas fílmicas descontinuadas para continuadas com suas ligações *match cut* não perceptíveis e uma sintaxe cada vez mais complexa (p. ex. montagens alternadas e paralelas) ocorreu entre 1906 e 1908.

Os três seguintes momentos contribuíram substancialmente para as transformações do cinema: a) a *ficcionalização* do filme, b) a *economização* na produção cinematográfica e c) a *institucionalização* do filme no cinema. Todos os três momentos estão diretamente relacionados; mesmo havendo diferenças no desenvolvimento europeu e americano, essa fase específica da história do cinema sugere não perder de vista o exemplo americano, visto que neste foram propostas as diretrizes para a futura estrutura da indústria cinematográfica e da estética fílmica.

a) Por *ficcionalização* do filme, entende-se primeiro o simples fato que a relação entre filmes “documentários” (*topics, travellogues, etc.*) e ficcionais muda drasticamente e quase se inverte. Por volta de 1900, 87% dos filmes eram documentários, em 1904 essa taxa diminui pela metade e fica com apenas 42%. Nesse mesmo período, comédias e filmes de animação já somavam 50%, enquanto as narrativas dramáticas representavam apenas 8% da produção total. Até 1908, a situação se inverteu completamente: nesse momento, 96% dos filmes eram de narrativas ficcionais em comparação com apenas 4% de documentários (ver Allen, 1977).

É notável que a ficcionalização como processo possa ser vista de forma mais nitida nos próprios filmes documentários: no auge do entusiasmo patriótico, durante a guerra hispano-americana por Cuba (1896), havia um grande interesse por reportagens fílmicas sobre cenas dessa guerra. O público frequentava em massa essas exposições e ansiava sempre por novas filmagens, não apenas da guerra contra a Espanha, mas também do cenário de guerra sul-africano dos Boers contra a Inglaterra. E por que não gravar cenas do combate nos próprios Estados Unidos? Tais falsificações não diminuíram o entusiasmo dos espectadores e eram muito mais econômicas de produzir: a logística não era mais um grande problema, podia-se

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: larafk@yahoo.com.br; michael.korfmann@ufrgs.br

economizar nas viagens caras e, sobretudo, não era mais necessário esperar que algo acontecesse para então perceber se escolheu o lugar errado, visto que se podia dispor dos acontecimentos ao mesmo tempo em que estes eram (re)produzidos.

Esses procedimentos já tinham na até então curta história do filme uma tradição: Georges Méliès, que a princípio também filmou atualidades, há muito tinha começado a multiplicar para seu teatro de mágicas de uma maneira fantástica as imagens da realidade e filmar como em *actualités pastiches*, entre eles o caso Dreyfus, uma erupção vulcânica ou a coroação do rei inglês Edward VII em seu estúdio em Montreuil. Desse modo, o filme sobre a coroação pôde ser visto ao mesmo tempo em que a própria cerimônia ocorria. A Biograph Company chegou a conseguir “que a data da filmagem do acontecimento em questão acontecesse cerca de um mês antes do mesmo” (Levy, 1979).

Certamente, a mistura de documentários com histórias ficcionais contribuiu para o estilo verossímil ou realista e para a *vraisemblance* da *impression de réalité* no cinema narrativo de Hollywood – ao contrário do burlesco, que nasceu da tradição de teatro Vaudeville e suas comédias de perseguição.

b) Decisivo foi o efeito da “*economização*” da produção cinematográfica. A maioria dos curtos documentários se concentrou rapidamente na representação de acontecimentos ritualizados previsíveis, como desfiles, cenas com a realeza, exposições mundiais, etc.; por isso, pouco a pouco o público, que ficou entediado, deixou de comparecer às sessões, o que levou à primeira crise do cinema por volta de 1902. Em relação à produção dos acontecimentos, o império do magnata da imprensa Hearst, até ajudou a tramar a guerra hispano-americana e, desse modo, possibilitou que os operadores das câmeras de Edison oportunamente estivessem no cenário de guerra para filmar o naufrágio do navio de batalha “Maine”, que então deflagrou a guerra.

O desenvolvimento em direção ao filme ficcional e narrativo entre 1902 e 1904 ajudou a estabilizar a indústria, ao regular uma parte essencial da produção. Entre 1906 e 1908, uma grande crescente demanda por filmes forçou os produtores a fazer mais filmes do que antes e tão rápido quanto possível. [...] O filme de narrativa [ficcional] sem dúvida estava na forma mais apropriada para ir ao encontro das exigências da indústria, que precisava produzir filmes com rapidez e baixo custo e cujo sucesso não dependesse de condições externas à situação da produção (Allen, 1977, p. 157), ou seja, fora do controle dos produtores.

A indústria cinematográfica respondia a esse desafio com o sistema de estúdio que estabeleceu o filme como indústria. O equivalente a isso e, ao mesmo tempo, o propulsor da industrialização da produção cinematográfica foi a institucionalização do filme no cinema.

c) Pelo menos para os Estados Unidos essa *institucionalização* do filme no cinema tem uma data: em 19 de junho de 1905 abriu, em Pittsburgh, a primeira nickelodeon com o filme de Porter “The great train robbery”, que logo resultou em milhares de salas comerciais usadas para projeção, com frequência equipadas de maneira muito precária. Uma condição para o fato de o filme se tornar autônomo no cinema, foi a mudança do sistema de venda para o aluguel já em 1903; assim, os filmes podiam circular em cinemas fixos e serem apresentados em diversas

combinações. Uma consequência foi, como dito, um grande aumento da demanda, estimulada por um *boom* cinematográfico nessa fase inicial do cinema. A indústria cinematográfica respondeu com a ficcionalização e padronização da produção de filmes. A tentativa de Edison, entre 1908 e 1909, de reunir toda a produção, distribuição e consumo de filmes sobre os direitos de patente na MPPC (Motion Picture Patent Comp.), como já mencionado, foi a primeira tentativa de monopolizar a indústria cinematográfica.

As mudanças na produção e recepção de filmes durante as primeiras décadas do século XX, aqui circunscritas à ficcionalização, à economização e à institucionalização, precisavam não apenas mudar os filmes, mas antes disso produzir filmes diferentes dos feitos até então. Eles também deveriam, dentro do possível, alcançar um público diferente e ainda maior. Enquanto Edison e a MPPC não queriam abandonar a receita de sucesso da variedade de filmes curtos em um variado programa, os produtores de filmes independentes focaram na Europa, onde os filmes de grandes produções com uma hora ou mais de duração tiveram grande sucesso e amortizaram o aumento de investimentos. Adolph Zukor, presidente da Famous Players Film Corporation - um ano depois do italiano “Quo vadis” (Enrico Guazzoni; 2,5 horas) e um ano antes de “The birth of a nation” de Griffith (3 horas) – achava, ainda em 1914, que os pessimistas se conformaram, que “os filmes europeus de longa metragem eram muito superiores às produções americanas e que os filmes americanos nunca poderiam alcançar o padrão tão significativo dos produtores europeus” (Adolph Zukor, The supremacy of the feature film at last conceded, in: Billboard Dec. 19, 1914, in: Csida/Bundy Csida, 1978, p. 199).

Sobretudo na França, foi feita a primeira tentativa de alcançar também a burguesia, além do proletariado (das salas comerciais alugadas para exposições e feiras de atrações) e da classe média (das variedades), os quais já se podia ter como certo. Até aquele momento, a burguesia estava não apenas alheia e distante em relação ao filme, mas se comportou de modo abertamente hostil em relação a ele. Caso eles quisessem alcançar essa camada social, o filme e o cinema deviam ir ao encontro das necessidades culturais dos burgueses (sem frustrar as necessidades da massa proletária, como ameaçava o movimento de *film d'art*):

A estrutura narrativa do filme precisou agora ser conciliada com as tradições narrativas burguesas. Os mais claros sinais disso são os filmes, que foram feitos entre 1908 e 1909, baseados em famosas peças de teatro, romances ou poemas. Antes de 1908, as fontes preferidas para o cinema foram Vaudeville-burlesco, contos de fadas, histórias em quadrinhos e canções populares com efeitos excepcionais e muita ação, mas pouca motivação psicológica. O cinema ainda estava em sua fase inicial, mas agora buscava modelos narrativos de uma tradição consolidada e respeitada, bem como temáticas correspondentes. (Gunning, 1981, p.16)

A reconhecida literatura do realismo burguês forneceria estes em abundância, mas para poder incorporar essa estrutura e conteúdo literário, o filme precisava transformar por completo primeiro sua própria relação de produção: produção e distribuição, mas também os espectadores e suas posturas de recepção precisavam mudar.

Nota-se que a institucionalização do filme no cinema abrange muito mais do que apenas a organização de um local separado para exibição de filmes e a constituição de uma indústria cinematográfica. Com isso, se pensa também em um novo padrão de estética fílmica, que reagisse às mudanças nas condições de produção, que podiam ser descritas de maneira bem generalizada como tendência de “inscrição” do filme nas instituições da cultura e da arte burguesa (ver Bürger, 1981). A institucionalização

também diz respeito a uma máquina mental, essa outra indústria que os espectadores de filmes têm historicamente interiorizada e que possibilita a eles consumir filmes. [...] Qualifico essas leis escritas e não escritas como ‘modo institucional de representação’ (*institutional mode of representation*), que foram interiorizadas historicamente pelos diretores e técnicos como base imutável de uma ‘linguagem fílmica’ no campo da instituição e que durante os últimos 50 anos permaneceu constante independente das frequentes mudanças estilísticas profundas. Essa linguagem também foi internalizada pelos espectadores, no ato de aprender a ler, já na juventude, os filmes das instituições. (Burch, 1980, p. 24)

Os elementos desse “modo de representação (fílmica) institucionalizada” são aqueles da linguagem fílmica, tal como ela se desenvolveu até hoje, que se fortaleceu e nem foi questionada pelo cinema falado.

Essas características essenciais da mudança diante do precedente modo de representação fílmica não institucionalizada (na fase popular cultural do filme) são:

O domínio do tempo em relação ao espaço. A não continuidade do decorrer do tempo era compensada pela grande proximidade cênica em situações regidas pelo espaço, agora a supremacia do decorrer do tempo de uma ação, possibilita que os locais de ação possam ocorrer em locais distantes. Duas ações em locais diferentes podem ocorrer paralelamente no tempo (montagem paralela ou alternância) e serem reunidas no final (perigo e salvação na “última hora”). O narrar se torna também o domínio imaginário sobre o espaço no tempo e, com isso, se aproxima do imaginário literário.

Continuidade do narrar. Por isso, a estética fílmica, contrária à interligação descontínua de planos se esforçaria futuramente em realizar “as sequências de planos como narrativa contínua, homogênea, que produz a ilusão de uma narrativa que narra a si mesma.” (Gaudrault, 1983, p. 328). Com isso, surge paralelamente a linearização da narrativa fílmica como condição para a adaptação das estruturas da narrativa literária; conforme Metz (1972, p. 177) a linearidade (Burch, 1983) da narrativa no filme é definida como “uma única sequência temporal que une todas as ações apresentadas visualmente”.

O estabelecimento do horizonte diegético como referente imaginário da narrativa fílmica. O modo narrativo não contínuo tinha no filme documentário dominante, mas também no filme de ficção, seu referente em campos externos à narrativa: na cultura popular e no conhecimento de seus membros. O modo narrativo contínuo e homogêneo tende a não se referir mais, como até então, ao campo referencial de

códigos culturais, como as feiras de atrações ou variedades, ao conhecimento cultural e à vivência de seus frequentadores, mas sim inaugurar um mundo próprio, inteligível e homogêneo, harmonioso em si. Literatura e cinema compartilhariam futuramente esse horizonte de mundos imaginários narrados.

Essa nova estrutura narrativa, que é a antiga narrativa literária da literatura realista do século XIX, com sua linearização da narrativa no sentido de representar uma ação contínua, se impôs nos anos seguintes na produção cinematográfica dos EUA e também na Europa, consolidando-se por volta de 1914.

Sinais exteriores das transformações sociais, que acontecem paralelamente a essa mudança de paradigma na história cinematográfica, são transformações acentuadas também dos cinemas. Logo que o cinema se consolidou como local para projeção de filmes, surgiram nos EUA já as primeiras grandes e luxuosas salas de cinema para um público numeroso e variado: objetivava-se impressionar a camada proletária e a pequena burguesia e cortejar culturalmente a camada burguesa, que foi atraída, sobretudo, como fator econômico e social importante para o cinema. As pequenas salas comerciais alugadas podiam apresentar apenas programações de meia hora para um número reduzido de espectadores, renovado a cada 30 minutos; ao tornar os filmes cada vez mais longos, diminuiu-se rapidamente a frequência de renovação do público, o que apenas pôde ser compensado pela oferta de salas de cinema maiores, visto que não se podia aumentar o preço das entradas desenfreadamente. Para esse novo e numeroso público, foram inaugurados, antes de 1914, nos EUA os primeiros grandiosos cinemas com capacidade para mais de 1.000 pessoas (Anne Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, 1985).

Esse processo de massificação não aconteceu apenas com o cinema, mas já havia acontecido na segunda metade do século XIX com a literatura, que forneceria a futura base material de inúmeros filmes, quando se abriu para um público bem amplo. Era essa literatura de romances de folhetim de Dumas (pai e filho), Victor Hugo, Eugène Sue ou Júlio Verne, entre outros, e seu modo específico de narrar, que fundou o filme no sentido moderno como filme de ficção de narração contínua e crescentemente realista e, assim, impôs a forma realista literária, baseada nas estruturas de pensamento burguês, também no cinema como meio de comunicação em massa.

Dois importantes passos intermediários fazem a transição do antigo e não contínuo para o novo modo de narrar, contínuo, linear e dominado pelo tempo, particularmente perceptível:

O filme “L’assassinat du Duc de Guise”, produzido em 1908 na França pela companhia Film d’art, contribuiu para a linearização da narrativa fílmica de maneira interessante e desenvolveu um modo de integração específico de planos, que nesse caso, partindo de experiências do teatro, levou a soluções cinematográficas. Pouco antes do assassinato do duque é possível vê-lo indo para uma passagem no fundo da cena (teatral), onde os soldados do rei Henrique III esperavam por ele. Ou seja, já se podia olhar para dentro da cena, que então, na próxima tomada, gira 180° (portanto, em contracampo) e continua no quarto contíguo, onde os assassinos lhe atacarão por ordem do rei.



A profundidade do espaço cênico é utilizada aqui no sentido do princípio de *overlap*, mas não como interligação temporal, e sim espacial. O caminho do duque de uma sala às outras pode ser mostrado continuamente e permanece assim também no corte entre dois planos, já que a continuidade *espacial* apoia como constância o desenvolvimetro temporal. De certo modo, esse procedimento se esquia de entregar a montagem fílmica inteiramente à dominância do tempo sobre o espaço, e porque se trata ainda de teatro, a dominância do espaço como princípio cênico é justificada esteticamente de antemão; contanto que se trate de filme, a câmera permanece presa à cena.

Mais frutífero se tornou o desenvolvimento que se serviu de experiências populares culturais nos primórdios do filme e levou diretamente à nova estrutura narrativa.

O filme dos Lumière “L’arroseur arrosé” termina com uma pequena perseguição, até que o jardineiro prende o malfeitor e pode se vingar dele. Tais perseguições dominavam o burlesco do teatro Vaudeville; pisava-se em baldes e jogavam-se tortas, montavam-se armadilhas e cavavam-se buracos, nos quais por vezes caía o próprio protagonista... A regra era que se pudesse ver de fato em tais perseguições o perseguir em si, ou seja, perseguidor e perseguido precisam pelo menos temporariamente serem vistos juntos no palco, antes que a perseguição continuasse *off-stage* (e era apenas audível). Os primeiros filmes incorporaram esse princípio e gravaram perseguições em diversas tomadas, de maneira que ambos os personagens pudessem ser vistos juntos em cada tomada. Aquilo que era obrigatório para o ponto de partida e para o fim da perseguição, valia também para o trajeto que havia entre eles.

James Williamson, cujo filme “Fire!” já mencionamos, produziu em 1901 o seguinte filme de perseguição em três blocos (ver Burch, 1983, p. 34-35; Sopocy, 1978, p. 8; Jacobs, 1968, p. 60-61): “Stop thief!” mostra na primeira cena expositiva, como um andarilho rouba um pernil de um açougueiro que o carregava em um pote sobre os ombros. O ladrão foge correndo e o açougueiro sai atrás dele. A segunda cena é a execução do tema de perseguição com uma variante a mais: é que cães também fazem a perseguição, o açougueiro e eles, todos correm pela rua. O resultado da perseguição, o ponto alto e engraçado, acontece no terceiro plano: o ladrão chega a um barril que estava em sua frente (no meio da cena), joga primeiro a carne lá dentro para depois ele mesmo entrar. Os cães chegam ao barril, correm em volta e pulam para dentro, exceto um que tem as pernas muito curtas. Agora, o açougueiro chega ao barril, expulsa os cães, tira o ladrão do barril e encontra, de seu pernil roubado, apenas o osso. O movimento rápido da perseguição exigiria, em princípio, uma representação contínua e uma expansão espacial e temporal; já que apenas a cena que mostra o rígido quadro do plano pode ser percorrida, uma parte da perseguição é deslocada em elipses entre os planos como mero tempo passado sem espaço (visível). O espaço é que precisa ser reapresentado como cena da perseguição, onde o percurso temporal é simultâneo à representação da ação no mesmo espaço. Poderia se estender, agora, o espaço percorrido e tornar a perseguição mais minuciosa e mais interessante, caso se separasse ambos os movimentos correspondentes e se deixasse correr pela cena primeiro o perseguido e depois o perseguidor. No momento em que ambos não precisam mais estar juntos na cena, pode-se destinar diferentes espaços a eles, que permanecem encadeados pelo decorrer do tempo da ação da perseguição. Enquanto duas ações ocorrem ao mesmo tempo, estas podem ser separadas espacialmente por qualquer distância. A

continuidade não é mais, então, do espaço (cênico), mas sim ligada, em primeiro lugar, à simultaneidade narrada das ações no mesmo local ou em diferentes locais: e essa é a liberdade das narrativas literárias, de poder dispor de tempo e espaço na mesma medida; essa liberdade o filme adapta junto com a estrutura e o conteúdo da narrativa literária.

Um sinal claro, entre muitos outros, para o início da literarização do filme é o fato que os cineastas saem do anonimato da produção coletiva, que foi característico para o contexto popular cultural de seu trabalho (isso vale também para Porter): o cinema começa a produzir indivíduos que, como “autores” de seus filmes, influenciam seu estilo (de modo análogo aos seus colegas literários); a concorrência dos produtores se torna a concorrência dos diretores(-estrelas) e atores(-estrelas). David Wark Griffith é o primeiro diretor-estrela na história do cinema que, desde 1908, contribuiu, como diretor da empresa americana Biograph Company, decisivamente para a formatação das novas estruturas narrativas. Sendo ele o primeiro que com seu nome, enquanto personalidade do filme artístico, pôde ser relacionado às novas formas expressivas surgidas nessa época, essas inovações foram creditadas a ele como mérito pessoal do “gênio” Griffith (Balázs). E quando se fala que a “linguagem” fílmica ou a arte do cinema foi iniciada somente com Griffith, deve-se considerar isso uma expressão da institucionalização do filme em uma história do cinema, que desde então se orienta nos indivíduos artísticos (autores-diretores, atores-estrelas), embora ainda se trate de um processo de produção coletiva. Não o reconhecimento do grande mérito desse primeiro diretor no sentido moderno, mas sim seu papel como o “criador genial dessas primeiras novas formas” do filme (Balázs, 1973, p. 165), que degradam todos os filmes antes dele em mera pré-história do filme e seus produtores em “primitivos” dos primórdios do filme, este é o tema que deve estar no centro de um debate controverso. É de se considerar que o desenvolvimento de narrativas fílmicas não contínuas em contínuas, que contribuíram para a formação de princípios substanciais de montagem, foi um processo no decorrer da institucionalização do cinema, que levou à linearização da narrativa fílmica, mas de modo algum se desenvolveu ele mesmo de modo linear; não foi Griffith, mas sim James Williamson que iniciou, com seu filme “Fire!” realizado já em 1901 na Inglaterra, o uso de seqüências contínuas no sentido da lógica da narrativa linear. Georges Sadoul também apontou para esse fato e opinou:

Trata-se de fazer a pergunta certa – O que quer dizer montagem? E então perguntar: Quem foi o primeiro diretor que uniu alternadamente o plano geral com um *close* de um rosto ou um objeto? Quando se pergunta isso, a resposta corrente é que Griffith foi o inventor dessa montagem. Isso é incorreto. Terry Ramsaye (Ramsaye, 1986), um dos maiores historiadores do cinema, afirmou que Griffith desenvolveu a sintaxe do filme. Ele teria sido o primeiro a aplicar, de modo completo e sistemático, a técnica de montagem e assim a legou ao mundo. Porém, ele apenas definiu essa linguagem. Ele formulou as leis de uma linguagem fílmica, que de fato já era utilizada há muito. (Sadoul, 1946, p. 50)

Restringindo ainda mais, precisa-se dizer que Griffith apenas deu início à aplicação e ao desenvolvimento dos rotineiros processos contemporâneos do modo de expressão e de narração fílmica; sem dúvida seu grande mérito é que ele levou à

perfeição pelo menos as formas básicas da sintaxe narrativa do filme de narração contínua, as montagens alternadas e as paralelas.

O uso de montagem paralela nos filmes da Biograph por Griffith criou não apenas uma forma narrativa, mas também uma forma de narrar e um narrador com habilidade de contar uma história. Com a montagem paralela, Griffith poderia produzir suspense ao interromper ações e deter informações; ele poderia transmitir mensagens morais, acentuar desejos de personagens e permitir o surgimento de motivações. Todas essas técnicas preenchem condições essenciais para uma nova forma burguesa de narrar, que fez dela uma rival do teatro e do romance. (Gunning, 1981, p. 23)

Em seguida, é dado um exemplo para o uso de montagem alternada (cronológica) e paralela (não cronológica). Na sistemática de “Großen Syntagmen im Film” de Christian Metz (Metz, 1972, p. 151-198; Tabela dos grandes sintagmas no cinema, p. 198) o sintagma paralelo é assim definido: “A montagem junta dois ou mais motivos e os entrelaça, ou seja, a montagem faz os motivos voltarem de forma alternada, sem que a aproximação constitua uma relação precisa (temporal ou espacial) entre os motivos citados” (p. 173). Referente ao sintagma alternado, Metz comenta: “Através da alternância na montagem, duas ou mais séries de acontecimentos são apresentadas de tal maneira, que, dentro de cada série, podem ser mantidas as relações temporais da consecução, mas há a simultaneidade entre as séries registradas *en bloc*” (p. 177). Os dois exemplos seguintes para as montagens alternadas e paralelas têm por objetivo tornar mais compreensível o uso dessas importantes formas da narração fílmica contínua. Montagem contínua não significa que a continuidade entre dois planos, tratada anteriormente, não é mais usada; quando se trata de apresentar um movimento em um espaço ao longo de diversos planos como movimento contínuo, vai prevalecer, tanto quanto possível, a ligação *match cut* (mas que desempenha, nas sempre mais complexas narrativas fílmicas, um papel cada vez menor); o que ela é capaz de fazer, isto é, produzir uma sequência macia (*smooth*), imperceptível, também nos lugares onde precisava se inserir cortes (como nas transições de um local para outro), precisa ser alcançado por uma série de regras adicionais, quando um movimento (ação) não deve mais ser apresentado a partir de apenas um ponto de vista, mas sim através de um número crescente de diferentes perspectivas. A estrutura narrativa do romance realista (p. ex., a cena de sedução entre Emma e Rudolf em *Madame Bovary* de Flaubert, ver a seguir) organiza a montagem em uma riqueza de pontos de vista, caracterizados por certos críticos como de qualidade fílmica *avant lettre*: a descrição de detalhes segue-se por pontos de vista narrativos alternados; saltos sobre grandes lacunas (*blancs*) na sequência cronológica de movimentos e de ações fazem parte das características desse narrar literário. Sua adaptação requer do filme a capacidade de realizar a conexão de pontos de vista heterogêneos de possíveis situações espacialmente divergentes para dar a impressão de um tempo narrado homogêneo, ou seja, o contrário da continuidade espaço-temporal das ligações de tipo *match cut*. Por outro lado, o cinema aprende na adaptação desses modos de narração literária a dominar também padrões de ação heterogênea e o narrar de conteúdos contraditórios.

Para entender o que significa continuidade nesse contexto, o olhar precisa ser expandido do nível do significante da montagem para o nível do significado; ou seja, a montagem (p. ex., de um movimento) não é mais apenas a (re)construção fílmica

orientada na percepção real (contínua?) de fatos pré-fílmicos, mas sim, além disso, sua intenção (realizada de maneira narrativa), que, para ser alcançada, precisa, futuramente, da colaboração do espectador: sua experiência cotidiana, sua consciência espacial e temporal precisam ajudá-lo a reconhecer e aplicar as regras da continuidade a ser experimentada (um conjunto completo de códigos) como consequência lógica dos acontecimentos apresentados na forma de sua representação. E aqui a experiência de leitura beneficia tanto o espectador quanto o diretor de cinema; (retomaremos esse assunto mais tarde no contexto histórico).

Nos exemplos a seguir, uma montagem contínua funciona, então, particularmente nos seguintes níveis:

- como continuação do movimento contínuo (de câmera ou objeto) com os recursos da montagem (sequenciação contínua) de planos (*match cut*);

- como construção de uma unidade espaço-temporal de posições de câmera divergentes (a produção da homogeneidade do *close* de um rosto ou objeto com a situação espaço-temporal ou a definição de montagens de campo-contracampo de cabeças falantes como “conversa” são capacidades do espectador, que exigem um certo processo de aprendizagem);

- como alternância de ações em diferentes locais com o significado de simultaneidade (1º exemplo) ou a coesão de conteúdo (paralelismo de pobre e rico, no 2º exemplo).

1º exemplo: *David Wark Griffith: “The lonedale operator”*.

“The lonedale operator” estreou em março de 1911 e pertence, com 97 planos e cerca de 13 minutos de duração, aos filmes mais extensos que Griffith tinha realizado até então para a Biograph. O esquema narrativo do filme é característico de toda uma série de filmes, nos quais um mocinho precisa intervir para salvar sua amada ou sua família de uma dificuldade. Com essa estrutura narrativa, a localização cênica precisa ser dissolvida em uma relação temporal entre locais: a salvação é uma luta com o tempo no caminho que precisa ser percorrido entre os locais, para chegar a tempo para o *last minute’s rescue* e, por fim, ao *happy end*. Em relação às *chase comedies* e seus motivos bem concretos para perseguições, o padrão desses filmes já é alterado pelo fato de, por exemplo, não ser mais um ladrão o perseguido, mas o próprio tempo ameaça escapar no caminho para a salvação e precisa ser alcançado. São outras experiências de outras pessoas que apatir de agora são concretizadas em tais modelos de ação; o suspense, que resulta da fuga do tempo no resgate da amada, é bem conhecido entre os burgueses como *time is money*.

Em sua análise do filme, Raymond Bellour afirmou que podemos “observar aqui como se constitui a sistemática característica do grande cinema clássico americano e que parte da expansão de uma forma fundamental do discurso cinematográfico: a alternância” (Bellour, 1980, p. 69). A alternância constrói a unidade do tempo a partir da desconstrução da unidade do espaço, que somente é restabelecida como resultado da ação, ou seja, no paradigma do tempo. A simultaneidade como unidade temporal presumiu um processo da narração, que dissolve todos os seus objetos em relações e, por fim, os liberta. As relações entre locais são definidas pelas relações entre pessoas, que primeiro estão juntas, depois separadas e, sob o aspecto da salvação, voltam a ficar juntas. Por isso, o esquema da alternância começa, como aqui em “The lonedale operator”, não apenas no momento em que a ameaça é visível e o mocinho

está a caminho, mas já nos primeiros planos do filme: um homem e uma mulher partem para se encontrar, primeiro em planos separados de diferentes locais (suas casas), até que eles se juntam no mesmo plano como um par, primeiro de forma temporária, pois somente sua separação e o heroico reencontro são a condição para sua futura e possivelmente definitiva união como casal.



Ela é telegrafista em uma estação de trem e ele é maquinista, ambos vão à estação de trem (A). Ele parte com sua locomotiva e, com isso, ela fica sozinha na estação, pois seu pai não se sente bem e foi para a casa por pressão da filha; ele leva consigo sua pistola, pois mulheres não saberiam manejá-la. (A propósito, Bellour não menciona em sua análise nem o pai, nem a pistola, que são importantes para os aspectos psicanalíticos do filme, pelos quais Bellour se interessou, em especial. Aqui se faz notar o problema crônico das diferentes versões dos filmes, produzidos por motivos variados para suas exibições e a resultante diversidade nas conservações dessas obras. A pergunta pelo “original” ou uma edição crítica de filmes é um quase insolúvel e talvez também inadequado problema para a fase inicial do cinema.)

Em uma outra estação de trem (B) é embarcada uma bolsa de dinheiro, o que é observado por dois andarilhos. Eles embarcam no trem e o deixam de novo, quando notam que a bolsa de dinheiro é entregue à telegrafista na estação de trem onde ela trabalha (A). Quando o trem volta a se mover, eles tentam invadir a estação, que a telegrafista conseguiu trancar a tempo. Ela telegrafa pedindo ajuda, mas o telegrafista no outro terminal cochila (estação de trem C, onde seu namorado maquinista se encontra); a jovem desmaia de medo, nesse momento o telegrafista desperta, vê o pedido de ajuda, tenta entrar em contato e como não recebe mais nenhuma resposta, imediatamente envia o maquinista à sua amada, que pelo visto está apuros; ele pega uma pistola e um fogueira o acompanha. Nesse meio tempo, a telegrafista acorda de seu desmaio e quando os ladrões entram pela porta arrombada, ela os ameaça com um paquímetro, que eles julgam ser uma pistola.

Então se aproximam dali os mocinhos com o revólver de verdade, os ladrões se envergonham por terem sido logrados por uma mulher; para os outros, o fim reitera o início, a união do casal. E esse reencontro e afirmação da união do casal foi de fato a finalidade de todo o suspense, o fim precisa confirmar, no *happy end*, o início do episódio:

Nessa época, o *happy end* era disseminado como parte integrante de todos os filmes. Esse otimismo um pouco forçado parecia estar de acordo com as concepções do público de classe média. Em um texto na revista Nickelodeon consta: “Nós vivemos em uma época feliz, bela e regida por ideais masculinos. [...] não queremos suspiros ou lágrimas [...], todos buscamos a felicidade, seja através do dinheiro, de um bom emprego ou em nossa concepção de vida. É nossa tarefa resistir a todas as tentativas de nos apresentarmos com concepções infelizes”. (Gunning, 1981, p. 15)



Não só o final feliz corresponde a esse desejo, mas também o modo intrigante como este se realizou. Mais tarde, Brecht (1932) comentaria sobre esse assunto: “Um corte de cena e um plano, que têm o desejo principal de serem agradáveis, correspondem a uma dramaturgia que tem o mesmo desejo principal” (Brecht, 1973, p. 174). Como se pode ver, o desejo é antigo, assim como sua realização.

2º exemplo: *David Wark Griffith: “A corner in wheat”*.

O filme “A corner in wheat”, realizado em 1909 também pela Biograph Company, não contém um *happy end*, e sua estrutura narrativa se diferencia do uso da alternância em “The lonedale operator”. Metz relaciona a alternância essencialmente com a mudança de (tipo de) ação na simultaneidade dos acontecimentos (ver Metz, 1972, *Probleme der Denotation im Spielfilm*, p. 177). Porém, a aproximação mostrada alternadamente da locomotiva com os mocinhos e os esforços dos ladrões em invadir a estação de trem, mostrados de modo alternado, acontecem ao mesmo tempo em diferentes locais. Por outro lado, no filme “A corner in wheat”, a alternância é modificada em favor do princípio do paralelismo, cuja característica é

uma relação não sequencial e não cronológica e primeiramente temática (p. ex., como aqui a justaposição de pobre e rico).

O filme conta, em 24 planos e 14 minutos, sobre uma especulação de trigo, que traz para os agricultores pobreza e fome e para o especulador riqueza e por fim a morte no silo de trigo; o especulador literalmente sufoca em sua riqueza adquirida ilegalmente. (Os títulos em itálico reproduzem os letreiros do filme)

Os pobres

Com valiosas sementes, os agricultores vão para o campo.

2. Semeadura. O trabalho no campo é muito pesado.

7. *O joio do trigo.* Na padaria: devido ao aumento do preço da farinha de trigo, o pão custa agora 10 em vez de 5 centavos.

9. Fila estagnada na padaria.

Os ricos

3. *O rei do trigo. Planejamento da grande especulação.*

4. *Na bolsa de trigo. O último debulhar.*

5. *A resposta ao apelo do homem arruinado: busque-o na bolsa onde eu o arranjei.*

6. *O ouro do trigo.*

Banquete do vencedor.

8. Banquete.

10. Banquete.



11. A família dos agricultores não tem pão para os homens que retornam do trabalho no campo.

12. *O alto preço diminui a distribuição do pão.* Para muitos não sobra nenhum pão.

13. *Uma visita ao celeiro.*

14. Os visitantes no celeiro.

15. O trigo é despejado no silo.

16. Os visitantes passam pelo celeiro. Um mensageiro transmite uma notícia ao rei do trigo:
- 16a (Texto inserido) “O senhor controla agora todo o mercado mundial, ontem sua fortuna aumentou em 4 milhões de dólares.”
17. O rei do trigo pula de felicidade e cai no silo...
18. ... onde ele é imediatamente coberto pelo trigo.
19. Na padaria. Esfomeados exigem pão, a polícia restabelece a ordem com cassetetes.
20. No silo, o trigo sufoca o rei do trigo e o enterra sob si.
21. O grupo de visitantes deixa o celeiro.
22. Em seu escritório, dão falta do rei do trigo.
23. O rei do trigo morto é retirado do silo.
24. Um agricultor sozinho faz a semeadura. (Longo *fade out*)

Dois níveis de vida, os quais pertencem a duas classes diferentes e antagonistas, são relacionados apenas pelo produto “trigo”; além disso, eles não têm pontos de convergência. (Em outros filmes, usualmente é o amor que reconcilia as classes.) Visto que o trigo é mais do que um produto qualquer ou objeto de especulação, pois é simultaneamente alimento para os produtores e motivo da não merecida riqueza e morte do especulador, surge uma relação de efeito entre ambos os lados ou classes. No entanto, essa relação é unilateral, pois a especulação do rei do trigo leva, além do empobrecimento de um membro de sua própria classe, sobretudo os produtores, ou seja, os agricultores, à fome, mas não faz com que os esfomeados reagissem e lutassem ativamente contra seu depauperamento. Essa apatia dos agricultores é expressa de forma mais evidente pela fila inerte na padaria; nisto a cena se aproxima do modelo literário para esse filme, o romance “A deal in wheat”, de Frank Norris:

Sam Lewiston perdeu suas terras com a especulação do trigo e não encontra trabalho em Chicago. Com centenas de outros trabalhadores desempregados, ele espera na fila pelo pão. “Ali ele esperava e a garoa o envolveu, ele estava molhado e atordoado de fome. A fila se estendia para a frente e para trás de Lewiston. Ninguém falava. Não se ouvia nenhum ruído. A rua estava vazia. Estava tão silencioso, que o passar do bonde em uma passagem subterrânea próxima gritava como o trovejar duradouro de uma explosão, iniciada em distâncias intermináveis e se perdendo novamente. A garoa caía incessantemente. Depois de muito tempo bateu meia noite. Era algo funesto e muito impressionante nessa fila interminável de figuras escuras, estreitamente apertada, silenciosa; uma massa

absolutamente quieta, uma fila apertada, silenciosa, esperando, esperando na rua totalmente vazia à noite, esperando sem uma palavra, sem se movimentar, lá, sob a noite e o movimento lento da garoa” (Frank Norris, *A deal in wheat*, apud George Pratt, *Spellbound in darkness*, Greenwich, N.Y. 1973, p. 74).

Na transposição fílmica ficou a fila totalmente inerte; confrontada com o estrondo do banquete da vitória do rei do trigo, cuja mesa se curva sob o peso dos pratos de comida e das bebidas. A fila silenciosa de esfomeados e o banquete não são mais duas partes mostradas alternadamente da mesma situação, mas trata-se de duas situações diferentes, dois universos, cuja ligação precisa ser afirmada e desenvolvida narrativamente. Essa montagem paralela de pobreza e riqueza confronta a situação de pobre com a de rico e sabe que o motivo da fome dos pobres é a insaciabilidade dos ricos; contudo, essa narrativa é contada em linhas paralelas e, como é típico dos paralelos, eles não se cruzam. A morte do rei do trigo representa a vingança de um destino anônimo, que o sufocou em sua riqueza; e a fome significa para os agricultores tanto seu destino como sua determinação de, na próxima primavera, repartir as terras de novo para a semeadura.

Béla Balázs injustamente iniciou a história do cinema como arte com o gênio de Griffith; por outro lado, reconheceu aquilo, que se consolida nesse processo, como nova forma narrativa, como expressão das relações sociais, como estrutura de sua ideologia:

A revolução na arte, que o cinema produziu, teve suas raízes na ideologia revolucionária da cultura jovem e sem tradição da América. [...] Certamente, não é por acaso que o criador genial dessas primeiras novas formas, David Wark Griffith, foi também revolucionário em relação ao conteúdo de suas obras. (Balázs, 1973, p. 165)

Nunca antes um diretor teve tanta liberdade de movimento na indústria cinematográfica americana, como o primeiro diretor-estrela da história do cinema, Griffith; a suposição de que com isso ele também se tornou artística e socialmente revolucionário é mais do que questionável. Apesar de Balázs se referir a “*Intolerance*” (Griffith, 1916), seu comentário deveria valer também para o filme “*A corner in wheat*”, filmado 7 anos antes: segundo Balázs, não haverá mais filmes no futuro que “contivessem uma crítica tão mordaz e revolucionária ao capitalismo como esse filme de Griffith, no qual a mudança de plano se tornou pela primeira vez o princípio formatador do filme. A partir do espírito revolucionário do conteúdo poderia surgir a totalmente nova forma revolucionária” (p. 166).

Quanto aos conteúdos crítico-sociais, estes eram temas que se dirigiram a um grande público, que se identificou tanto com os problemas representados quanto com os melodramas e as comédias, com os quais se divertiu. Que o filme é uma mercadoria em uma indústria do entretenimento capitalista e cujos princípios ele sempre segue, é fato consumado desde Griffith, bem como o é a tarefa do meio empregado (a narrativa fílmica, p. ex.) de fazer essa mercadoria operacional para essa sociedade. Justamente a “nova” estrutura narrativa do filme desde Griffith aponta que de modo algum se tratou de transformação revolucionária (Griffith, sem dúvida, esteve emocionalmente do lado dos pobres); a montagem paralela

representou a divisão da sociedade em alto e baixo, rico e pobre, mas também cuidou que ambos os níveis não se relacionassem, a não ser que o antagonismo entre as classes fosse suspenso em um harmonizante *happy end*.

Por conseguinte, também é incompreensível que Eileen Bowser, que se esforçou como diretora do setor de filmes do Museu de Arte Moderna em Nova York para a reconstrução de “A corner in wheat”, poderia averiguar

que existiram as raízes de algumas representações de montagem de Eisenstein nos filmes da Biograph de Griffith. Minha tese era, ao contrário do que o próprio Eisenstein disse (!), que Griffith não só fez uma série de filmes que exprimem protestos sociais, mas também desenvolveu a montagem contrastiva para esse tipo de filme. (Bowser, *The reconstruction of “A corner in wheat”*, 1976, p. 42).

Entretanto, Eisenstein, que estudou intensamente Griffith e cujos filmes admirava, teve outras ideias sobre as raízes da estrutura narrativa desses filmes: ele a reconduziu às tradições da narrativa literária do século XIX e poderia, com isso, se basear no próprio Griffith, que investiu sua experiência como leitor dessa literatura na construção de seus filmes.

Enquanto o início do cinema se origina de uma cultura popular essencialmente não literária de variedades, teatro Vaudeville, Music Halls e das feiras de atrações, que também determinou a não continuidade da estrutura narrativa dos primeiros filmes, o desenvolvimento do cinema desde cerca de 1908 encadeou claramente a tradição da narrativa literária, cujo paradigma é o romance realista do século XIX. A literarização significa não apenas que obras literárias e sua estrutura narrativa servem agora explicitamente ao filme como fundamento, mas também sua integração na cultura burguesa literária; somente ela era capaz de assegurar os esforços de institucionalização da indústria cinematográfica. Os futuros debates em torno do “cinema como arte” versam sobre o papel do cinema dentro das instituições de cultura estabelecidas. Nada poderia servir melhor a esse papel do que aproximar o filme tanto quanto possível da literatura consolidada, seja através da adaptação filmica da literatura universal ou da declaração da própria história da literatura como pré-história do cinema.

Referências bibliográficas

- ALLEN, Robert C. *Vaudeville and Film 1895-1915. A Study in Media-Interactions*. Diss. University of Iowa, 1977.
- BALÁSZ, Béla. Das Filmszenarium, eine neue literarische Gattung. In: BALÁSZ, Béla. *Essay, Kritik, 1922-1932*. Berlin 1973.
- BELLOUR, Raymond. Alterner, raconteur. “The Lonedale Operator” de D.W. Griffith. In: BELLOUR, Raymond (Ed.). *Le cinéma américain*. Paris 1980.
- BRECHT, Berthold. Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. In: BRECHT, Berthold. *Gesammelte Werke* 18. Frankfurt/M. 1973.
- BURCH, Noel. Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein. / How we got into pictures. In: *Afterimages* 1980/1, no. 8/9.
- BURCH, Noel. Passion, pursuit: la linearization. In: *Communications* 1983, no. 38.

- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt, 1974.
- CSIDA, Joseph – BUNDY CSISA, June. *American Entertainment. A Unique History of American Show Business*. New York, 1978.
- GAUDRAUT, André. Temporality and Narrativity in Early Cinema 1895 – 1908. In: FELL (Ed.). *Film Before Griffith*. Berkeley/Cal. 1983.
- GUNNING, Tom. Weaving a Narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. In: *Quarterly Review of Film Studies*, Winter 1981.
- JACOBS, Lewis. *The Rise of American Film* (1939). New York, 1968.
- LEVY, David. The "Fake" Train Robbery. In: *Cahiers de la Cinématèque*, 1979, no. 29.
- METZ, Christian. Das Kino: langue oder language? In: METZ, Christian. *Semiologie des Films*. München 1972.
- PRATT, George. *Spellbound in darkness*. Greenwich, N.Y. 1973.
- SADOUL, Georges. Early Film Production in England: The Origin of Montage, Close-Ups, and Chase Sequence. In: *Hollywood Quarterly* 1, 1946, 3.
- SCOPOCY, Martin. The Pioneer Story Films of James A. Williamson. In: *Cinema Journal* 18, 1978, 1.
- BOWSER, Eileen. The reconstruction of "A corner in wheat". In: *Cinema Journal* 15, 1976, 2.

¹ Capítulo 2 do livro: Joachim Paech: *Literatur und Film*. 2., überarbeitete Auflage. Reihe: Sammlung Metzler, Band 235. S. 25-44.
© 1997 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart.

Agradecemos a editora pela permissão de publicar o capítulo em português.

On Brazilian Cinema: A Portrait of Director and Producer Walter Salles

recebido em 28/02/2010 e aceito em 24/03/2010

Michael Korfmann/ Filipe Kegles Kepler

Walter Salles is probably the most widely known Brazilian director and producer. This article offers a portrait of his work over the last two decades as part of the cinematic and cultural changes that took place in Brazil. It starts with a historical overview of Brazilian film history and will then take a closer look at the films directed by Salles and his activities as producer. By looking at the evolution of the Brazilian film industry in the last ten to fifteen years in terms of market structures as well as aesthetic qualities, two major references become apparent: the more (but not only) commercial oriented productions of Globo Filmes, which often meet public taste and rely on a well-proven television language; second, the movies of Walter Salles as well as the films produced by Videofilmes, a company run and founded in 1987 by him and his brother, the documentarist João Moreira Salles. Videofilmes not only fosters many of the somewhat marginal, smaller film projects, but also serves as support for more artistically orientated movies.

Keywords: Walter Salles; Brazil Cinema; Cultur.

Cinema is predominantly the projection of a cultural identity which comes to life on the screen. It reflects this identity or at least it should. But that's not all. It should also "enchant" it. Or turn it into flesh and blood with all the contradictions implied.

Walter Salles

From an international perspective, taking consolidated festivals and events such as Cannes, Berlin or the Oscars as well as the critics and audience responses in Europe and the United States as a (nevertheless questionable) reference, one may associate the contemporary Brazilian Cinema with basically two names: Fernando Meirelles who gained worldwide acclamation with *City of God* (2002), followed by

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

the *The Constant Gardener* (2005) which gave Rachel Weisz an Oscar for Best Performance by an Actress in a Supporting Role. And second, Walter Waller, who started his international career with *Central Station* (1998). Film and leading actress Fernanda Montenegro won, among others, the Golden and Silver Bear for best movie and best actress at the Berlin Film Festival in 1998. *Central Station* was also elected as the best non-English movie at the British Academy Awards and the Golden Globes, without mentioning the numerous Latin-American awards. In 2005, Salles' film on young Guevara, *The Motorcycle Diaries*, was nominated for the best foreign movie by the Golden Globes and won an Oscar at the Academy Awards ceremony for the song *Al otro lado del rio* by the Uruguayan songwriter Jorge Drexler. The International Movie Database (IMDB) computes a total of 37 awards as well as another 16 nominations for director Walter Salles. In 2008, films of both Meirelles and Salles had been selected for the official program of the Cannes Film Festival: Fernando Meirelles' movie *Blindness*, based on a novel by Portuguese Nobel laureate Jose Saramago and starring Julianne Moore, opened the Festival; and Walter Salles was present with two films. The first, *Line of Passage* (a collaboration with Daniela Thomas) is the story about four brothers from a poor family and their struggle for social rise. One of the brothers is played by Vinicius de Oliveira, the boy from *Central Station*, who, in this film, is trying to escape his poorness by becoming a professional soccer player. Sandra Corveloni won the best actress prize at the Cannes Film Festival for her performance as his single mother in the Brazilian megalopolis São Paulo. Salles has been also present at Cannes through his production firm *Videofilmes* that co-produced *La Leonera* by Argentine director Pablo Trapero. It comes therefore as no surprise that both Salles and Meirelles appear in lists such as "Most influential figures in Brazil" (Veja magazine) or "Most important Latin film makers" (The Hollywood Reporter). Salles' next international project, a film based on cult-novel *On the Road* by Jack Kerouac, produced by Francis Ford Coppola, will probably contribute more so to his worldwide recognition.

Walter Salles' background has certainly contributed to his frequent shifts between Brazilian related movies and international productions. He was born in 1956 in Rio de Janeiro, but due to his father's activities as a banker and diplomat, the family lived in Paris between 1962 and 1969. Back in Rio de Janeiro, Salles studied economics and later obtained his master degree in Audiovisual Communication from the University of California. Between 1983 and 1993 he was responsible for hundreds of commercials as well as a series of interviews in the TV program *Conexão Internacional* on the Brazilian Channel *Manchete*, which hosted guests like Federico Fellini, Vittorio Gassman and Marcello Mastroianni. He also filmed cultural studies of Japan and China, reportages on Brazilian artists like Tomie Ohtake and Rubens Gerchman, and documentaries for European TV channels like ARTE, France 3 and the BBC. In 1987, Salles made another documentary for television, which would be decisive for his future career as fiction film maker. It was the portrait of the polish artist Frans Krajcberg (*Krajcberg – Poet of the remains*). But let us let us first take a short look at the main tendencies in Brazilian cinema history.

Brazilian cinema history began around the same time as in Europe or the U.S. New media such as photography and film arrived in Brazil quite quickly, imported mainly by foreign immigrants. The first Daguerreotype had already been reported in 1840 and, in 1898, moving images were shot in the Bay of Guanabara, in Rio de

Janeiro. Films with elaborated plots were produced from 1908 onwards, ranging from adaptations of novels such as *O Guarani* by José de Alencar to police cases like *The Stranglers*. A more professional film and studio structure, however, was implemented only during the 1930s, within the context of the efforts towards industrialization made by the Vargas government. As to the insertion of Brazilian films into the global scenario and the basic historical phases of Brazilian cinema, I would like to draw out the following basic lines. From the silent area still echoes the experimental *Limite* (1931), a two hour long film-poem by Mário Peixoto. Its newly restored version was screened in 2007 at the Cannes Film Festival and was one of the selected films from the World Cinema Foundation, a non-profit organization founded by Martin Scorsese and others, among them Walter Salles, to provide financial assistance for the preservation, restoration and broadcasting of films from all over the world, in particular the cinema of Africa, Latin America, Asia and Central Europe. In 1962, *O Pagador de Promessas*, directed by Anselmo Duarte and known in the English-speaking world as either *Keeper of Promises*, *The Given Word* or *The Promise*, was awarded the Palme d'Or at the Cannes Film Festival, becoming the first and so far only Brazilian film to achieve such a feat. The cinema novo and mainly Glauber Rocha's *Black God-White Devil* from 1963 with its mélange of elements ranging from the oral literature of northeastern Brazil, westerns, distancing elements borrowed from the theater of Bertolt Brecht, and ancient tragedy as well as the inclusion of historical and mystical figures has ever since stimulated debates among the international cinematic community. The foundation of the state-run agency *Embrafilme* in 1969, frequently criticized for its dubious selection criteria, bureaucracy, favoritism and bad use of tax-payers money, nevertheless enabled a varied and memorable filmography, including the most seen of all Brazilian films, *Dona Flor and Her Two Husbands* (1976) by Bruno Barreto (based on a book by Jorge Amado with an estimated public audience of 12 million), Cacá Diegues' *Bye Bye Brasil* (1979) and Hector Babenco's *Pixote* (1981), among others. In 1990, President Fernando Collor cut the central programs for film sponsorship like *Embrafilme* and fiscal privileges which led to a disruption of Brazilian film production. In 1991, only one national film came on the market: *High Art*, directed by Walter Salles based on a novel by Rubem Fonseca, an American-Brazilian co production with original audio in English. The film achieved a market share in Brazil of less than 1%.

Carla Camurati's film *Carlota Joaquina, Princess of Brazil* (1995) is regarded as an historical turning point in the revival of the Brazilian film industry, based on new laws of tax deductions for film financing. It was the first Brazilian movie since the 1980s that attracted more than one million viewers to the cinemas. Critics have analyzed this phenomenon initially under the term *retomada*, the resumption or renaissance of national cinema. In the numerous attempts to come to terms with this phase one may cite two basic tendencies: one that sees the films of this period under certain thematic and aesthetic points of views, as for instance in *Cinema Novo: Um balanço crítico da Retomada* (2003) by Luiz Zanin Oricchio. The author, a journalist and critic from the newspaper *Estado de São Paulo*, tries to establish a useful taxonomy by dividing thematically the movies in categories like "History and Film" or "Privacy and Publicity", or "Sertão and Favela". On the other hand critics like Pedro Butcher, author of *Cinema Brasileiro Hoje* (2005), have concluded that unlike the new cinema from the 1960s, the *retomada* films have no common ideological,

aesthetical or filmic base, but only share the intention to recapture a slice of the market share and, thereby, reestablish the Brazilian cinema as an economical factor.

In the new emerging film industry of the last decade, *Globo Filmes* play an important and controversial role. *Globo Filmes* was founded in 1998 and has so far produced more than 70 movies, with a total of more than 70 million viewers. In 1993, the audience of Brazilian movies was 0.1% of the total number of cinema spectators in Brazil, counting 45.5 thousand spectators. In 2003, this figure had grown to 21%, or more than 22 million spectators. This increase, which represents quite a remarkable percentage for national cinema production, has been mainly due to the commercially successful *Globo* productions. Many of their films come to the cinemas with approximately 200-300 prints which corresponds to the numbers of prints used to promote American blockbuster. Low-budget films and movies that are frequently successful in festivals, i.e. *Mango Yellow* of Cláudio Assis (2002), must settle for 14 copies and approximately 120,000 viewers. Three other movies from the last years (*Passing by*, *The Storytellers* and *Up Against Them All*), all of them awarded numerous prizes, only reached between 10,000 and 67,000 viewers, respectively.¹ *Globo Filmes* represent about 20% of all Brazilian productions, but due to its high success rate has reached a percentage of about 80% in revenues at the box office.² The following numbers show the concentration of Brazilian film production: in the first half of 2006, 83% of the Brazilian movies achieved a number of viewers below 50,000 and “from the 5,8 millions spectators of this period, 5,2 millions alone fall on three blockbuster Globo-movies”.³

By looking at the evolution of the Brazilian film industry in the last ten to fifteen years in terms of market structures and not as much in terms of thematic or aesthetic qualities, two major references become apparent: the more (but not only) commercial oriented productions of *Globo Filmes*, which often meet public taste and rely on a well-proven television language; second, the movies of Walter Salles as well as the films produced by *Videofilmes*, a company run and founded in 1987 by he and his brother, the documentarist João Moreira Salles. *Videofilmes* not only fosters many of the somewhat marginal, smaller film projects, but also serves as support for more artistically orientated movies like *Suely in the Sky* (Karim Ainouz 2006), *Lower City* (Sérgio Machado 2005), *Madame Satã* (Karim Ainouz 2002), *Behind the sun* (Walter Salles 2001), *To the Left of the Father* (Luiz Fernando Carvalho 2001) or *Central Station* (Walter Salles 1998), films that did well in many festivals worldwide. As a distributor, *Videofilmes* offers movies like the German production *The Edukators* (Hans Weingartner 2004) or classics of political engagement like *The Battle of Chile* (Patricio Guzmán 1979) and *Memories of Underdevelopment* (Tomás Gutiérrez Alea 1968; the DVD-version has a audio commentary by W. Salles).

Most spectators will link Walter Salles to his two main successes so far: *Central Station*, the story of the worldly-wise Dora and the suddenly motherless boy Josué, who go together on the quest for Josué’s father and also find each other on this journey from the metropolis of Rio de Janeiro into the northeast. And second, *The Motorcycle Diaries*, the journey of young Guevara and Alberto Granado. Like most road-movies, *Central Station* and *The Motorcycle Diaries* are all about the quest for a twofold identity, the one of the protagonists as individuals as well as their destiny in context of the Brazilian and Latin-American geopolitics. This aspect was surely decisive for an open-air screening of *The Motorcycle Diaries* during the *World Social Forum* – the antipole to the annual meeting of politicians and celebrities in

Davos – held in Porto Alegre, South-Brazil, in 2005. Salles himself participated in the forum by invitation of the *Landless Workers Movement (MST)*. *Videofilmes*, his production firm, was represented by two other movies: *Entreatos* (2004), a documentary film by his brother João Moreira Salles about the election campaign of the current president Luiz Inácio “Lula” da Silva, as well as *Peões* by Eduardo Coutinho, about the time when Lula was still a militant unionist at the end of the 70s. In many interviews Walter Salles has stressed that the shootings for *The Motorcycle Diaries* resulted in an overwhelming experience of Latin American solidarity among the crew, which changed his hitherto meticulous working method giving more room for intuition, improvisation and cooperation between all those involved in the shootings – Argentines, Chileans, Peruvians, Mexicans and Brazilians. But it would be much too simple to see Salles work under a plain North-South perspective; *Central Station* and *The Motorcycle Diaries* were accomplished only through the cooperation of Robert Redford and the Sundance Festival. *Central Station* received the Sundance screenplay award and thus the financial coverage for the project’s execution; and the film adaptation of young Guevara’s diaries had been, over the years, a long time project of Robert Redford, who then chose Salles to direct.

Salles ability to combine regional landscapes, ambiences and faces with universally appealing stories and technical sophistication has attracted a worldwide audience for his films. Ironically, it is exactly these aspects that awake among many Brazilian reviewers, especially from the academic field, a rather skeptical reaction. A few years ago, critic Ivana Bentes came up with the slogan of “cosmetics of hunger” in relation to the movies by Salles and Fernando Meirelles. It was an allusion to new cinema director Glauber Rocha’s slogan of the “aesthetics of hunger”, one of the central programmatic manifestos of the cinema novo from the year 1965. What Bentes meant was that movies like *Central Station* or *Behind the sun* stage the dry, meager and poor north-east as a folkloristic spectacle of the masses and fall behind in the radical film visions of the cinema novo. Many Brazilian critics still seem to worship the cinema novo as the non plus ultra and remain therefore rather skeptical towards the quite large thematic and aesthetic diversity of the Brazilian movies of the last 5-10 years, particularly those produced by *Videofilmes*, because they frequently lack a clear ideological feature and do not offer such strong identity potentials as many of the films in the 1960s:

These classic films of the 60s created an aesthetics based on the dry cut, the nervous framing, the overexposure, the handheld camera, the fragmented narrative which mirrored the cruelty of the sertão. This is the Cinema Novo aesthetics, whose purpose was to avoid turning misery into folklore. Those films proposed an ethics and an aesthetics for the images of pain and revolt. However the idea rejected by those films of expressing the intolerable through beautiful landscapes, thus glamorizing poverty, emerges in some contemporary films, in which conventional language and cinematography turn the sertão into a garden or a museum of exoticism, thus ›rescuing‹ it through spectacle.⁴

As mentioned before, *Central Station* and *The Motorcycle Diaries* resulted from an international collaboration with the US and Japan. This oscillation between the regional and global, one of the specific elements in Salles work, also appears in his

movie *Behind the Sun* (2001), based on the novel by Albanian writer Ismail Kadaré. The novel was originally titled *Broken April* (1978) and includes one of the favorite themes of Kadaré: how the past affects the present, this time exemplified by the unwritten law of *Kanun*, the brutal blood feud traditions of the Albanian highlands. Salles transported the archaic history about the vendetta in Albania to the north-east of Brazil in the beginning of the 20th century, an adaptation regarded by Kadaré himself as very successful. After Salles had gained a reputation with filmic excursions into the Latin American history and the present, his work as director on the Hollywood remake (2005) of Hideo Nakata's *Dark Water*, originally released in 2002 and based on a short story by Koji Suzuki (*The Ring*), came as quite a surprise. Salles himself described his first American experience of being contracted merely as an executing director as "interesting" and he was able to finish a movie without the usual long-lasting preparation phase of his previous projects. The next project brought him back to a more personal work, participating on *Paris, je t'aime* (2006), in which twenty filmmakers, each in his own style and genre, present a five minute episode on one specific arrondissement which were then to be fused and weaved into an atmospherically more homogenate story. Salles also participated in a similar project a year later, which had its world premiere at the Cannes Film Festival 2007: *Chacun son cinéma*, a collective work about cinema from 33 renowned directors like Theodoros Angelopoulos, Bille August, Jane Campion, David Cronenberg, Lars von Trier and Wim Wenders.

Among the current works in progress we have already mentioned the adaptation of the 1957 cult novel *On the road* by Jack Kerouac, whose film rights have been owned by Francis Ford Coppola since 1979 and who recently engaged Salles as the director for this project. The screenplay is being written by José Rivera, who also wrote *The Motorcycle Diaries*. The fact that Salles chooses to look on the novel from a point of view that focuses on the immigration background of the protagonists is interesting. The beat-generation is thus not so much seen as a general rebellion against the ways of life of the 50s in the US, but first of all in the context of a conflict about the role assigned to them as a marginal immigrant generation. Kerouac himself was born into a Franco-Canadian family, Ginsberg came from an East-European background with communistic engagement and the beat poets Lawrence Ferlinguetti and Diane di Prima had Italian ancestry. In order to illuminate this background as extensively as possible, as well as to reflect eventual "relations to the present",⁵ Salles first shot a documentary on the protagonists of *On the road*, following their moves through the US and setting, so to speak, the main coordinates for the actual movie itself.

The complementation of fiction and documentary may be seen as another main characteristic in the work of Walter Salles. Two documentary films served in fact as a starting point for his international film career, specifically in regard to *Central Station*: a portrait of the sculptor Frans Krajcberg (*Krajcberg – Poet of remains*) from 1987, and an encounter between Krajcberg and a former prison inmate named *Socorro Nobre*, which resulted in the homonymous film portrait in 1995. Krajcberg, born 1921 into a Jewish-Polish family, fled to Russia after the murdering of his family by the Nazis. There he joined the Red Army and later on was drafted into the Second Polish army. By the end of the war, at the age of 24 and without any family, a "burned person", he went to Germany to study art with Willi Baumeister. He engaged there with the artistic modernity, the Bauhaus movement and abstract art. With a letter of recommendation of Baumeister he moved to Paris in 1947 and in

1948 arrived in Brazil. From the 1960s onwards, Krajberg's sculptures and installations have made him into one of the internationally best known eco-artist.⁶ A newspaper article on the artist and his transformation of burned wood into sculptures, thus giving them a new life, finds its way to Socorro Nobre, a woman condemned to 36 years of confinement. She decides to write a letter to the sculptor, telling him how impressed she was by his work and how it gave her new hopes for her own life. This story as well as a meeting between the two is the central theme of the short film *Socorro Nobre (Life somewhere else, 1995)*. The idea that something so prosaic as a letter could be capable of changing one's life, turns into the starting point for *Central Station*.

Two years ago I shot a documentary (*Socorro Nobre*) about the correspondence of a woman condemned to 36 years in confinement and the sculptor Frans Krajberg, who lives in Brazil. The movie narrates how one day the imprisoned woman discovered the article about the sculptor in the Amazon region, where whole areas were burned down. She learns that he transforms burned wood in sculptures, giving them a second birth. The woman wrote then a letter to the sculptor right away, telling that she was deeply moved by his artistic work and that she was able to create a new courage to face her own life. This has strongly impressed me as a very radical art form capable of changing a life and having a very emotional effect on someone. I think that art has generally lost this radicalness. Also I was really astonished that at the end of the 20th century, in the age of the computer and the virtual communication, something so prosaic as a letter is capable of changing one's life. This kept me occupied for a long time and a couple of months later I woke up with the idea for *Central Station* and wrote it all down, and the whole architecture was there.⁷

The finished script received then a screenplay award, offered by the Sundance Festival for cinema's 100th anniversary, and thus the project could start. It featured Socorro Nobre herself playing a minor role in the beginning of the film as one of Dora's customers.

Before the very successful *Central Station*, Salles had already shot his first movie in 1991, the homonymous film adaptation of the Brazilian novel *High Art*, written by Rubem Fonseca. The film was also released in Europe under the title *Exposure*. Despite some visually convincing scenes, the Brazilian-American co-production (with original English audio track) was not on a par with the dark detective story and its numerous cultural allusions and must be seen as a not quite successful beginner's work, an opinion shared by the director himself. A recovery from the somewhat disillusioning experience with *High Art* came in 1995 with the low-budget film *Foreign Land* (co-directed by Daniela Thomas), shot in black and white. Cutting between São Paulo and Lisbon at the outset of the film, it interweaves the personal stories of Paco and Alex and the political moment on March 15, 1990, when President Fernando Collor de Mello froze all bank accounts in Brazil. Both look for a new existence in former colonial Portugal but get involved in drug crimes. According to *The New York Times*, "recent political history in Brazil, expatriation, timeless human frailty and the inevitability of fate -- captured in the melancholy music of the Portuguese fado -- color *Foreign Land*," a small, taut drama⁸ and cameraman Walter Carvalho described it as a film that "relives on the screen in

other dimensions what those young people lived in reality: the bitter sensation of belonging to an unreliable country, of not having roots or identities, of living in their own country as if it was a foreign country, of being a foreigner without even living abroad".⁹

Foreign Land and more importantly the success of *Central Station* opened the doors for international projects like the invitation to participate in an episode of a TV production by the German-French broadcast station Arte about the new millennium: *2000, seen by...*. Arte invited ten filmmakers from ten countries to present their own personal view on the turn of the millennium. Salles, once again collaborating with Daniela Thomas, contributed with an episode entitled *Midnight* (1999). In a kaleidoscope form, it narrates and interweaves the stories of different characters: a man that leaves his wife – a pedagogue on the brink of suicide – shortly before New Year's Day, a criminal that must kill a good friend in order to escape from going to jail as well as an old man, who adjures the apocalypse.

The next cinematic project was *Behind the Sun* (2001), a film about an ongoing feud between a family of poor sugarcane farmers and one of wealth and property in the dry north-east region of Brazil. The shooting protracted for weeks while the actors had to simulate the hard living conditions of their characters. Since Salles intended to focus on a more visual than spoken narrative, screening and discussions on historical silent films were also part of the preparation stage. Along with works of Einstein and Pudovkin, the Brazilian silent movie *Limite* (1931) by Mário Peixoto was exhibited. Peixoto and his only film have achieved a legendary and cult status within Brazilian film history and, along with films by directors like Marin Scorsese, Nelson Pereira dos Santos, Tomás Gutiérrez, Wim Wenders or Michelangelo Antonioni, *Limite* was one of the central sources of inspiration for the film career of Salles himself. He had met Peixoto (1908-1992) at the end of the 80s, assisted the financially impoverished director and writer and, after his death, founded the *Mário Peixoto Archive*, which is located in his company *Videofilmes*. In 2001, Sérgio Machado, the longtime assistant of Walter Salles, shot a documentary on Peixoto called *At the Edge of the Earth*, the working title of Peixoto's second unfinished work. *Behind the Sun* contains many hidden references to Peixoto; one of the main characters, for instance, is called "Breves" – Peixoto's complete name was Mário Rodrigues Breves Peixoto – and there is dialogue in the movie taken directly from one of Peixoto's novels.

In summary, the following patterns in the work of Salles as director and producer can be identified: first, the deliberate insertion of his work into the Brazilian film tradition, whether in regard to the cinema novo tradition or in a more experimental form such as *Limite*. This does not mean an imitation of certain stylistic elements – his own film aesthetics for instance show few, if any, parallels with Peixoto's filmic approach – but predominantly the wish to continue, explore and extend the Brazilian cinema in all of its multifariousness. This also includes the rejection of those critics that expect a primarily socio-critical-realistic cinema from Brazil or Latin America as an attitude of heteronomy and reduction. Related to this aspect we may understand his efforts to shoot and produce movies, which, in one way or the other, develop a creative, fresh and somewhat sensitive look on the world and do not degenerate into a worn-out television narration, films that emerge from the traditions of an international world cinema, but also incorporate regional stories, landscapes, faces, subjects and colors. As a third point, Salles has made documentary and fiction films. His documentaries often work as a preliminary scanning of themes and often

provide a framework for possible improvisations and variations during the shooting of the fiction films that follow.

One may of course diverge on the question of whether theoretical proposals and the actual filmic outcome do meet or if Salles' frequent bridging between world cinema and regional identity is always successful. Critics have frequently praised the opening scenes of movies like *Behind the sun* or *The Motorcycle Diaries* as dynamically and cinematographically outstanding, but have also pointed out that, in the course of the story, his films often condense into an exaggerated symbolic tone that outperforms cinematic qualities by moral or political messages in too clear a way. The gap between commonplace and artistic cinema, "totally personal and general questions about the world where we come from" (Dreyfus 2005) is narrow. At best, the desire for a cultural identity and its reflection as an artistic, unique form on the screen maintain a fragile balance. Salles himself once formulated it as such:

Cinema is predominantly the projection of a cultural identity which comes to life on the screen. It reflects this identity or at least it should. But that's not all. It should also "enchant" it. Or turn it into flesh and blood with all the contradictions implied. Unlike Europe we [Latin America] are societies in which the identity-question hasn't become crystallized yet. And maybe that's why we need the cinema so desperately, in order to be able to see ourselves in the many conflictive mirrors which reflect us.¹⁰

Salles' latest film, *Line of Passage*, entered the theaters in the fall of 2008; the documentary *Looking for On the Road* should come soon while the shooting of the fiction film *On the Road* is scheduled for 2011. Another project is also pending: the adaptation of *The stepson*, a novel from 1983 by Argentine writer Juan José Saer (1937 - 2005) which takes place in the 16th century and tells the story of a young survivor among cannibals at the Rio da Prata who after 10 years of living among the natives returns to Europe.¹¹

Hopefully this introduction to the films of Walter Salles can offer the reader a broader view on the cultural and cinematographic environments that have given birth to his movies thus fare. "You have today in Latin America," Salles once said in an interview, "a generation of directors and actors who grew up after the democratization of the continent. That makes a dramatic difference. They are not only talented but socially and politically conscious, and this combination is nurturing a different kind of cinema. The films have a desire for new stories, often stories of identity. We are a young continent, and the countries are in movement, in the process of defining ourselves, and this process creates extraordinary cinematic possibilities".¹²

References

¹ Época. 2007. Filmes brasileiros premiados saem em DVD. Época archive. <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT983214-1661,00.html>. Accessed 3 January 2007.

- ² Fonseca, Rodrigo. 2003. O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro. *Revista de Cinema* 12: 26-28.
- ³ Mecchi, Leonardo/ Valente, Eduardo. 2007. Cinema brasileiro para quem? Revista Cinetica archive. <http://www.revistacinetica.com.br/brasilpraquem2.htm>. Accessed 12 January 2007.
- ⁴ Nagib, Lucia. 2003. *The New Brazilian Cinema*. London, New York: I.B. Tauris. & Co., p. 124.
- ⁵ Streckler, Marcos. 2006. Dois cineastas on the Road. Folha de São Paulo, 26.11.2006. Caderno Mais, p. 4-5.
- ⁶ Kaplan, Leon. 1999. FRANS KRAJCBERG: Brazil's Eco Sculptor. Artfocus archive. <http://www.artfocus.com/Krajcberg.html>. Accessed 10 January 2008.
- ⁷ Hofmann, Sonja/Dröge, Donata. 2007. Was wir machen, ist organischer. Interview mit Walter Salles. Martices archive. <http://www.matices.de/17/17ksalle.htm>. Accessed 9 November 2008.
- ⁸ Gelder, Lawrence van. 1997. For Strangers in Brazil, A Sense of Endless. New York Times archive. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A05EFDD103EF937A15753C1A961958260>. Accessed 24 January 2005.
- ⁹ Carvalho, Walter. 1997. *Terra estrangeira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. p. 8.
- ¹⁰ Salles, Walter. 2004. I have seen the light. Guardian archive. <http://www.guardian.co.uk/film/2004/apr/02/1>. Accessed 14 April 2004.
- ¹¹ Colombos, Sylvia. 2008. Entrevista com Walter Salles. Folha de São Paulo archive. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u394195.shtml>. Accessed 22 April 2008.
- ¹² Scott, A.O. 2004. Latin Film, Flowering From Seeds Of Turmoil. New York Times archive. <http://www.nytimes.com/2004/05/20/movies/critic-s-notebook-latin-film-flowering-from-seeds-of-turmoil.html>. Accessed 18 July 2006.