

# Apresentação

O ano de 2011 marca dois séculos da morte trágica de Heinrich von Kleist (1777-1811), um dos mais importantes e instigantes autores da literatura alemã. Na Alemanha, a data foi lembrada com eventos, encenações, [novas publicações](#); até mesmo a sepultura do autor, às margens do lago „Kleiner Wannsee“, em Berlim, foi restaurada. Em diversas cidades brasileiras, foram realizadas leituras públicas de suas peças, incentivadas pela Sociedade Heinrich von Kleist ([Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft](#)) e pelo Festival Internacional de Literatura de Berlim ([Internationales Literaturfestival Berlin](#)). Na USP, duas mesas da [Jornada de Literatura Alemã de 2011](#) foram dedicadas ao autor. No âmbito acadêmico brasileiro, parece haver um crescente interesse pela obra de Kleist. Há pesquisas atuais, já concluídas ou em desenvolvimento (Cf. [CASTRO 2006](#); 2008); uma nova tradução da novela *Terremoto no Chile*, publicada em 2007 (Cf. KLEIST, 2007); um número especial da Revista [Floema \(ano 4, n. 4 2008\)](#), com conferências de Hans Ulrich GUMBRECHT e a tradução de um ensaio de Kleist. Na *Pandaemonium Germanicum* foi publicado, em [2007](#), em homenagem aos 230 anos nascimento do autor, um número com três artigos sobre a obra de Kleist. Neste segundo número de 2011, apresentamos um *Especial Kleist*, com três textos que se dedicam à obra do autor.

Abre o *Especial* o artigo de Kathrin ROSENFELD sobre *As ironias caleidoscópicas de Kleist em O noivado de Santo Domingo*, última novela do autor. Rosenfield defende a ideia de que, através do enredo de um amor trágico, a novela discute os discursos sociais do início do século XIX. Segundo a autora, a narrativa “elabora os conflitos e contradições que marcam os discursos emancipatórios da época (ao salientar as contradições dos discursos racistas) e [...] as perplexidades e dúvidas dolorosas que agitavam o autor [...] (na forma de alusões autoirônicas)”.

Ao artigo de Rosenfield segue-se um breve ensaio de Ulrich BEIL, *Elektrische Schrift. Eine Anmerkung zur Medialität in Kleists Anekdote Der Griffel Gottes*. Nele Beil, enfatizando os aspectos do texto nos quais se realiza uma reflexão sobre

## Apresentação

midialidade, analisa a anedota *O lápis de Deus*, na qual um raio “escreve” um novo epitáfio em uma lápide. A própria figura de Kleist, por sua vez, é incorporada em uma das mídias e se torna personagem literária em um texto de Robert Walser, analisado no artigo *Sobre um retrato vivo de Kleist*, de Douglas POMPEU. Este interpreta a ficcionalização de Kleist como atualização e tentativa de diálogo com a tradição literária.

A segunda parte da seção de Literatura/Cultura apresenta um estudo sobre o primeiro ensaio de Walter Benjamin a respeito de um escritor tão inclassificável quanto Kleist, Hölderlin (1770-1843), por Martín BAIGORRIA no artigo *La balanza y los platillos. Hölderlin, Benjamin y la escena de la Historia*. Baigorria contextualiza a recepção de Hölderlin no início do século XX e o interesse do jovem Benjamin pela figura e pela obra de Hölderlin.

Dentre os autores e personagens extemporâneos da Literatura Alemã, o Fausto também é assunto desta edição. A história das diferentes versões dessa personagem, bem como sua passagem do teatro de animação ao texto literário é tema do artigo de Pedro Heliodoro TAVARES *Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária*.

A seção de Literatura/Cultura apresenta ainda dois artigos nos quais se evidenciam aspectos de interdisciplinaridade, campo que cada vez mais se consolida no pensamento crítico como articulador de várias áreas do saber. Em *História da arquitetura ou arquiteturas da história: uma leitura de Austerlitz*, de W. G. Sebald, Vinícius CARVALHO PEREIRA analisa a função da arquitetura no romance de Sebald. Segundo o autor, esta narrativa procura rastrear na arquitetura os indícios do que viria a ser um dos maiores massacres do século XX, a *Shoah*.

Maria Aparecida BARBOSA apresenta a obra de Carl Einstein (1885-1940), escritor, crítico dadaísta e influente pensador do campo das artes modernas, no artigo *Carl Einstein interdisciplinar: sobre ‘Escultura Negra’*, livro que foi recentemente traduzido no Brasil.

A partir deste número 18 da *Pandaemonium Germanicum* uma seção de entrevistas integrará, quando houver ensejo, a nossa revista. Pretende-se apresentar

## Apresentação

entrevistas com personalidades significativas para história e cultura alemãs ou que contribuem para o intercâmbio da cultura alemã no Brasil. Nesse sentido, integra o presente número uma **ENTREVISTA** com Simone Neteler, *Wie Walter Kempowskis Echolot entstand*, feita por Valéria Sabrina PEREIRA. Neteler foi uma das principais colaboradoras de Kempowski em seu diário coletivo, articulado através de documentos da época e que oferecem uma visão abrangente e multifacetada da Segunda Guerra Mundial.

Na seção dedicada a *Língua/Linguística*, temos cinco contribuições de natureza diversa. A primeira é o estudo linguístico-comparativo de Raoni NARAOKA DE CALDAS (*Estudo linguístico comparativo sobre onomatopeias em histórias em quadrinhos: português/alemão*), que aborda, de maneira original e criativa, as onomatopeias e interjeições em português e em alemão, tendo como objeto de análise a linguagem das histórias em quadrinhos (HQ). Na imitação dos sons e na sua representação gráfica, características próprias da linguagem dinâmica das HQs, registra-se a função expressiva da linguagem oral diretamente ligada à competência linguístico-pragmática do falante em sua comunidade cultural de origem.

Dois outros estudos têm por tema o ensino de Alemão como Língua Estrangeira (ALE) no contexto brasileiro de ensino-aprendizagem de Línguas/Culturas Estrangeiras (LCE). O foco do estudo comparativo de Mergenfel VAZ FERREIRA (*Olhares brasileiros e alemães: Um estudo da percepção, interculturalidade e ensino de Línguas/Culturas Estrangeiras*), de enquadre semiótico-social, é a dimensão intercultural envolvida no processo de aprendizagem de LCE. Através da interação entre leitores e textos multimodais, ilustrada pela análise e interpretação de anúncios publicitários feitas por aprendizes alemães de Português como Língua Estrangeira (PLE) e aprendizes brasileiros de Alemão como Língua Estrangeira (ALE), a autora demonstra ser possível depreender diferenças na percepção de um mesmo fenômeno como decorrentes da diversidade de percepção das coisas em cada cultura.

Ainda no contexto de ensino/aprendizagem de línguas/culturas estrangeiras, o uso de ferramentas fornecidas pela tecnologia da informação e da comunicação revelou-se um aliado inestimável no processo de formação inicial de professores de alemão e no

## Apresentação

desenvolvimento do pensamento crítico-reflexivo dos novos profissionais. As autoras do artigo *O ambiente virtual na formação inicial de professores de alemão como apoio para o ensino e a aprendizagem da língua e a reflexão sobre ações docentes*, Cíbele de Faria ROZENFELD e Maria Cristina Reckziegel Guedes EVANGELISTA, discutem as possibilidades oferecidas pela plataforma Moodle de aprendizagem na formação inicial de professores de alemão e as diferentes formas de uso de ambientes virtuais, tais como fóruns online e o uso da plataforma em diferentes projetos didáticos.

Na área de sociolinguística, dois trabalhos dedicam-se a pesquisar o contato linguístico português/alemão no contexto da introdução de variedades dialetais do alemão falado em solo brasileiro pelas levas de imigrantes de diferentes regiões da Alemanha no século XIX. Tais variedades dialetais se firmaram nas comunidades alemãs como línguas de interação social e são faladas até hoje nas regiões colonizadas pelos imigrantes, mas, devido ao contato com o português falado, houve contaminação linguística de diversos tipos, tais como empréstimos, misturas e troca contínua de códigos linguísticos (*code switching*). Neste contexto se encaixa o artigo de Angelika GÄRTNER (*Der schnodert em alemão – Beispiele portugiesischer Entlehnungen und deutsch-portugiesischer Sprachmischungen aus Südbrasilien (São Bento do Sul, SC)*), que trata do contato linguístico entre o português brasileiro e o alemão falado por descendentes de imigrantes alemães de uma pequena localidade situada no sul do Brasil.

Por fim, o artigo de Beate HÖHMANN e Mônica Maria Guimarães SAVEDRA (*Das Pommerische in Espírito Santo: Ergebnisse und Perspektiven einer soziolinguistischen Studie*) discute aspectos da manutenção linguística e as medidas de preservação do pomerano, variedade dialetal do alemão falado pelos descendentes de imigrantes alemães no estado do Espírito Santo, sudeste do Brasil. Com base em dados sociodemográficos da comunidade linguística estudada, são apresentados dados quantitativos sobre a preferência linguística e de transmissão intergeracional da língua, realizados dentro de um projeto de implementação do pomerano nas escolas, de âmbito estadual, que visa a revitalização das línguas minoritárias, sua padronização e sua preservação.

## Apresentação

Ao concretizar com o presente número nossa segunda publicação na Coleção SciELO, agradecemos de forma especial aos nossos autores, pareceristas e revisores, e esperamos que os leitores aproveitem as contribuições apresentadas ao longo das mais de 300 páginas desta nova *Pandaemonium Germanicum*.

*São Paulo, 15 de dezembro de 2011*

*Eloá Heise, Juliana P. Perez, Masa Nomura*

# Geleitwort

2011 jährt sich der tragische Tod Heinrich von Kleists (1777-1811) zum zweihundertsten Mal. In Deutschland wurde des Jubiläums mit Veranstaltungen, Inszenierungen und [neuen Publikationen](#) gedacht; sogar das Grab des Autors am Ufer des Kleinen Wannsee in Berlin wurde zu diesem Anlass restauriert. In verschiedenen brasilianischen Städten wurden mit Unterstützung der [Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft](#) und des [Internationalen Literaturfestivals Berlin](#) Lesungen seiner Stücke durchgeführt. An der Universität São Paulo (USP) wurden dem Autor zwei Sektionen der deutschen Literaturwoche 2011 ([Jornada de Literatura Alemã de 2011](#)) gewidmet. In brasilianischen Hochschulkreisen hat das Interesse an Kleist offensichtlich zugenommen, zur Illustration seien einige Beispiele genannt: verschiedene laufende oder bereits abgeschlossene Untersuchungen (vgl. [CASTRO 2006](#); 2008); eine neue, 2007 veröffentlichte brasilianische Übersetzung der Novelle *Das Erdbeben in Chili* (vgl. KLEIST, 2007); ein Sonderheft der Zeitschrift [Floema \(Jahrgang 4, Nr. 4 2008\)](#); Vorträge von Hans Ulrich GUMBRECHT und die Übersetzung eines Essays von Kleist. In der *Pandaemonium Germanicum* wurde [2007](#) anlässlich des 230. Geburtstags des Schriftstellers eine Ausgabe mit drei Beiträgen über seine Werke herausgegeben. In der zweiten Ausgabe 2011 erscheint nun ein *Kleist-Themenschwerpunkt* mit drei Texten, die sich mit seinen Werken befassen.

Kathrin ROSENFELD leitet diesen *Themenschwerpunkt* mit dem Aufsatz über *As ironias caleidoscópicas de Kleist em O noivado de Santo Domingo* [Die kaleidoskopischen Ironien Kleists in Die Verlobung in St. Domingo], der letzten Novelle des Autors, ein. Rosenfield vertritt die Ansicht, dass sich die Novelle mit ihrem Plot einer tragischen Liebe mit den sozialen Diskursen des frühen 19. Jahrhunderts auseinandersetzt. Die Erzählung „deckt die Konflikte und Widersprüche der damaligen freiheitsstrebenden Diskurse auf (indem die Widersprüche der rassistischen Diskurse unterstrichen werden) und [...] offenbart die Fassungslosigkeit und die quälenden

## Geleitwort

Zweifel, die den Autor heimsuchen [...] (durch selbstironische Anspielungen)“, so Rosenfield.

Es folgt ein kürzerer Beitrag von Ulrich BEIL, *Elektrische Schrift. Eine Anmerkung zur Medialität in Kleists Anekdote Der Griffel Gottes*. Darin analysiert er die Anekdote *Der Griffel Gottes*, in der ein Blitz eine neue Inschrift in einen Grabstein „eingraviert“, und geht insbesondere auf die Aspekte des Textes ein, aus denen sich Reflexionen über Medialität ableiten lassen. Aber Kleist selbst wird zum Medium und mutiert in einem Text von Robert Walser, der im Artikel *Sobre um retrato vivo de Kleist* [Über ein lebendiges Abbild von Kleist] von Douglas POMPEU besprochen wird, zu einer literarischen Figur. Der Autor des Beitrags interpretiert die Fiktionalisierung von Kleist als Aktualisierung und Versuch eines Dialogs mit der literarischen Tradition.

Der zweite Abschnitt der Sektion Literatur/Kultur beginnt mit einem Aufsatz von Martín BAIGORRIA über Walter Benjamins ersten Aufsatz über einen Schriftsteller, der genauso schwer einzustufen ist wie Kleist: Hölderlin (1770-1843). In seinem Beitrag *La balanza y los platillos. Hölderlin, Benjamin y la escena de la Historia* [Die Waage und die Schalen. Hölderlin, Benjamin und die Geschichtsszene] stellt Baigorria die Rezeption Hölderlins am Anfang des 20. Jahrhunderts und das Interesse des jungen Benjamin für die Person und das Werk Hölderlins in einem größeren geschichtlichen Zusammenhang dar.

Aber auch eine weitere zentrale Figur der deutschen Literatur ist ein Thema dieser Ausgabe: Faust. Die Geschichte der verschiedenen Ausprägungen dieser Figur sowie der Übergang vom Kasperltheater hin zur Literatur ist das Thema des Beitrags von Pedro Heliodoro TAVARES *Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária* [Faust als Kasperltheater: seine religiös-weltlichen Ursprünge und Einflüsse auf die literarische Tradition].

Die Sektion Literatur/Kultur birgt außerdem zwei Aufsätze, in denen die Interdisziplinarität, die sich immer deutlicher als Schnittstelle der verschiedenen Wissensbereiche kristallisiert, im Vordergrund steht. In *História da arquitetura ou arquiteturas da história: uma leitura de Austerlitz, de W. G. Sebald* [Geschichte der Architektur oder Architekturen der Geschichte: eine Interpretation von Austerlitz, von

## Geleitwort

W. G. Sebald] untersucht Vinícius CARVALHO PEREIRA die Bedeutung der Architektur in Sebalds Roman. Seiner Auslegung nach wird in der Erzählung versucht, in der Architektur Hinweise auf das Ereignis, das sich als eins der größten Massenmorde des 20. Jahrhunderts herausstellen wird, die *Shoah*, zu erkennen.

Maria Aparecida BARBOSA stellt in ihrem Aufsatz *Carl Einstein interdisciplinary: sobre 'Escultura Negra'* [Interdisziplinärer Carl Einstein: über die *Negerplastik*] das Werk des Schriftstellers, Kunstkritikers und einflussreichen Denkers Carl Einstein (1885-1940) vor. Sein Buch „Negerplastik“ wurde erst vor kurzem in Brasilien übersetzt.

Ab dieser Ausgabe Nr. 18 der *Pandaemonium Germanicum* wird es je nach Verfügbarkeit eine Sektion mit Interviews geben. Wir werden versuchen, Interviews mit Persönlichkeiten zu führen, die wichtige Beiträge im Bereich der deutschen Geschichte und Kultur leisten oder geleistet haben oder die aktiv am Austausch mit der deutschen Kultur in Brasilien beteiligt sind. In diesem Sinne wurde in der vorliegenden Ausgabe ein **INTERVIEW** mit Simone Neteler, *Wie Walter Kempowskis Echolot entstand*, aufgenommen. Die Fragen stellte Valéria Sabrina PEREIRA. Neteler war eine der wichtigsten Mitarbeiterinnen Walter Kempowskis und hat an seinem kollektiven Tagebuch mitgewirkt, welches anhand von Zeitdokumenten zusammengestellt wurde und einen vielseitigen Überblick über den zweiten Weltkrieg bietet.

Die Sektion *Sprache/Sprachwissenschaft* enthält fünf Beiträge zu unterschiedlichen Themen. Der erste ist eine originelle und kreative Untersuchung von Raoni NARAOKA DE CALDAS (*Estudo linguístico comparativo sobre onomatopeias em histórias em quadrinhos: português/alemão* [Vergleichende sprachwissenschaftliche Untersuchung über Onomatopoetika in Comics: portugiesisch/deutsch]), in der Onomatopoetika und Interjektionen auf Portugiesisch und Deutsch in der Comicsprache gegenübergestellt werden. Anhand der Nachahmung der Klänge und ihrer grafischen Darstellung in der den Comics eigenen Sprache wird die expressive Funktion der mündlichen Sprache festgemacht, die direkt mit der sprachlich-pragmatischen Kompetenz des Sprechers in seiner Ausgangskultur zusammenhängt.

## Geleitwort

Zwei andere Untersuchungen beschäftigen sich mit der Lehre von Deutsch als Fremdsprache im brasilianischen Kontext der Sprachlehre und des Spracherwerbs von Fremdsprachen/Fremdkulturen. Der Schwerpunkt der vergleichenden Untersuchung von Mergenfel VAZ FERREIRA (*Olhares brasileiros e alemães: Um estudo da percepção, interculturalidade e ensino de Línguas/Culturas Estrangeiras* [Brasilianische und deutsche Perspektiven: eine Untersuchung der Wahrnehmung, Interkulturalität und Lehre von Fremdsprachen/Fremdkulturen]) ist die interkulturelle Dimension im Lernprozess der Fremdsprache/Fremdkultur. Anhand des Umgangs von Lesern mit multimodalen Texten und illustriert durch die Analyse und Interpretation von Werbeanzeigen durch deutsche Lerner von Portugiesisch als Fremdsprache und brasilianische Lerner von Deutsch als Fremdsprache, zeigt die Autorin, dass es möglich ist, Unterschiede in der Wahrnehmung eines selben Phänomens als Ergebnis der unterschiedlichen Wahrnehmung jeder Kultur festzustellen.

Ebenfalls im Bereich der Lehre/des Erwerbs von Fremdsprachen/Fremdkulturen angesiedelt, handelt der nächste Aufsatz von IT-Werkzeugen, die sich als wertvolle Verbündete bei der Erstausbildung von Deutschlehrern und der Entwicklung des kritischen Denkens der angehenden Lehrer entpuppt haben. Die Autorinnen des Beitrags *O ambiente virtual na formação inicial de professores de alemão como apoio para o ensino e a aprendizagem da língua e a reflexão sobre ações docentes* [Die virtuelle Umgebung bei der Erstausbildung von Deutschlehrern als Grundlage von Sprachlehre und -erwerb und die Reflexion über das Handeln des Lehrers], Cibele de Faria ROZENFELD und Maria Cristina Reckziegel Guedes EVANGELISTA, besprechen die Lernmöglichkeiten, die die Moodle-Plattform in der Erstausbildung von Deutschlehrern bietet, und die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten virtueller Umgebungen, wie z.B. Online-Foren, und die Nutzung der Plattform in verschiedenen didaktischen Projekten.

Im Bereich der Soziolinguistik setzen sich zwei Beiträge mit dem Sprachkontakt Portugiesisch/Deutsch im Zusammenhang mit den von verschiedenen deutschen Einwanderergruppen im 19. Jahrhundert in Brasilien eingeführten dialektalen Varietäten auseinander. Diese blieben in den deutsch geprägten Gemeinden als Alltagssprache

## Geleitwort

erhalten und werden bis heute in Gegenden, die von den Einwanderern besiedelt wurden, gesprochen. Wegen des Kontakts mit dem gesprochenen Portugiesisch fand jedoch eine sprachliche Kontamination auf verschiedenen Ebenen statt, wie Entlehnungen, Mischformen und häufiges *Code Switching*. In diesem Zusammenhang steht der Beitrag von Angelika GÄRTNER (*Der schnodert em alemão – Beispiele portugiesischer Entlehnungen und deutsch-portugiesischer Sprachmischungen aus Südbrasilien (São Bento do Sul, SC)*), der sich mit dem Sprachkontakt zwischen dem brasilianischen Portugiesisch und dem von deutschen Einwanderern in einer kleinen Stadt im Süden Brasiliens gesprochenen Deutsch befasst.

Im Aufsatz von Beate HÖHMANN und Mônica Maria Guimarães SAVEDRA (*Das Pommerische in Espírito Santo: Ergebnisse und Perspektiven einer soziolinguistischen Studie*) wird auf Aspekte des Spracherhalts und der Sprachpflege des Pommerischen, das von Nachfahren deutscher Einwanderer im Bundesstaat Espírito Santo im Südosten Brasiliens bis heute gesprochen wird, eingegangen. Aufgrund von soziodemografischen Erhebungen der untersuchten Sprachgemeinschaft werden quantitative Ergebnisse über die Sprachpräferenzen und die Weitergabe der Sprache an die folgenden Generationen vorgestellt, die im Rahmen eines Projekts zur Einführung des Pommerisch-Unterrichts an staatlichen Schulen ermittelt wurden, das die Förderung, die Standardisierung und den Erhalt der Minderheitensprachen zum Ziel hat.

Wir freuen uns, mit der vorliegenden Ausgabe bereits unsere zweite Veröffentlichung im Rahmen der Sammlung SciELO Brasil (Scientific Electronic Library Online) zu präsentieren. Unseren Autoren, Gutachtern und Korrektoren sei hiermit sehr herzlich gedankt. Wir hoffen, dass unsere Leser die Beiträge auf den über 300 Seiten dieser neuen *Pandaemonium Germanicum* positiv aufnehmen werden.

São Paulo, 15. Dezember 2011

Eloá Heise, Juliana P. Perez, Masa Nomura

[Übers. Tinka Reichmann]

**Pandaemonium Germanicum**

**Revista de estudos germanísticos**

**ISSN 1982-8837**

**USP - Universidade de São Paulo**

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

[www.usp.br](http://www.usp.br)

**FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

Diretor: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Vice-Diretor: Prof. Dr. Modesto Florenzano

[www.fflch.usp.br](http://www.fflch.usp.br)

**DLM – Departamento de Letras Modernas**

Chefe: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira (2009-2011/2011-2013)

Vice-Chefe: Profa. Dra. Lucia Wataghin (2011-2013)

[www.fflch.usp.br/dlm](http://www.fflch.usp.br/dlm)

**Área de Alemão/ Institut für Deutsch**

[www.fflch.usp.br/dlm/alemao](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao)

**Editores / Herausgeber**

Eloá Heise (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Juliana P. Perez (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Masa Nomura (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Tercio Loureiro Redondo (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Tinka Reichmann (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

**Conselho Científico / Wissenschaftlicher Beirat:**

Axel Gellhaus (RWTH-Aachen, Aachen, ALEMANHA)

Berthold Zilly (Freie Universität Berlin, Berlin, ALEMANHA)

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (USP, São Paulo/SP, BRASIL)

Christian Fandrych (Universität Leipzig-Herder Institut, Leipzig, ALEMANHA)

Deusa Maria P. Passos (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Dorothea von Mücke (Columbia University, Nova Iorque, EUA)  
Élcio Cornelsen (UFMG, Belo Horizonte/MG, BRASIL)  
Erwin Tschirner (Universität Leipzig-Herder Institut, Leipzig, ALEMANHA)  
Eva Glenk (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Francis Aubert (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Göz Kaufmann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg i. B, ALEMANHA)  
Gunter Karl Pressler (UFPA, Belém, BRASIL)  
Hardarik Blühdorn (IDS-Mannheim, Mannheim, ALEMANHA)  
Henrique Janzen (UFPR-Educação, Curitiba/PR, BRASIL)  
Hinrich C. Seeba (University of Berkeley, California, EUA)  
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Santiago de Chile, CHILE)  
Ingedore Koch (UNICAMP, Campinas/SP, BRASIL)  
Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, ESPANHA)  
Jorge de Almeida (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
José Simões (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Joachim Born (Universität Gießen, Gießen, ALEMANHA)  
João Barrento (Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, PORTUGAL)  
Karin Volobuef (UNESP, Araraquara/SP, BRASIL)  
Kathrin H. Rosenfield (UFRGS, Porto Alegre/RS, BRASIL)  
Kathrin Maurer (University of Southern Denmark, Odense, DINAMARCA)  
Klaus L. Berghahn (University of Wisconsin, Madison, EUA)  
Luciana Villas Bôas (UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, BRASIL)  
Luis Sergio Krausz (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Luiz Costa Lima (PUC-RJ, Rio de Janeiro/RJ, BRASIL)  
Marcus Mazzari (USP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Maria José Pereira Monteiro (UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, BRASIL)  
Marlene Holzhausen (UFBA, Salvador/BA, BRASIL)  
Michael Korfmann (UFRGS, Porto Alegre/RS, BRASIL)  
Miguel Vedda (UBA, Buenos Aires/ARGENTINA)  
Oliver Lubrich (Universität Bern, Bern, SUÍÇA)  
Oscar Caeiro (Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, ARGENTINA)  
Paulo Oliveira (UNICAMP, São Paulo/SP, BRASIL)  
Paulo Soethe (UFPR, Curitiba/PR, BRASIL)  
Philip Ajouri (Universität Stuttgart, Stuttgart, ALEMANHA)  
Renate Koroschetz (Universidad Central de Venezuela/ Goethe Institut, Caracas, VENEZUELA)  
Ulrich Beil (Universität Zürich, Zürich, SUÍÇA)  
Werner Heidermann (UFSC, Florianópolis, BRASIL)  
Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFPB, João Pessoa/PB, BRASIL)  
Willi Bolle (USP, São Paulo, BRASIL)

**Projeto do site:**

Denis Bevenuto

**Projeto de capa:**

Isabel Carballo

**Ficha catalográfica**

Serviço de Biblioteca e Documentação da

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

**ISSN 1982-8837** Copyright dos autores

<http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/>

# As ironias caleidoscópicas de Kleist em *O Noivado em Santo Domingo*

Kleist's Kaleidoscopic Irony in *Betrothal in Santo Domingo*

Kathrin H. Rosenfield<sup>1</sup>

**Abstract:** This article presents an analysis of Kleist's last novella, *Betrothal in Santo Domingo*. Instead of concentrating our attention on the sentimental plot, our approach will focus on the first third of the text, which prepares the development of the passionate love between the European official Gustav and the mestice girl Toni. A few historical and biographical aspects referring to the time when Kleist wrote this novella will illuminate Kleist's artful use of irony and his subtle dramatization of highly complex feelings and thoughts. A critical presentation of the bibliography gives a synthetic picture of Kleist-studies in the past decades.

**Keywords:** Kleist; Political Context; Biography; Irony.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise da última novela de Kleist, *O Noivado em Santo Domingo*. Em vez de concentrar a atenção sobre o enredo passional, abordaremos a crise da forma narrativa suspensa entre crônica, novela e romance. Realçaremos os conflitos políticos e culturais que afloram desde o primeiro terço da narrativa, antes da eclosão da paixão entre o oficial europeu Gustav e a mestiça Toni. No centro da análise está o uso irônico dos dados históricos e biográficos da época em que Kleist escreveu esta obra (inspirado pelos acontecimentos políticos em Santo Domingo, na França e na Alemanha da primeira década do século 19). A perspectiva valoriza a arte e a maestria com que Kleist dramatiza sentimentos extremamente complexos que sugerem inúmeros pensamentos implícitos. Uma apresentação crítica da bibliografia das últimas décadas completa o ensaio.

**Palavras-Chave:** Kleist; Contexto Político; Biografia; Ironia.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras, Professora do Departamento de Filosofia e dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: kathrinhr@gmail.com

A última obra de Kleist, *O Noivado em Santo Domingo*<sup>2</sup>, foi publicada há exatamente 200 anos, entre março e abril de 1811. Ela merece ser relida pelos seus méritos artísticos e psicológicos, como pela sutileza irônica e crítica do autor. Essa crítica opera-se de modo implícito através do uso refinado e inaparente da ironia. Trata-se de uma ironia do tipo do *understatement*, que recorre à forma e ao estilo como meios de diferenciação de contrastes e, assim, de produção de sentido. Essa forma de ironia caracteriza um modo de expressão das elites cultas do século XVIII e XIX, isto é, de um público que lia não somente os clássicos, mas dispunha também de informações dos jornais e almanaques nos quais circulavam os debates da atualidade da época. Essa ironia tende a diminuir com a crescente democratização do público moderno; as leituras das últimas décadas mostraram como é difícil hoje decodificar o uso irônico que Kleist faz, de um lado, dos modos de falar-narrar (muitas vezes escusos e desmistificados como tais pela ironia kleistiana), de outro, dos “fatos” novos e inusitados<sup>3</sup> (como, por exemplo, a proclamação do ideal rousseauinano de liberdade, igualdade e fraternidade), que se devem a atos performativos cuja autoridade depende de relações de poder em constante mutação.

A ironia kleistiana tem um caráter altamente paradoxal – despojada da alegria jocosa das sátiras inglesas, ela surge de uma investigação perplexa que trai a sinceridade com a qual o autor aí implica sua própria existência. Não é mero acaso que a vida de Kleist tenha se estendido da década anterior à Revolução francesa até o fim da era napoleônica: quase todas as suas obras evidenciam uma fina observação das revoluções mentais desse período, verdadeira *Sattelzeit*, período a cavalo entre o *Ancien Régime* e a era civil-burguesa. A Revolução aboliu as antigas concepções de honra e integridade moral e criou um momentâneo vazio ético e jurídico no qual as novas formas de

---

<sup>2</sup> Citamos as seguintes edições: Heinrich von KLEIST, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1997, sigla DKV. Usamos a tradução brasileira de *O Noivado em Santo Domingo*, Editora Melhoramentos, **Novelas do Mundo**, volume 3, s/ data; (reúne também “Michael Kohlhaas”, “A marquesa de O...” e “O terremoto do Chile”). Citaremos *O Noivado* com a sigla NSD, na tradução de Paulo Edmundo de Souza Queirós.

<sup>3</sup> Os precursores paradigmáticos de Kleist são autores como Swift e Gibbon, cujos usos da ironia exploram o terreno escorregadio entre os modos de dizer míticos e literários, a lenda, a fabula, a crônica (pseudo) histórica, etc. J. M. COETZEE (1992) dedicou um artigo à evolução histórica do uso das formas.

organização social e o próprio tecido linguístico se reconfiguram apenas lentamente. As histórias de Kleist nos fazem assistir às confusões imaginárias, complexidades sociais e políticas e as relutâncias éticas e psicológicas que dificultam a estabilização de uma nova ordem conforme aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. As frágeis e muitas vezes incoerentes estruturas sociais serão abaladas por inúmeros choques imprevistos (o terror, o expansionismo de Napoleão ou, nas colônias, dissensões entre brancos, mulatos e negros) que torcem e deformam as ideias rousseauianas.

Os sonhos abstratos são comprometidos pela *Realpolitik* do Estado napoleônico e pelos interesses econômicos dos colonizadores. Se os contemporâneos de Kleist – por exemplo, Tieck, Grimm ou Körner<sup>4</sup> – abordaram apenas a trama sentimental da novela, elogiando a profunda humanidade da heroína sacrificada, a crítica recente deslocou o foco para os supostos preconceitos (de raça e gênero) dos narradores, personagens e do autor. No entanto, o primeiro terço da narrativa (anterior ao relato da paixão e do noivado secreto) é tão rico em sutis indicações históricas e estratégias retóricas – as quais põem em perspectiva os conceitos e preconceitos da época, desestabilizando suas convicções (antropológicas e psicológicas) –, que a narrativa se aproxima de uma experimentação estética terrivelmente séria, na qual se expressa toda a rebeldia do autor a respeito das convenções de seu país, de sua sociedade e da família (militar).<sup>5</sup>

## 1 O contexto histórico e pessoal da novela

Isso fica particularmente evidente no contexto geopolítico pós-revolucionário que Kleist escolheu para a novela *O Noivado em Santo Domingo* – contexto que submete a uma (impossível) comprovação as ideias éticas mais sagradas dos pensadores europeus. O

<sup>4</sup> Cf. as reações de Wilhelm Grimm, Ludwid Tieck e Theodor Körner, DKV, 3, 832 s..

<sup>5</sup> O espírito rebelde do autor fica evidente em textos como “Allerneuerster Erziehungsplan” [“Mais novo plano de educação”] (DKV 3, 545), “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden” [“Sobre a gradativa formação dos pensamentos na fala”] (DKV, 3, 534-41), e também nos reflexos dissonantes com os quais Kleist parodia seus contemporâneos: Goethe reescreve a tragédia clássica *Ifigênia em Aulis* de modo conciliador, suspendendo o sacrifício sangrento, ao passo que Kleist reage com sua *Pentesileia*, que transforma a Amazona vencida por Aquiles em canibal vitoriosa.

Haiti é a primeira colônia na qual foi proclamada a igualdade dos negros livres em 1791, o que provocou os protestos dos mulatos e também dos escravos. Em 1793, foi decretada a liberação dos escravos, o que a Convenção Nacional francesa confirmou em 4 de fevereiro 1794. Esse reconhecimento fez com que os escravos refugiados na parte espanhola da ilha retornassem, engrossando as fileiras francesas; lideradas por Toussaint Louverture, um dos ex-escravos, essas tropas negras favoreceram o domínio dos franceses num primeiro momento: expulsaram os espanhóis e ingleses. Com a hegemonia francesa sobre a ilha, entretanto, os interesses dos negros, mulatos e brancos começaram a divergir novamente. O governo independente de Louverture priva o governo francês dos lucros coloniais. Em 1801, as tropas de Napoleão invadem a ilha e restabelecem a escravidão, precipitando novas rebeliões e violências. A novela pode e deve ser lida como uma elaboração narrativa das perturbações mentais, morais e emocionais que acompanharam a transição da servidão (real e imaginária) para a liberdade. É normal, portanto, que essa reflexão inquiete ainda hoje o público leitor – como já observou Otto Maria Carpeaux, quando afirma:

Hoje, Kleist é profundamente apreciado; mas, mesmo assim, o público o teme. Ainda pesa sobre a sua memória a frase desdenhosa de Goethe: "O poeta Kleist pretende perturbar os sentimentos".

Mas o contrário é que é o certo. A aspiração do poeta Kleist é o esclarecimento de sentimentos perturbados. (CARPEAUX 1962: 1674)

Modificando levemente a apreciação de Carpeaux, podemos ir mais longe, dizendo que a perspectiva de Kleist antecipa certas técnicas narrativas de Flaubert e até de contemporâneos do século XX, como J. M. Coetzee. Ele não somente perturba, porém oferece uma auto-investigação que, ao esclarecer os sentimentos perturbados, nos atrai para um vórtice no qual cada esclarecimento gera outra perturbação, cada verdade uma outra encenação – num regresso *ad infinitum*. O *Noivado* revela “insights lúcidos nas relações mais extremas e emaranhadas” de alma mente e corpo (Cf. AYRAULT 1934: 582)<sup>6</sup>. Oferece apanhados – quase sonâmbulos – das ambiguidades afetivas que brotam da repentina ruptura da ordem social e das dubiedades morais e intelectuais de uma época caótica. Com faro certo, Kleist parece radiografar o novelo complicado – ou,

<sup>6</sup> Também G. LUKÁCS (1951: 32) reconhece os elementos psicológicos das peças de Kleist.

como diz Peter Szondi, as combinatórias escorregadias do “coração”, da “alma” e da “razão” (Cf. SZONDI 1974: 149). As revoltas e os terremotos externos lhe fornecem uma lente de aumento para a experimentação artística (e para a ruminação pessoal), sondando as indefinições dramáticas do mundo (fora e dentro do artista e de suas figuras). O autor conhecia melhor que ninguém os perigos de permanecer suspenso e travado num estado caótico, inseguro, hesitante e sem tempo para elaborar as emoções provocadas pela rápida sucessão de fatos traumáticos e conhecimentos inéditos. Segundo Szondi, o homem, para Kleist, “não é mais um caráter bem definido, fechado sobre si mesmo, mas uma constelação momentânea num conjunto de fatores”. (Id.) O homem torna-se uma equação complicada de fatores móveis e gasosos “que não têm mais nada de individual.” (Id.) Na obra de Kleist, os sentidos hipotéticos que emergem da densidade das figuras textuais transcendem a verossimilhança imediata dos personagens. Suas trajetórias dão muito a pensar e exigem uma participação ativa do leitor.

Pela data da sua publicação, *O Noivado* poderia ser um testamento artístico e pessoal de Kleist. Veio a público<sup>7</sup> poucos meses antes do suicídio, meticulosamente planejado e ritualmente executado em novembro de 1811. E, de fato, essa história de amor impedido por uma história caótica e contingências triviais, acentua a incomensurabilidade dos atritos interiores e entre gerações, além da cegueira que divide etnias. Esse novelo infeliz, que termina em tragédia, tem grande afinidade com a vida do jovem poeta. Kleist tentou liberar-se de sua carreira de oficial, das exigências de sua linhagem de ilustres generais e *Junker* prussianos e do noivado, mas a liberdade dessas rupturas terminou numa busca frenética da morte.

---

<sup>7</sup> A obra foi publicada em capítulos sucessivos, nos números 60 a 68 da revista *Der Freimütige*. Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser [Revista Berlinense para leitores cultos e sem preconceitos] (Cf. DKV, Bd. 3).

## 2 Os enredos

### 2.1 O enredo sentimental

A maioria das abordagens críticas escolheu como foco principal o melodrama amoroso que ocupa os dois últimos terços da narrativa. Nossa leitura abordará, ao contrário, somente o primeiro terço da narrativa. Antes de aprofundar essa análise, resumimos rapidamente as grandes linhas dessa história trágica. Depois de um relato protocolar de duas páginas sobre a crueldade do negro Congo Hoango, começa a ação propriamente dita. Gustav, um jovem oficial suíço, e sua família salvam-se da chacina dos brancos pelos negros em Fort Dauphin e tentam alcançar Port au Prince. Explorando o caminho, Gustav cai na armadilha de Babekan e de sua filha de pele clara que fingem abrigá-lo em sua casa. Na verdade, entretanto, elas executam a trama de vingança ditada por Congo Hoango, retendo Gustav para sua execução. A jovem Toni costumava fazer parte dessa guerrilha traiçoeira. A própria mãe usa a beleza quase europeia como isca erótica para confundir os homens fugitivos.

Toni mostra sua agilidade nesse papel também diante de Gustav, porém apenas até o momento em que ela se apaixona por ele. Gustav parece reconhecer no seu rosto os traços de sua noiva falecida, e a ternura do estranho inspira a Toni um carinho amoroso que desperta a lembrança dos sagrados direitos de hospitalidade e misericórdia. Mas o esboço de melodrama não seria de Kleist, não fosse o sentimentalismo abortado por dissonâncias perspicazes: a novela não representa apenas a humanidade heroica, mas, sobre tudo, a confusão sentimental (intelectual e afetiva) que a repentina reviravolta provoca. A pobre Toni não sabe como justificar e fazer valer seus sentimentos: a mãe rejeita suas intenções hospitaleiras e a clemência humanitária da filha e ela não ousa falar da paixão que sente pelo branco. Assim, a filha finge aderir de novo ao mandamento da luta impiedosa contra todos os brancos e promete cumprir o papel ditado pela mãe – fingindo obediência para enganar a mãe como antes ela fingia para enganar o estranho. Em total segredo, não revelado nem mesmo ao amado, ela elabora um plano para salvar a vida de Gustav e para segui-lo. Com presença de

espírito, ela convence o sanguinário Congo Hoango que as suspeitas da mãe contra sua lealdade são improcedentes (como prova, ela mostra Gustav amarrado em sua cama). Em seguida, entretanto, ela conduz os parentes de Gustav para a casa de Congo, entrega o filho menor do negro como refém e obtém assim o salvo conduto. Assim que todos escaparem ilesos até Port au Prince o filho seria devolvido são e salvo. O caminho parece estar livre para ela e Gustav viverem felizes na Suíça. Mas Gustav, que ainda não sabe por que foi amarrado e como foi salvo, descarrega sua ira e suas pistolas contra Toni. Esclarecido do erro, ele comete suicídio e os noivos são enterrados juntos.

É notável a cascata de engodos (ora deliberados, ora inopinados, ora combinações de deliberação e acaso) que presidem aos sentimentos passionais aparentemente tão autênticos. O texto torna impossível decidir se Gustav ama Toni ou a imagem da noiva falecida, se ele ama ou apenas se precipita nos braços da meiga amante devido a um sentimento profundo de desamparo. Da mesma forma, os sentimentos de Toni são um novelo ambíguo: a imagem da heroína idolatrada que Gustav lhe oferece como um espelho talvez seja uma armadilha – uma armadilha, porém, que a livra, temporariamente, do peso das crueldades sanguinárias nas quais está envolvida. Diante da mãe, ela não admite jamais sua paixão por Gustav, mas fala ora em misericórdia e hospitalidade, ora em solidariedade com a pele branca que ela, tão clara, não pode negar. Os sentimentos de Toni e Gustav encobrem, portanto, *razões* de ordens diversas: os amantes amam por obscuras razões psicológicas e étnicas, nos quais se misturam motivos éticos (gratidão, misericórdia) e preconceitos sociais.

Essa complicação sentimental da trama melodramática se confirma na releitura do primeiro terço da narrativa, no qual Kleist confronta as imagens preconceituosas que negros, brancos e mulatos têm uns dos outros. É claro que Kleist nunca nos deixa ver imagens e sentimentos verdadeiros, francos e diretos, mas apenas os jogos de cena e os fingimentos de autenticidade que os constrangimentos sociais e políticos permitem.

## 2.2 O enredo preliminar

A ação propriamente dita é precedida por um relato protocolar de duas páginas que parece estabelecer os “fatos”, no estilo, hoje bem conhecido, da crônica (racista e preconceituosa) da colonização. Essa narrativa, que denuncia a crueldade dos negros e sua ingratidão para com os generosos senhores europeus, parece ser fatual, porém revela-se totalmente imprecisa; o estilo apodítico das afirmações e incriminações contrasta com o modo evasivo de borrar datas e com as vagas referências a acontecimentos marcantes e suas relações com a ação:

Em Port au Prince, na parte francesa da Ilha de São Domingos, no começo deste século, quando os negros chacinaram os brancos, vivia na plantação do senhor Guillaume de Villeneuve um negro velho e terrível, de nome Congo Hoango. [...] em sua juventude de índole fiel e leal, recebera do seu senhor inúmeros benefícios, por ter lhe salvo, certa vez, a vida durante uma viagem a Cuba. Não foi só a liberdade imediata que lhe deu senhor Guillaume e mais casa e fazenda... dentro de um ano, contra os costumes da terra, fê-lo administrador de sua considerável propriedade e como ele não quisesse mais casar, ofereceu-lhe, para substituir sua mulher, uma velha mulata de sua plantação, chamada Babekan, com a qual era aparentado pelo lado da esposa falecida. (NSD)

Segue o relato da terrível ingratidão com que Congo Hoango “na geral agitação de vingança que se inflamou nas plantações por ocasião das inconsideradas medidas da Convenção Nacional, foi um dos primeiros a tomar o fuzil, para, com o pensamento na tirania que o arrancara de sua pátria, varar a cabeça do seu senhor com uma bala.” Essa crônica é fatual apenas em aparência: borra o tempo e os acontecimentos marcantes que ocasionaram a mudança de atitude de Congo Hoango, atribuindo o ódio deste e de outros negros a uma causa impessoal e sentimental: o ressentimento pela perda da pátria. Nada permite ao leitor incauto reconstituir o longo tempo que se passara entre a juventude de Congo Hoango, as “inconsideradas medidas da Convenção Nacional” e o presente dramático que se situa no “início deste século”, mais precisamente em 1803. Apenas um conhecimento pormenorizado do vai e vem entre liberação dos negros e nova sujeição dos antigos escravos ao longo de muitos anos de luta pela independência, permite adivinhar os fatos bem mais sóbrios que a crônica tenta apresentar como “a

generosidade” de M. de Villeneuve. Se é que houvera gratidão e generosidade por parte de M. de Villeneuve, esta não fora tão imediata e espontânea quanto diz o relato. Pois no que toca à liberdade, Congo Hoango já gozava de liberdade e igualdade com os brancos graças à lei da Convenção Nacional de 1791. Sua nomeação como administrador parece ser anterior ao presente narrativo: situando-se, talvez, no período de autonomia e aliança do Haiti com o governo francês – período no qual os ex-escravos tiveram a esperança de emancipação: não há, portanto, nada de extraordinário nessa nomeação que ocorreu mais provavelmente devido às necessidades do proprietário de terras em busca de um capataz eficiente. Babekan é mandada para a casa de Congo quando esta já está velha – ou, numa hipótese mais sóbria: quando sua doença (cujas causas remontam a um terrível (e injusto) castigo infligido pelo M. de Villeneuve) a torna inútil na casa do fazendeiro. Essa última “generosidade” parece coincidir com o período mencionado na primeira frase: o começo deste século – ou seja, os anos de tensão e ódio racial acirrados pela mais recente ocupação colonial da ilha pelas tropas napoleônicas.

A própria estrutura da crônica racista já exhibe todos claros sinais de inconsistência; esses indícios de hipocrisia e eufemismo tendencioso confirmam-se ao longo das ações e dos diálogos seguintes. Inúmeras incongruências sugerem outras visões que desmentem os “fatos” do cronista.

Se Congo foi o primeiro a juntar-se aos revoltosos, e no presente da narrativa incita Babekan e sua filha Toni a atrair fugitivos para matá-los, adivinhamos com facilidade que seus motivos devem ser múltiplos e bastante diversos dos que alega a crônica. O mesmo raciocínio é reforçado mais tarde por uma pergunta – falsamente ingênua – de Toni, que precipitará Gustav numa sequência de explicações tão incongruentes que vemos refletidas, no incômodo do personagem, as injustiças da “ética” da colonização: sobretudo, a infâmia da nova ocupação militar que fere do modo mais crasso o direito à liberdade e à independência concedida pelo próprio governo francês.

Não há dúvida que essa desestabilização da boa consciência europeia é deliberada. Pouco tempo antes de conceber a história de *O Noivado*, Kleist compôs uma carta satírica ironizando a atitude de uma jovem dama de Potsdam, que procura

justificar a retidão do seu amante – um oficial das tropas napoleônicas que invadiram a Prússia. A tola, apaixonada (e provavelmente grávida) moça tenta distinguir entre os intuitos imperialistas de Napoleão, prestes a “pulverizar” os estados alemães, e a inocência dos oficiais das tropas, obrigados a lutar contra suas mais íntimas convicções. (Cf. DKV 3: 470; 31). O sarcasmo desse *plaidoyer* é duplo, pois Kleist deixou claro, desde seu drama *Herrmannsschlacht*, seu desprezo pelo imperialismo, denunciando a imoralidade daqueles que subjagam outras nações – em particular daqueles invasores que prezam, eles mesmos, o direito do povo a sua liberdade<sup>8</sup>.

É óbvio, portanto, que *O Noivado* de Kleist não nos apresenta uma versão grotesca das convicções de Hume e de Kant<sup>9</sup> a respeito da radical falta de qualidades e méritos no caráter nacional dos africanos. Com certeza o jovem romântico (e seus narradores) encontra-se num estado de profunda incerteza a respeito da suposta inferioridade intelectual, moral e emocional dos negros. Nada no corpo da novela leva a acreditar nas teses de Hume (nem na difamação da crônica inicial), segundo as quais os negros somente conheceriam a violência caótica e a destruição primitiva. Tudo indica, ao contrário, que eles têm boas razões para duvidar da ordem ética e racional estabelecida pela “civilização” europeia. Em 1811, a bravura e o surpreendente senso de organização militar das tropas de Louverture e Dessalines eram suficientemente conhecidos para servir como prova contrária à visão estereotipada dos filósofos. Kleist brinca com a retórica do seu tempo, usa os preconceitos filosóficos e as versões otimistas e pessimistas do exotismo colonizador, ironiza o ideário romântico-edênico da colonização e ilumina o avesso dos sonhos paradisíacos dos trópicos?<sup>10</sup> A escolha do pano de fundo histórico com datas e personagens bem conhecidos ilumina os pensamentos ricos e complexos, sugestivos e inconclusivos que estão entre as linhas

<sup>8</sup> Cf. o mesmo argumento em *Herrmannsschlacht*, VV. 685-688; 1709-1717 à favor da inocência do guerreiro ou soldado particular que é obrigado a lutar; e a reação de Herrmann (VV. 1718-1725 e 2216-2220). Cf. também o comentário DKV 3, p. 1061

<sup>9</sup> Cf. o capítulo 21 “Sobre o caráter nacional” dos *Ensaaios Morais, Políticos e Literários* de David Hume (2004: 331-354). O caráter dos negros é, ao que parece, indigno de maiores considerações: dele trata tão somente a nota 10, p. 344.

<sup>10</sup> Kleist traduziu e publicou parte do livro *Voyage to the Demarary*, de Henry Bolinbroke (“Über den Zustand der Schwarzen in Amerika” no seu *Abendblatt*. (Cf. DKV, Bd. 3: 636-9). Esse relato apresenta a visão do bom selvagem, dócil, grato e diligente, que aceita de bom grado a civilização como escola à caminho da civilização.

dessa novela: trata-se de reflexões não-ditas, mudas, implícitas; elas testam as ideias, as convicções e a amplidão da imaginação dos leitores.

### 2.3 A transição entre a crônica e a novela

Depois do relato que foca as atrocidades de Congo Hoango (isto é, a tela de fundo do ponto de vista do colonizador), um parágrafo introduz os acontecimentos dramáticos do presente narrativo. As ambiguidades e contradições da ação irão derreter e confundir os pontos de vista unívocos; rapidamente, o leitor não dispõe mais de opiniões claras e distintas sobre brancos e negros, sobre o bem e o mal. A simples menção do ano 1803, do nome do general Dessalines e dos preparativos para o sítio de Port au Prince já fornece pistas suficientes para uma compreensão mais realista da suposta ingratidão ou da alegada selvageria irracional de Congo Hoango:

É do conhecimento de todos que no ano 1803, quando o general Dessalines com 300000 negros avançou sobre Port au Prince, tudo quanto possuía a cor branca se precipitou nessa praça para fortificá-la. Era o último ponto de apoio do exército francês na ilha, e se ele caísse, todos os brancos ali reunidos estariam perdidos, sem remissão. (KLEIST 1997: 8)

“É do conhecimento de todos” tem que ser entendido literalmente: os contemporâneos de Kleist conheciam Dessalines pelos jornais: era um dos generais subordinados a Louverture, que lutara bravamente pelos interesses dos franceses entre 1793 e 1796 (expulsando os espanhóis e defendendo o decreto da Convenção). Com desenvoltura, o narrador confunde a ficção com a história recente dos contemporâneos de Kleist. Pois todo esse levante não teria ocorrido, não tivessem as tropas francesas traído os acordos do seu governo, sujeitando e escravizando novamente a população negra, que conquistara sua liberdade ao longo da década anterior. Não é, portanto, a lembrança do trauma da infância (como consta na crônica<sup>11</sup>), mas a ameaça da duplamente injusta

---

<sup>11</sup> “[...] com o pensamento na tirania que o arrancara de sua pátria [da África], ele varou a cabeça do seu senhor com uma bala.” (Cf. NSD: 7)

escravidão presente que transforma Congo Hoango agora em líder de um dos bandos que apoiam o general Dessalines.

O general Dessalines conquistou sua primeira fama sombria com a chacina do exército de mulatos<sup>12</sup>; esse massacre teve lugar paralelamente à instauração da independência pelo General Toussaint Louverture em 1794, independência que durou cerca de cinco anos e foi oficialmente reconhecida pelo governo francês até 1801. Nesse ano, os interesses econômicos do comércio de açúcar motivaram a nova invasão, a prisão e a deportação do antigo aliado, o general Louverture. A ação da novela situa-se em 1803, isto é, no período agitado que segue à morte de Louverture na França<sup>13</sup>: a febre amarela (também mencionada na novela) enfraquecera as tropas francesas – oportunidade para Dessalines reiniciar as revoltas, em 1803. O drama de Gustav e Toni ocorre, como uma tragédia, em uma noite e na manhã seguinte durante o período em que Dessalines prepara o cerco de Port au Prince. Esse sítio terminou, depois do tempo da narrativa, com a capitulação e a expulsão dos franceses<sup>14</sup>.

As datas e os nomes circunscrevem, portanto, uma realidade extremamente complexa que os olhos de Kleist refratam como um caleidoscópio. Já a abertura da novela está repleta de ambiguidades. Nela, as revoltas parecem ser a consequência das “inconsideradas medidas da Convenção nacional [francesa]”; o que o narrador quer dizer? Seria ‘inconsiderado’ o ato de conceder a igualdade aos negros? Ou o de não contemplar os mulatos? Ou a precipitada revogação do direito concedido sob a pressão dos plantadores europeus? Kleist deixa em aberto qual dessas ‘faltas de consideração’

<sup>12</sup> O que torna verossímil o fato de Babekan poder fingir que ela e Toni seriam vítimas da hostilidade dos negros por elas serem mestiças: “nós brancos e crioulos semi-cães” (NSD: 16).

<sup>13</sup> Deportado sob o comando do General Leclerc, o general e governador Toussaint Louverture morreu em Chateau de Joux em 1803 - quatro anos antes de Kleist passar aí alguns meses como prisioneiro suspeito de espionagem. É nessa prisão que Kleist muito provavelmente concebeu os planos para essa história na qual ele projeta e exterioriza todo um novelo de conflitos pessoais e as tensões políticas e éticas do seu tempo.

<sup>14</sup> Não se sabe exatamente quais são as fontes de Kleist, mas a luta pela independência do Haiti foi bastante comentada em jornais e almanaques. Desde 1801 estavam disponíveis relatos em jornais e traduções de obras como a *História da Ilha de Haiti, em especial do reino de negros aí estabelecido*, de Markus RAINSFORD (1806). Outra obra é a de Louis DUBROCA, *Geschichte der Neger-Empörung auf St. Domingo unter der Anführung Von Toussaint-Louverture und Jean Jacques Dessalines* (1805). Durante sua estada na Suíça, Kleist fez amizade com Heinrich Zschockes que publicou vários relatos desses acontecimentos em jornais suíços. Com certeza, Kleist conversava com ele sobre o assunto entre 1801 e 1803. (Cf. DKV 3: 827s).

poderia ter criado o ódio de figuras como Congo Hoango ou o general Dessalines. Ele apenas deixa claro que ambos os líderes negros já se empenharam pelo bem dos franceses, mas aprenderam a odiá-los. Em outras palavras, o leitor ciente da história da sofrida década de 1791-1803 saberá avaliar as traições em cascata de todos os acordos (primeiro pela Convenção Nacional, depois pela invasão ordenada por Napoleão). Essas complexidades refletem-se também no caráter de Congo Hoango, cujas feições mesclam extrema ferocidade com um senso agudo de lealdade e justiça. Esse tipo de obstinação selvagem em nome da justiça é típica de Kleist e aproxima Congo Hoango da figura mais famosa do autor – Michael Kohlhaas. Ambos os heróis se tornam assassinos e líderes de bando devido a um agudo senso de justiça que foi constantemente frustrado por uma máquina jurídica indiferente, no caso de Hoango, aos direitos e anseios da população negra de Santo Domingo.<sup>15</sup> A complexidade dos fatos representados sob ângulos diversos não se deixa enquadrar nas ideias recebidas.

Assim, o enredo preliminar oferece ao leitor uma sutil paródia dos fantasmas e ilusões (morais, culturais e humanas) que pautam nossas ações – fantasias confusas e desejos obscuros, que parecem ser mais decisivos que os princípios éticos firmes e definidos. Basta uma leitura mais vagarosa para revelar o intuito irônico e, às vezes, sarcástico-paródico dessa parte da novela.

### 3 A autoironia : ponto de partida para a subversão das ideias recebidas

Há certa ironia (autobiográfica) no fato do protagonista ser suíço – oriundo, portanto, de uma „mini-nação“ que se orgulha pela defesa aguerrida da independência contra a invasão napoleônica. Como explicar, então, que Gustav esteja na situação precária de

---

<sup>15</sup> Cf. BURWICK, Roswitha, que propõe o paralelo entre Kohlhaas e Congo Hoango (1992: 322). Acrescentamos que Congo Hoango não age por ressentimento abstrato pela escravidão; ele reivindica e se faz justiceiro dos direitos concedidos pela Convenção Nacional. Sua ponderação e bom senso revelam-se também quando ele confia em Toni (ao contrário da mãe que quer sacrificá-la baseada em meras suspeitas) e quando ele salva a vida dos próprios filhos deixando Strömli e sua família irem ilesos.

fugitivo justamente por ter servido às tropas do exército napoleônico que reconquistou o Haiti e manteve como escrava a população negra da ilha?<sup>16</sup> Como bom trágico, Kleist não perde tempo com explicações. Ainda mais porque conhece por experiência própria as confusões emocionais que o levaram a procurar admissão nas tropas napoleônicas no final de 1803, pouco tempo depois de ter sonhado com um refúgio na Suíça, onde pretendia viver e escrever em paz, depois de ter escapado da escravidão do exército e do noivado com Wilhelmine von Zenge. Talvez possamos entender melhor quem é Gustav na história do *Noivado*, quando levamos em consideração os sentimentos de desespero e vergonha envolvendo o fracasso do projeto suíço: Kleist passou ali um tempo extremamente feliz e auspicioso na companhia de seu amigo Pfühl, que o encorajava em seu projeto de escrever a tragédia *Guiskard* – muito esperada por Wieland. Pouco sabemos dos sentimentos precisos de Kleist para com esse amigo, a não ser que se tratava de um período dourado por intensas afinidades e cheias de esperança de afirmação enquanto poeta trágico. Contrariando essas expectativas, o período termina com uma ruptura dolorosa que se transforma em reverso catastrófico quando Kleist queima seu manuscrito e se declara radicalmente fracassado. É desse sentimento de impotência que nasce o plano desesperado de juntar-se às tropas napoleônicas a fim de morrer na invasão da Inglaterra.<sup>17</sup> É possível que Kleist tenha transferido para o seu personagem Gustav alguns traços de sua própria disposição desorientada e suicida desses anos imediatamente anteriores à redação de *O Noivado*. Nada explica a louca ideia de participar da invasão da Inglaterra a não ser a esperança de morrer com honra, mesmo que isso significasse trair uma promessa formal de nunca se juntar a qualquer exército inimigo – promessa assinada no momento da demissão do exército prussiano (Cf. DKV 4: 1132).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Vimos que Kleist despreza não só os invasores que destroem o direito à pátria; ele considera ainda mais culpado aquele invasor que tem plena consciência dos direitos dos povos a sua liberdade.

<sup>17</sup> Cf. a carta no. 81 a Ulrike (26 de outubro 1803) (DKV 4: 321). Cabe observar que Napoleão encarregara o General Henri-Gratien Comte Bertrand do projeto da invasão (Cf. DKV 3: 844); é significativo que o pai de Toni também se chame Bertrand.

<sup>18</sup> No dia 22 de junho 1804, numa audiência com o Primeiro Ajudante do rei da Prússia (Von Köckeritz), Kleist é duramente repreendido pela sua infração das obrigações militares assumidas com o exército da Prússia (Cf. DKV 4: 1133).

Como na história pessoal de Kleist, também a novela mistura dubiedades políticas com ambiguidades e perturbações pessoais. Quase nada sabemos dos motivos que levaram Gustav e sua família a Santo Domingo; os fatos aparentemente claros e afirmativos sobre Congo Hoango e Babekan serão postos em perspectiva ou desmentidos posteriormente. Inúmeros gestos e modos ambíguos tornam os personagens opacos e enigmáticos, seus apartes e revelações quase involuntários começam a ser mais convincentes do que a crônica dos fatos. No final da novela, poucos dos fatos infamantes revelam-se reais. Se Congo Hoango persegue os brancos, o leitor entende melhor suas razões. Ele vê também que a suposta devastação irracional da civilização pelos negros é um mito (pois muitos dos prédios noticiados como destruídos estão em pé, com todos os móveis e decorações). Também a anunciada chacina de “todos os brancos” em Port au Prince não tem lugar. O tio de Gustav e seus familiares retornam à Suíça depois da capitulação dos franceses. Em contrapartida, verifica-se um comportamento impulsivo e sanguinário por parte do jovem oficial europeu, cuja irracionalidade desmente as expectativas da civilização e da razão normalmente atribuídas aos europeus. Gustav mata sua amada sem questionar seus motivos, ao passo que Hoango não se deixa inflamar por denúncias e se mostra capaz de estratégias civilizadas com o inimigo para salvar a vida dos que ama. Desde a abertura, a história de Kleist faz desmoronar as visões convencionais das hierarquias sociais que redundam na subordinação de raças não europeias, de classes e gêneros.

#### 4. Romance de formação íntima ou subversão irônica da *Bildung*?

Ao que parece, essa última novela-testamento tem traços de um registro ficcional de todas as vergonhas e decepções de uma mente perturbada e ludibriada por desejos, esperanças, obrigações e deveres dúbios que precipitam o indivíduo e o mundo na destruição e na autodestruição. As mais amargas revelações sobre a maldade dos outros e a própria aguardam Gustav a partir do encontro com as mulheres mestiças. No momento em que ele é confrontado com as visões de Babekan e Toni – por mais que

estas simulem todos os preconceitos europeus – nada mais parece óbvio: nem sua visão dos negros e mulatos, nem a ação das tropas francesas e muito menos os motivos pessoais que o levaram para essa ilha.

É proposital a complicação da questão racial pelos dois graus intermediários de mistura – a da mulata e de sua filha quase branca, quase europeia – como imagens vivas dos engodos da percepção, dos conceitos e pré-conceitos (os convencionais, de brancos contra negros e mulatos, e os invertidos). Dependendo do ponto de vista, elas são ora vistas como brancas, ora como negras. Os diálogos inventados por Kleist a esse respeito mostram que o ódio racial depende menos da cor (isto é, a raça não é um dado objetivo), mas de um conjunto de interesses e necessidades, paixões e sentimentos mutantes. Com ironia crescente, os diálogos dão voz às projeções arbitrárias e aos preconceitos que alteram a realidade visível, evidenciando como desejos e fantasmas coloreem (senão predeterminam) o que sentem e pensam os personagens (e talvez também o leitor).

O amor – que aparece nos melodramas como remédio mágico, capaz de anular todos esses comprometimentos venenosos e labirínticos – tem um papel bem mais sutil na novela trágica de Kleist. Embora o desejo erótico seja capaz de dissolver por um momento as suspeitas, a visão “negra” do outro, e até o resíduo de aversão racista, que encontra defeito na mínima marca<sup>19</sup> étnica no rosto europeu de Toni, já não sobra tempo para elaborar os sentimentos, refletir e retificar o universo fora dos eixos. No próprio vórtice da paixão, o medo, o ódio e a desconfiança de Gustav permanecem intactos. Parece que, na visão de Kleist, a própria vida é um palco trágico, que permite aos personagens (e ao autor) tão somente tomarem consciência das (próprias) injustiças, porém não lhes concede o tempo necessário para reparar os erros e infâmias nos quais se encontram envolvidos. No calor dos acontecimentos, os erros apenas se precipitam e os esforços bem intencionados serão rapidamente dragados por um novo vórtice de dubiedades e ódios catastróficos.

Temendo pela sua vida, Gustav procura o socorro de brancos; a necessidade o obriga a depositar sua confiança em mulheres mestiças que declaram compartilhar seu

---

<sup>19</sup> Freud fala da “pequena diferença” – *Kleinigkeit*, isto é, das ‘minúcias’ capazes de acender o fundo inesgotável do ressentimento - marca da pulsão de morte. (Cf. FREUD 1968, v. XIV: 395; v. VIII: 394.)

receio dos rebeldes negros e parecem oferecer abrigo. Mas antes mesmo de entrar na casa, surge um menino negro que barra o caminho de fuga de Gustav com a declaração de que a propriedade pertencia a Congo Hoango. Mesmo assim, ele confia em Toni e Babekan. Como explicar essa confiança apesar dos indícios alarmantes? Kleist é mestre não só dos sentimentos perturbados, mas também da complexidade e fluidez das emoções e decisões. Em nenhum momento dessa história, os motivos e gestos são simples, nem as palavras e ações unívocas. O que exatamente faz Gustav mudar de ideia não é nada claro. Em parte, é a necessidade; mas também um misto de falta de perspicácia com a confiança que inspira o rosto quase europeu de Toni. As roupas e os gestos sedutores podem sugerir aquela neutralidade do interesse que homens pressupõem em mulheres que tiram proveito de estranhos. Ou seria a base de sua confiança a fé na misericórdia da mulher velha e materna, Babekan que dá suas explicações sobre a ausência de Congo Hoango? Provavelmente é a mistura de vários fatores, além da extrema necessidade e confusão. É visível, entretanto, que a sedução contribui para a falaciosa segurança que o estranho sente na casa. Que essa segurança não é bem firme, mostra-se, de um lado, nos galanteios de Gustav, de outro nas perguntas capciosas que procuram confirmar a autenticidade da simpatia de Babekan e Toni.

## 5. Alegorias invertidas e outras lições oblíquas

Os gracejos um tanto rotineiros e a familiaridade da jovem Toni no trato com o oficial estranho embotam a vigilância e provocam em Gustav os reflexos masculinos no trato com mulheres fáceis e indefesas. Assim, ele abre a guarda, oferece dinheiro farto para o abrigo de seus familiares e revela onde os escondera contra o “amargo ressentimento” dos negros (KLEIST 1997: 15). Babekan finge compartilhar o pesar do estranho e repete o mote do europeu, vítima do ressentimento dos negros: “Sim, esse amargor ressentido” – ela finge como se estivesse do lado da vítima (europeia), quando, na verdade, saboreia, sarcástica, seu próprio ressentimento (de ex-escrava mulata) contra o abuso que sofrera às mãos dos brancos. Reiterando a retórica dos brancos sobre a maldade dos negros, ela burla o sentido aparente das palavras e expressa sorrateiramente seu próprio

amargo pesar a respeito da injustiça, crueldade e indiferença que ela sofrera por parte de M. Bertrand e M. de Villeneuve. Kleist usa esse personagem para modular, com desenvoltura, a velha alegoria renascentista do corpo social dilacerado por rebeldes. Nas mentes europeias, essa alegoria representava a guerra civil como rebeldia do ‘corpo’ (povo) contra a cabeça (o soberano) e as vestes monárquicas do estado. Na versão de Babekan, ao contrário, a imagem da ordem hierárquica se democratiza: as hordas revoltosas não atacam mais as vestes e insígnias soberanas.<sup>20</sup> Ao contrário, na imagem de Babekan são dois membros simétricos que se dilaceram um ao outro e a si mesmos (uma mão arranca a outra, uma mandíbula devora a outra):

[...] não é como se as mãos de um corpo ou os dentes [mandíbulas] de uma mesma boca quisessem zangar-se uns contra os outros, só porque um não tivesse sido criado exatamente como o outro? Que culpa tenho eu, de que meu pai, natural de Santiago, na ilha de Cuba, me legasse o brilho de luz que se percebe em meu rosto, quando é dia? E que culpa tem minha filha, concebida e nascida na Europa, se o pleno dia daquela parte do mundo se reflete no seu? (KLEIST 1997: 15)

Babekan não dá tempo para Gustav refletir sobre o sentido ambíguo de suas palavras. São complexas demais suas imagens aparentemente convencionais, porém desfocadas e ambíguas, que condensam nos motivos tradicionais elementos e problemas inteiramente novos. Kleist não somente transforma o imaginário hierárquico da velha alegoria da guerra civil em visão democrático-igualitária; ele também desdobra a delicada questão do monopólio da violência estatal (ou principesca) na questão (ainda mais delicada desde a Revolução Francesa) do direito de igualdade de todos os homens e raças. Através da boca de Babekan, Kleist dá ao jovem suíço que serve como oficial das tropas francesas precisamente aquela lição que suíços e franceses (antes de Napoleão) proclamavam como o mais sagrado princípio do novo regime republicano.

As palavras de Babekan projetam sobre as colônias oprimidas o conflito entre a velha ordem monárquica e o novo imaginário rousseauiano: assim, aparecem todas as

---

<sup>20</sup> Essa alegoria – usada, por exemplo, para a folha de rosto do *Leviatan* de Thomas Hobbes, é o carro chefe da retórica dos tempos feudais e do *Ancien Régime*, suas imagens são constantemente reiteradas pelos poetas da corte (as estrelas da Pléiade, como Agrippa d’Aubigné, Ronsard, etc.).

dissonâncias e contradições dos ideais igualitários e das ideias revolucionárias fora do lugar. O sarcasmo abafado de Babekan expressa veladamente a derrisão das fúteis promessas da Convenção Nacional que desembocaram, em Santo Domingo, na traição crassa de todas as leis assegurando igualdade, liberdade e fraternidade. Uma sutil desmistificação dos estereótipos políticos e éticos da época desmascara os ideais como meros simulacros. A nova ordem fraterna não passa de máscara quebrada que expõe os instintos selvagens dos homens-lobos. Habilmente ela finge incompreensão, ao mesmo tempo em que denuncia com máxima lucidez a causa e os mecanismos mais profundos do ódio aparentemente racial: o que realmente atíça os homens uns contra os outros é, segundo ela, a cobiça. Eis o motivo mais forte para a opressão e a violência. Maliciosamente, ela se apresenta como vítima de um “bando feroz de ladrões saídos do inferno”, cuja avidez espolia o duro trabalho de suas mãos: as palavras, que parecem denunciar o bando de Congo Hoango, referem-se na verdade e sem que Gustav o suspeite, a M. de Villeneuve e às tropas francesas que restabeleceram a escravidão para assegurar os lucros da produção de açúcar:

“Por todos os céus”, retrucou a velha tirando os óculos do nariz, “pensa o senhor que o pequeno pecúlio constituído por nós em anos penosos e cansativos de trabalho das nossas mãos, não atrai esse bando feroz de ladrões saídos do inferno? Se pela astúcia e pelo conjunto dessas artes que a autodefesa atribui aos fracos não nos soubéssemos assegurar contra a sua perseguição, a sombra de parentesco revelada em nosso rosto, creia o senhor, essa de nada adiantaria. (KLEIST NSD: 15)

Embora Babekan explique nesses termos o seu ódio contra os negros, e suas afinidades com os brancos e o “europeu, pai de minha filha” (KLEIST NSD: 17), seu estratagema de fingir simpatias pelo pai de Toni e pelo ‘bondoso’ M. de Villeneuve termina por produzir um efeito paradoxal: um ressentimento avassalador atíça sua raiva. Gustav mal acabara de gracejar com a origem de Toni, filha de Babekan com um rico comerciante de Marselhas que deveria garantir a sua filha o estatuto da “moça rica e distinta”. No entender de Gustav, ela será, um dia, “introduzida, pela mão de seu pai, em um meio brilhante”. Ouvindo essas palavras, Babekan não se contém mais e, no meio das amenidades, menciona as torturas que ela sofreu na sua última viagem com Mme. de Villeneuve a Paris. Ela toca rapidamente na covarde traição que se seguiu à sedução por

M. Bertrand, que em face de seu noivado vantajoso com uma rica moça da sociedade negou ser o pai Toni. Babekan estoura:

O senhor Bertrand contestou a paternidade desta criança diante do Tribunal, durante minha gravidez em Paris, com vergonha de uma jovem noiva rica com quem pretendia casar-se. Jamais esquecerei o juramento que ele teve a insolência de prestar na minha presença; uma febre biliosa foi para mim a consequência disso, acrescida, logo depois, das sessenta chicotadas que o senhor Villeneuve me fez dar, em virtude das quais sofro até hoje de tuberculose. (KLEIST NSD: 19; VSD 223).

Por mais que Babekan pronuncie essas palavras em tom de *nonchalance*, seu conteúdo anula instantaneamente a honra dos senhores europeus Villeneuve e Bertrand – provocando no jovem oficial um sentimento de múltiplos constrangimentos. Em primeiro lugar, é vergonhoso para Gustav tomar conhecimento da brutalidade quase sádica de um senhor europeu, supostamente bondoso: sessenta chicotadas para uma moça grávida e enfraquecida pela febre revela, em qualquer circunstância, uma dureza quase monstruosa. O público do século 18 e do início do 19 – em particular jovens oficiais como Kleist – sabiam de experiência própria o que significa uma sevícia tão severa. Ela poderia ter sido fatal até mesmo para um soldado ou um escravo saudáveis, quanto mais para uma moça grávida em recuperação de febre biliosa. Não é sem intenções específicas que Kleist desmascara assim a crueldade do “bondoso” M. de Villeneuve.

No entanto, esta não é a única fonte de constrangimento para Gustav. Ao aprender essa experiência tenebrosa de Babekan seduzida, traída e abandonada por um branco, ele não pode deixar de se sentir implicado e, pelo menos virtualmente, acusado. Pois ele acaba de entreter a jovem Toni com galanteios e fúteis alusões aos seus direitos à boa sociedade francesa, cortejando-a com gestos e atitudes do oficial charmoso e acostumado a seduzir uma “moça fácil”, ainda mais quando se trata de uma mulata. Não é por acaso que Babekan vestira sua filha com um corpete, saias amplas e um chapéu a fim de realçar seus atributos femininos. Inopinadamente entregue ao poder dessas iscas de sedução, Gustav se permitiu de “abraçá-la delicadamente pela cintura”, gracejando e “tomando-lhe a mão” (NSD: 18), gestos que ele certamente não teria ousado com uma

moça de família europeia. O cenário da sedução *fingida* – montado pela mãe e executado por Toni – tem o sucesso desejado: estigmatiza o homem europeu como merecedor da ira assassina das mulheres abusadas. Mas a denúncia da sedução *real* de M. Bertrand que ainda pesa dolorosamente na memória de Babekan desperta em Gustav o remorso pela própria falta de honradez e prepara atitudes mais contidas, sérias e reflexivas, das quais irão brotar a paixão e o noivado entre Toni e Gustav.

É claro que Toni nascera sob a estrela de uma avassaladora decepção que arruinou a saúde e toda a confiança de Babekan. Ela parece ser para a mãe o emblema vivo do seu próprio sonho vazio e da terrível ilusão de liberdade. As datas permitem calcular a concepção e o nascimento dessa menina no ano que precede a Revolução Francesa, em Paris<sup>21</sup>: não por acaso, Kleist deixa claro que M. Bertrand pertence ao emblemático *Tiers État*, isto é, à classe produtiva e empreendedora que alimentava as reivindicações de liberdade e igualdade. Enquanto a burguesia tomava a Bastilha e pregava liberdade, igualdade e fraternidade, M. Bertrand seduziu e traiu Babekan. E tal como as promessas sedutoras de M. Bertrand, também a proclamação da liberdade em Santo Domingo pela Convenção Nacional francesa dissolveu-se em fumaça em menos de um ano (justamente quando Toni era um bebê). A visão idealizada do pai francês e da pátria francesa como berços de liberdade tem para mãe e filha o brilho de uma estrela sombria.

O relato de Babekan marca uma mudança na desenvoltura solta, nos sentimentos e no comportamento de Gustav. Ele se mostrará doravante preocupado com a sinceridade das hospitaleiras damas, e cai em uma ruminação que tanto diz respeito às dúvidas sobre as intenções delas, quanto indica também uma consciência crepuscular das suas próprias duplicitades. Terminado o relato de Babekan, ele cai num breve silêncio, após o qual ele procura livrar-se dos sentimentos confusos de constrangimento, remorso e culpa denunciando os horrores que os brancos (e ele mesmo) acabaram de sofrer às mãos dos negros em Port Dauphin. Merece destaque no seu relato a queima dos navios por um sargento negro que traiu a força francesa para unir-se aos seus irmãos revoltosos. E a história da escrava que seduziu seu antigo senhor tão somente para saciar sua vingança pelas crueldades do passado infectando-o com a febre amarela. Os

---

<sup>21</sup> Cf. NSD 18; o presente narrativo é especificado logo no início como o ano 1803 (NSD: 8).

relatos irão intensificar um obscuro pavor da vítima desamparada, e sua ânsia de alcançar Port au Prince, “o único lugar a oferecer resistência ao preponderante poder dos negros sobre a terra.” (KLEIST NSD: 19)

Por mais que Gustav se esforce para contrapor aos males causados pelos brancos os males cometidos pelos negros, seu imenso desconforto ainda aumenta com uma pergunta de Toni – pergunta aparentemente inocente (mas talvez maliciosa na sua ingenuidade fingida). Sem abrir aspas, Kleist confunde a pergunta da jovem mestiça com as explicações estereotipadas e casuísticas do europeu – como se antecipsse a técnica flaubertiana do discurso direto-indireto livre. Toni pergunta:

[...] por que os brancos se tinham feito odiar dessa maneira. O estrangeiro respondeu, embaraçado: em virtude da relação que mantiveram, como senhores da ilha, com os negros, relação essa que, na verdade, não pretendo defender; embora essa exista já há vários séculos! A loucura da liberdade que tomara conta das plantações atçou negros e crioulos a romper as cadeias que os oprimiam, a vingar-se das múltiplas e condenáveis brutalidades sofridas por parte de alguns dos piores dentre os brancos. (KLEIST NSD: 20)

O estilo labiríntico mostra a que ponto as convicções do jovem europeu estão despedaçadas. É notável o sem-jeito dessa tentativa – fracassada – de explicação das velhas hierarquias coloniais, cujo estilo arrevesado e inseguro trai o desconforto do locutor. O personagem de Kleist parece reproduzir uma das descobertas juvenis do autor: a “progressiva formação dos pensamentos no falar”.<sup>22</sup> Gustav começa sua resposta apelando (com um eufemismo estereotipado) para os costumes estabelecidos. A escravidão como fase natural ditada pela história era – e será ainda meio século mais tarde – um fato natural e histórico. Conhecemos bem no Brasil esse argumento cujo intuito antiabolicionista foi reeditado por José de Alencar, nas suas *Cartas ao Imperador*.<sup>23</sup> Gustav, no entanto, mal afirma a naturalidade da escravidão, e já desiste

<sup>22</sup> Cf. o texto “Von der allmählichen Bildung der Gedanken beim Reden” (DKV, 3: 534-540); trad. bras.: “Da elaboração progressiva dos pensamentos na fala” (2008).

<sup>23</sup> José de Alencar defendeu uma abolição “natural e gradativa” baseada no esforço comum de toda a sociedade e criticou o Imperador por ferir o progresso do país com a Lei do Ventre Livre: na seção da Câmara Geral em 13 de julho de 1871, como representante do Partido Conservador que estava contra o projeto, ele se dirigiu assim ao Imperador: “Os retrógrados sois vós que

de defendê-la; embaraçado, ele se agarra ainda no argumento dos “séculos” que supostamente consagraram o costume. Mas o próprio personagem, o autor e seu público sabiam que esse último argumento é particularmente falso em Santo Domingo, onde a igualdade dos negros fora estabelecida por decreto da Convenção Nacional; Gustav parece perceber (tarde demais) que seu argumento soa cínico na boca de um oficial das forças francesas que invadiram o país esmagando os direitos estabelecidos.

Essas ‘explicações’ vazias precipitam Gustav na confusão e na vergonha, obrigando-o a mais uma guinada da argumentação. Tentando defender-se da percepção embrionária, porém cada vez mais intensa, das próprias consequências e faltas de sinceridade, Gustav faz mais um esforço para fixar e descarregar as atrocidades sobre os negros – ele usa a história da jovem negra que se vingou do seu senhor cruel, contaminando-o com a febre amarela, para pôr à prova os verdadeiros sentimentos de Toni e Babekan. Mas por mais que ele pressione Toni a expressar seu repúdio contra esse tipo de traição, nada consegue aplacar a crescente inquietude que torna Gustav quase compulsivo, até que um sentimento de vazio e languidez tomam conta dele.

Por mais que Gustav tenha procurado ler nas feições de suas anfitriãs uma reação simpática que pudesse acalmar seu medo de ser traído, ele desiste no momento crucial e, em vez de fitá-las, ele se vira para a janela. Ao contemplar, de costas, o negrume da noite, ele sente o entendimento secreto das duas mulheres e nada lhe resta senão o desespero e a vontade de se retirar para deitar: “Um sentimento de ansiedade pousou, como um abutre, sobre seu coração, e ele desejou estar outra vez de volta à mata, em companhia dos seus, faminto e com sede como tinha vindo.” (KLEIST NSD: 21). O pressentimento é sombrio e quase sonâmbulo.<sup>24</sup> Mais que a intervenção de uma força exterior, entretanto, essa visão marca o constante encadeamento de reflexões que têm lugar à revelia da consciência vigilante: a reviravolta da segurança autocomplacente

---

pretendeis recuar o progresso do País, ferindo-o no coração, matando a sua primeira indústria, a lavoura”. (Cf. SODRÉ 2004: 337).

<sup>24</sup> Kleist assistiu às preleções de Gotthilf Heinrich Schubert sobre sonambulismo em Dresden, em 1807. Elas foram publicadas no ano seguinte sob o título *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, Dresden 1808. (Cf. DKV 3: 1114). – Kleist prefere o modelo pessimista e decadentista de Schubert ao modelo evolucionista que vê na cultura uma lenta evolução para estágios mais elevados (modelo em voga por exemplo nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Schiller) (cf. DKV 3: 542, o ensaio *Über den Weltlauf* [Sobre o curso do mundo])

do oficial não se deve apenas a esse pressentimento abstrato. Ao contrário, o pressentimento parece nascer da descoberta ainda crepuscular dos raciocínios implícitos e dos contraditórios que aguardam, traiçoeiros, no interior das convicções mais sólidas. Dando forma e palavras às ideias confusas e aos desejos vagos e desconstruídos, Gustav desenhava figuras que deixam entrever, repentina e inopinadamente, as falhas, pouco lisonjeiras, das próprias intenções – isto é, de todo um fundo lodoso de não-ditos que as convicções retóricas encobrem. A grandeza da literatura talvez não seja a tarefa de desmascarar e desmistificar os discursos, nem de retificar seus erros ou extravagância. A arte e a poesia não dão a justa medida da *errância* e das (in)certezas equívocas da linguagem de uma época. Rastrear onde, como e por que os conceitos e retóricas em uso erram é um trabalho mais árduo e provavelmente mais proveitoso do que a invenção de utopias de correção.

O que torna *O Noivado* ainda hoje uma novela envolvente, que aperta o coração do leitor moderno, é a dramatização do princípio da desconfiança. Perdido entre instâncias narrativas com visões tão divergentes quanto a de M. de Villeneuve e a de Babekan, o personagem Gustav (tal como seu alter ego Kleist) encontram-se acucados no beco sem saída da desconfiança generalizada: “pobres meninos do destino” os heróis de Kleist desconfiam dos outros, de si mesmo e dos próprios princípios. É mais que provável que J. G. Rosa se tenha inspirado nas narrativas de Kleist ao criar seu herói Riobaldo, o “pobre menino do destino” que quase nada sabe, porém “desconfia de muita coisa”.

## 6 Conclusão e observações sobre a crítica das últimas décadas

O intuito do nosso ensaio foi uma releitura relativamente ingênua da novela e seu esclarecimento a partir do contexto histórico e pessoal de Kleist. Deslocamos o interesse da história principal (o enredo sentimental da mulata e do homem branco) para o enredo preliminar (crônica a respeito de M. de Villeneuve e a chegada de Gustav na casa de Babekan e Toni), no qual há abundantes traços de uma transposição narrativa de experiências históricas. Confrontamos a organização sugestiva dessa abertura da novela,

de um lado, com os fatos, as ideias e ideologias que circulavam entre os homens informados da época de Kleist, de outro com os dados da experiência pessoal do autor. Mostramos como ela elabora os conflitos e contradições que marcam os discursos emancipatórios da época (ao salientar as contradições dos discursos racistas) e como as perplexidades e dúvidas dolorosas que agitavam o autor estão presentes (na forma de alusões autoirônicas) nas inconsistências do personagem Gustav. A novela possui, assim, um potencial crítico e reflexivo que problematiza as convicções culturais e raciais da época, ao mesmo tempo que sublinha a fragilidade das esperanças racionais iluministas que animavam o romance de formação.

Ao longo das últimas décadas estabeleceu-se, felizmente, um razoável consenso sobre a grandeza e a ousadia vanguardista da obra de Kleist. *O Noivado* é uma amostra perfeita da magnitude poética que inspira, ainda hoje, leitores, pensadores e artistas exigentes. Nela encontramos não somente uma visão extremamente diferenciada do mundo em radical transformação após a grande Revolução, mas, sobretudo, um panorama das repercussões desses acontecimentos sobre a sensibilidade. Toda uma gama de técnicas literárias e estratégias estéticas novas permitem dar conta da cacofonia confusa que reina na nova realidade imaginária causada pelos deslocamentos de todos os valores (políticos e jurídicos, sociais, simbólicos e psicológicos). Kleist nos dá uma noção sensível das transformações em cascata que indivíduos e comunidades não têm tempo de interiorizar e elaborar. O que mais aproxima Kleist dos problemas espirituais e conflitos sentimentais do final do século XX e do início do XXI é essa sensação aguda do fluxo demasiadamente rápido do tempo (Hölderlin falava, na mesma época, do “tempo torrencial”, *reissende Zeit*) que obrigaria os contemporâneos a mudar, em ritmo acelerado, suas constelações imaginárias, porém sem saber quais seriam os novos referenciais seguros.

Nossa leitura inscreve-se nas pesquisas das últimas décadas sobre a história colonial (Cf. *Kleist-Handbuch* (2009); BAY (1998), BRITTNACHER (1994), GREINER (2000), GRIBNITZ (2002)) e no debate teórico em torno de Kleist e *O Noivado*. Para o estudo das questões teóricas da obra de Kleist, recomendamos dois autores, R. BURWICK (1992) e U. J. BEIL (2007), cujos ensaios situam o leitor atual com relação ao estado da investigação nas últimas décadas.

Entre os inúmeros estudos que a obra de Kleist suscitou nas últimas décadas, um dos mais abrangentes talvez seja o de Roswitha BURWICK, que compôs, em 1992 um iluminador mosaico das diferentes correntes críticas. A articulação compreensiva e sensível de Burwick oferece um fio condutor que ordena os principais argumentos da crítica do século passado. Ao mesmo tempo, ela oferece uma síntese clara da pesquisa sobre *O Noivado* até o início dos anos 1990 – em particular das mutações da imagem ética e estética do mundo que sua obra oferece.

Até o início do século XX prevalece uma avaliação bastante negativa do valor da obra de Kleist (exceto, evidentemente, o único drama *Käthchen von Heilbronn*, cujo enredo aparentemente melodramático e patriótico entusiasmou o público em busca da sua identidade nacional). Ainda no início do século XX, quando grandes artistas como Kafka e Musil já expressam sua admiração irrestrita, críticos literários ainda descartam novelas como *O Noivado* como desajeitadas e inferiores, lamentando o caráter descosturado deste trabalho que evidenciaria o esforço de um principiante (Cf. p. ex. Kurt GÜNTHER 1910, apud BURWICK (1992: 321). A crítica rejeitou até as novelas mais acabadas desse grande narrador como “algo mais próximo de um desejo artístico, do que um verdadeiro *savoir faire*”, e denuncia nelas um verdadeiro “formigar de incongruências” (Eis o que pensa, com condescendência constrangedora, Hermann J. WEIGAND apud BURWICK 1992: 321).

No final dos anos 1980, Roland Reuß começou a salientar as estratégias deliberadas de Kleist para desconcertar o leitor. Sua análise dos paradoxos d’*O Noivado* mostrou que são suspeitas tanto as afirmações do narrador no interior da narrativa, como também as do autor; uma estratégia narrativa nova obriga o leitor a desconfiar de todas as vozes e afirmações. Além disso, Kleist já lança mão de táticas (hoje associadas a Flaubert) que borram as transições entre a voz do narrador e a fala em primeira pessoa dos personagens. Assim, o leitor é sempre obrigado a (se) perguntar *quem* pensa e fala, quando figuras ficcionais (e nós mesmos) pensam e falam. *Essa* sutileza de Kleist foi ofuscada, entretanto, pelas tendências predominantes da crítica cultural e pelos estudos de gênero das últimas décadas. A nova vertente da crítica motivou certo desinteresse pelas sutilezas narrativas, poéticas e estéticas, e uma nivelção da literatura aos demais discursos políticos, sociais e históricos. A tendência, que prevalece até hoje, é o ponto

de partida da releitura proposta por um recente artigo de Uli BEIL<sup>25</sup>, que prolonga o estudo de R. BURWICK.

BURWICK destaca também as análises de Bernd FISCHER (1988), Ray FLEMING (1992) e Jochen SCHMIDT (1974), cuja perspectiva sociológica iluminou contexto (pós)revolucionário na obra de Kleist, retificando a identificação ingênua do autor e dos seus narradores com a voz do poder colonial francês. Fischer salientou sobretudo a ironia da construção das sequências narrativas: a crônica como ponto de vista inicial, aparentemente verídico e digno de confiança (porque apoiado em dados e “fatos” históricos), apresenta os colonizadores brancos como bondosos e generosos nos seus esforços benéficos de civilizar o novo mundo e as raças desprovidas de educação; esse ponto de vista, no entanto, inverte-se ao longo da narrativa.

As observações de Jochen SCHMIDT (1974) e de Beate BECKMANN (1978) a respeito das vozes e perspectivas oblíquas constituem o início da descoberta do “princípio da incerteza” que está no fundo da poética (e da vida) de Kleist. “Tematizando o princípio da incerteza“, escreve Roswita BURWICK em 1992, „as histórias de Kleist se tornam intrincadas e complexas tessituras”. Suas narrativas estão sobrecarregadas de

[...] duplicidades semânticas, imprecisões [deliberadas] da descrição, ambiguidades do autor, do narrador e dos caracteres. Conflitos de raça e gênero, dos domínios público e privado, entre ódio e amor, tornam-se dilemas nos quais o bem e o mal são relativos, e o certo e o errado trocam constantemente de lado. Kleist usa esses conflitos a fim de sublinhar a falibilidade da percepção humana, o desejo inconsciente do engano e da ilusão – além da impossibilidade de encontrar e assertar valores absolutos tais como verdade, confiança, lealdade ou amor. A fim de penetrar nas camadas do texto cujas estruturas narrativas Kleist desafia com seu constante uso da ironia, o leitor precisa investigar com muito cuidado a autoridade do autor, a voz do narrador, as falas e os gestos dos caracteres individuais.” (Cf. BURWICK 1992: 320s, tradução K. R.)

Seria um mero engodo crítico se seleccionássemos tão somente as passagens do texto que propõe dicotomias claras, opondo brancos e negros como vilões e vítimas ou seus interesses pessoais (ganância, satisfação passional ou prazer erótico) aos alvos públicos

---

<sup>25</sup> (Cf. BEIL 2007). Infelizmente, Beil não cita o artigo de Roswitha Burwick, embora este antecipe seus argumentos a favor da densidade poética e do prazer do texto.

e políticos (dever, lealdade a uma causa). Nenhum dos protagonistas serviria como exemplo de atitudes politicamente corretas. Babekan e Gustav são provavelmente os personagens mais extremados e „descompensados“ – suas reações impulsivas traem um sofrimento profundo e semi-oculto: adivinhamos os traumas atrozes em ambos os relatos – o da velha mulata que perdeu felicidade e saúde no regime da escravidão e o do jovem oficial que perdeu sua primeira noiva amada nos terrores da revolução. Mesmo assim, nenhum desses traumas do passado justifica o abuso da jovem Toni – sacrificada pela mãe à causa da vingança contra os brancos, e pelo noivo, ao ódio e à desconfiança contra as traições de negros.

Peter HORN (1975: 206) já assinalou quão é frágil a ordem na obra tardia de Kleist, e como a esperança de felicidade e amor pessoal sucumbe às vicissitudes da opressão – às cascatas de ressentimentos, desleitura e percepções paranoicas que pululam em meio às crises do universo político que fragmenta a unidade do Estado em inúmeros microcosmos sociais, cuja hostilidade mútua se torna irrefreável (Cf. BURWICK 1992: 323s).

Beil sintetiza o atual estado das análises da crítica cultural com respeito a *O Noivado* em dois estudos, publicados em 2007 e 2008. No primeiro, autor critica o atual desinteresse pelas formas de expressão implícitas que caracterizam a arte e a literatura.<sup>26</sup> Até os anos 1980, escreve BEIL<sup>27</sup>, Kleist era apreciado como escritor irônico, seu estilo ardiloso era compreendido como implícita crítica dos preconceitos do seu tempo. Sob a pressão dos estudos culturais, a crítica entende a indeterminação da literatura como indícios de preconceitos ou de determinismos ideológicos. A abordagem essencialmente discursiva da arte desembocou na suspeita redundante da adesão inconsciente do autor

---

<sup>26</sup> Por exemplo, no persistente debate em torno da “perspectiva colonial racista do narrador” de *O Noivado em Santo Domingo*. Para uma síntese desse debate (e da pressão muitas vezes empobrecedora que os estudos culturais e de gênero exercem sobre a literatura).

<sup>27</sup> (Cf. Beil 2007: 4). O autor oportunamente salienta a necessidade de retornar a uma crítica propriamente *literária*, e procura trilhar um caminho entre as abordagens predominantemente discursivas, que confundem a novela com um documento histórico. (Id. citando Herrmann 1998, 114). Enveredamos, por um outro caminho nessa terceira via de abordagem, que vê em Kleist nem “só um irônico que apenas citava o racismo dos seus contemporâneos”, nem o *Mitläufer* que reproduz de modo inconsciente o racismo entranhado na linguagem do seu tempo (tal como os estudos culturais tendem a apresentar Kleist hoje). (Cf. BEIL, id.)

aos preconceitos do seu tempo<sup>28</sup>. Embora já vejamos sinais de um refluxo dessa febre de “desmistificação” de Kleist enquanto escritor a reboque do “dualismo de construção das raças ditado pelo discurso do colonialismo europeu”<sup>29</sup>, observa Beil, resta ainda um forte pendor para estigmatizar o suposto “conformismo” do seu narrador (2007: 5). Do ponto de vista da literatura, pouco se ganha com (os excessos de) denúncias contra o autor e seus narradores ou personagens. Como diz Uli BEIL: “não há além-mundo do discurso” (id.: 11). A obra de Kleist oferece inúmeras reflexões sobre a dolorosa abertura dos preconceitos coloniais, racionais e eurocêtricos a um futuro ainda totalmente incerto.

[...] Kleist desenvolve a retórica dessa literatura migratória sob a égide do discurso conservador de seu narrador: um discurso, cuja estrutura, apesar de todas as ‘minas’ literárias, é mantido com esforço até o fim – talvez porque, encantados por um racionalismo eurocêntrico, ocidental, jamais consigamos nos libertar de fato de seu sutil totalitarismo. Porém, a criação de uma literatura periférica, migratória, híbrida, por um autor da era de Goethe é o que nos fascina nesse texto enquanto texto *literário* que, para usar as palavras de Toni, nos “prende/amarra” (fesselt). (BEIL 2007:11)

Beil prolonga essa reflexão também no seu mais recente capítulo sobre *O Noivado* incluído no volume coletivo sobre os discursos (pós)coloniais Recoloca a pergunta do saber específico da literatura no labirinto das teorias culturais e lança a questão desafiadora se as novas metodologias não “abrem precisamente mão daquilo que uma sociedade predominantemente econômica e tecnocrata precisaria enquanto correlato e contrapeso capaz de corrigir sua trajetória unidimensional” (Cf. BEIL 2008: 39).

---

<sup>28</sup> Cf. U. BEIL (2007), que debate autores como SCHMIDT (2000: 431) e GREINER (2003: 244), BAY, HECKNER, UEBERLINGS, WEIGEL (cf. a bibliografia recente no final do artigo). Outra fonte importante é a mais recente edição de Kleist, com as introduções e os comentários de Hans Rudolf BARTH, Ilse-Marie BARTH e Heinrich C. SEEBA. Eles sublinham (DKV, 3, 952) os frequentes procedimentos investigativos das narrativas kleistianas enquanto índice da atitude crítica dos personagens, dos narradores e do autor Kleist.

<sup>29</sup> Cf. os argumentos de Herrmann e Bay expostos por U. BEIL (2007: 8).

## Referências bibliográficas

- AYRAULT, Roger. *Heinrich von Kleist*. Paris: Aubier Montaigne, 1934.
- BAY, Hansjörg. “Als die Schwarzen die Weißen ermordeten. Nachben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ‘Verlobung in St. Domingo’”. In: *Kleist-Jahrbuch* (1998), S. 80-108.
- BECKMANN, Beate. *Kleists Bewuptseinskritik: Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen*. Bern/ Frankfurt a.M./ Las Vegas: Lang, 1978.
- BEIL, Ulrich Johannes, “A subversão da história pela literatura. Considerações sobre *O Noivado em Santo Domingo* de Heinrich Von Kleist”, in: *Pandaemonium Germanicum* 11 (2007). p. 1-13. In: [www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum) (Último acesso em 26/09/11)
- \_\_\_\_\_. *Was weiß Literatur? (Post-)koloniale Diskurse und Kleists Die Verlobung in St. Domingo*. In: Anne BOHNENKAMP/Matías MARTÍNEZ (Hg.), *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit. Für Hendrik Birus zum 16. April 2008*. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 37-75.
- BRITTNACHER, Hans Richter. “Das Opfer der Anmut. Die Schöne Seele und das Erhabene in Kleists ‘Die Verlobung in St. Domingo’”. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die Klassisch-Romantische Zeit* 54 (1994), S. 167-189.
- BURWICK, Roswitha. “Issues of Language and Communication: Kleist's Die Verlobung in St. Domingo”. In: *The German Quarterly*, Vol. 65, No. 3/4, 1992: Five Centuries of German-American Interrelations (Summer - Autumn, 1992), p. 318-327: <http://www.jstor.org/stable/407590>. (Último acesso em 26/09/11)
- CARPEAUX, Otto Maria, *História da Literatura occidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1962. (5 vols.)
- COETZEE, J. M. “The Agentless Sentence as a Rhetorical Device”. In: ATWELL, David (Ed.). *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Harward: Harvard UP, 1992. p. 170-180.
- DUBROCA, Louis. “Geschichte der Neger-Empörung auf St. Domingo unter de Anführung Von Toussaint-Louverture und Jean Jacques Dessalines”. In: *Minerva. Ein Journal historischen und politischen Inhalts*. Hamburg (1805), Bd. 1, S. 434-464 e Bd. 2, S. 71-158.
- FISCHER, Bernd. *Ironische Metaphysik: Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München: Fink, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1968. 18 vols.
- GREINER, Bernhard. *Kleists Dramen und Erzählungen: Experimente zum 'Fall' der Kunst*. Tübingen: A. Franke, 2000.
- GRIBNITZ, Barbara. *Studien zur Konstruktion von 'Rasse' und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung Die Verlobung in St. Domingo*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- GÜNTHER, Kurt. “Die Konzeption von Kleist's 'Verlobung in St. Domingo': Eine literarische Analyse.” In: *Euphorion* 17 (1910). p. 68-95; 313-31.
- HORN, Peter. “Hatte Kleist Rassenurteile? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur Verlobung in St. Domingo.” *Monatshefte* 67 (1975), p. 117-44.
- HOBBS, Thomas. *The Elements of Law Natural and Politic*. Ed. J. C. A. Gaskin. Oxford: Oxford UP, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Leviathan*. Ed. Richard Tuck. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

- HUME, David. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- KLEIST, Heinrich Von, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. v. Hans Rudolf BARTH, Ilse-Marie BARTH, Heinrich C. SEEBA. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Noivado em Santo Domingo, Novelas do Mundo*. São Paulo: Melhoramentos, s/d (vol. 3).
- \_\_\_\_\_. “Da elaboração progressiva dos pensamentos na fala”. [Trad. Carlos Alberto Gomes dos Santos; Rev. técnica Lucia Ricotta e Florian Klinger. In: *Floema*, Ano IV, n. 4. Out. 2008. p. 75-80.
- Kleist-Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung. Hg. Ingo Breuer. Stuttgart: Metzler 2009.
- LUKÁCS, Georg. “Die Tragödie des Heinrich von Kleist”. In: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Bern: Francke, 1951.
- RAINSFORD, Markus. *Geschichte der Insel Hayti der Santo Domingo, besonders des auf derselben errichteten Neggerreichs*. (Aus dem Englischen) Hamburg 1806.
- REUB , Roland. “Die Verlobung in St. Domingo: eine Einführung in Kleists Erzählen.” In: *Berliner Kleist-Blätter* 1. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern, 1988. (BKB)
- SCHMIDT, Jochen. *Heinrich von Kleist: Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen: Niemeyer, 1974.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Panorama do Segundo Império*. Rio de Janeiro: Graphia, 2004.
- SZONDI, Peter. *Poésie e poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Minuit, 1974.
- WEIGAND, Hermann J. “Das Vertrauen in Kleists Erzählungen.” In: *Fährten und Funde: Aufsätze zur deutschen Literatur*. Bern, München: Francke, 1967. p. 85-119.

Recebido em 15/07/2011

Aprovado em 17/08/2011

Beil, U. Elektrische Schrift.

# Elektrische Schrift.

## Eine Anmerkung zur Medialität in Kleists Anekdote *Der Griffel Gottes*

Electric Scripture. A Comment on Mediality in Kleist's Anecdote *The Style of God*

Ulrich Johannes Beil<sup>1</sup>

Heinrich von Kleist veröffentlichte in den von ihm 1810/11 herausgegebenen *Berliner Abendblättern* eine Reihe von Anekdoten. Zu ihnen zählt auch die folgende, die höchstwahrscheinlich aus seiner eigenen Feder stammt und die den Titel *Der Griffel Gottes* trägt:

In Polen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen. (KLEIST 2001: 263)

---

<sup>1</sup> PD Dr. Ulrich Johannes Beil war von 2000-2004 DAAD-Lektor an der Área de Alemão der USP und arbeitet derzeit als Senior Researcher am Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) Mediality der Universität Zürich. Email: [ubeil@hotmail.com](mailto:ubeil@hotmail.com)

Die Geschichte von der polnischen Gräfin, die Kleist, Karl August Varnhagen zufolge, dem Fürsten Anton Heinrich von Radziwill verdankt, wurde von ihm in einigen Punkten abgeändert. Aus einer Dame mit lockerem Lebenswandel wurde eine, „die ein sehr böses Leben führte“. Aus einem von ihr selbst gestifteten Grabstein wurde ein von jenem Kloster errichteter, dem sie nach der Absolution ihr Vermögen vermachte. Und statt dem polnischen Wort *potępiona* („verdammt“) findet sich die deutsche Formulierung „sie ist gerichtet“. Der Text, der verschiedene Anspielungen enthält, u. a. auf Schiller – „Hingeschrieben / Mit dem Griffel des Blitzes“ heißt es in dessen *Hymne an den Unendlichen* – und auf das Ende von Goethes *Faust I* – „Sie ist gerichtet!“ sagt dort Mephistopheles –, lässt im Rahmen der Theodizeediskussion seit Rousseau und Voltaire auf ein sogenanntes ‚Gottesurteil‘, also auf die in der Aufklärung beliebte physikotheologische Argumentation schließen. Diesem ‚Urteil‘ kommt aber auch, als sekundäre Bearbeitung eines von Menschen verantworteten ‚Originals‘, die Funktion einer ent-stellenden *réécriture* zu. Man kann an bekannte poetologische Verfahren wie das Anagramm oder den „Logogriph“ denken, das von Kleist in der Novelle *Der Findling* so genannte ‚Worträtsel‘. Auch im *Findling* hatte das Changieren zwischen den Namen „Nicolo“ und „Colino“ eine so zentrale wie fatale Rolle gespielt. Aus einer nicht näher bezeichneten testamentarischen Inschrift, in der der Gräfin „mit vielem Gepränge“ für ihr Vermächtnis gedankt worden war, wird in der ‚Bearbeitung‘ eine dem ursprünglichen Sinn Hohn sprechende Buchstabenfolge, die „zusammen gelesen“ „sie ist gerichtet“ lautet. Nicht ausdrücklich geklärt wird allerdings, ob das Zusammen-Lesen der Buchstaben eine lineare Lektüre meint, oder ob es sich vor allem um eine Aktivität des Lesers handelt, der die verstreuten Buchstaben des ‚Lückentexts‘ zugunsten eines sich abzeichnenden Sinns erst selbst kombiniert.

Durch diese Unschärfe kommen medial-materiale Momente ins Spiel – hängt die Entzifferung der übrig gebliebenen Buchstaben doch stark von der Stofflichkeit des Erzes ab, von der Art, wie es unter Blitzeinwirkung schmilzt, den gegebenen Text in sein Gegenteil verwandelt. Schon in der Überschrift ist der Blitz nicht nur Ausdruck göttlicher Vorsehung, sondern auch „Griffel“, Schreibinstrument. Dieses spielt auf die ‚graphische‘ Assoziation in dem Wort „Gräfin“ ebenso an wie – mit der Lautfolge f/i/l – auf den das Geschehen bestimmenden Blitz. Dem Topos vom Buch der Natur, von der ‚Lesbarkeit

der Welt“ (BLUMENBERG 1986) lässt der Griffel sich allerdings nur bedingt zuordnen. Denn er schreibt nicht selbst, sondern destruiert eine menschengemachte, vermeintlich fromme Schrift – und konstruiert im Zuge dieser Destruktion, die selbst das Material des Grabsteins in Mitleidenschaft zieht, einen neuen Text. Von daher hinkt auch der gelegentlich angestellte Vergleich mit der Menetekelschrift beim Gastmahl des Königs Belsazar (Dan 5, 5); denn diese hat keine irdische ‚Vorlage‘. In der Anekdote hingegen wird das, was im Auftrag der Klosterleitung „mit vielem Gepränge“ auf den „Leichenstein“ gemeißelt wurde, um die Verstorbene ihrem jenseitigen Richter zu empfehlen, einer radikalen Revision ‚von oben‘ unterzogen. Für die Ewigkeit gedacht, erweist sich diese „in Erz gegossene“ Schrift als hinfällig und endlich. Das metaphysische ‚sie ist gerichtet‘ (die Gräfin), zu dem der ursprüngliche, im Einzelnen offenbar nicht zitierenswerte Text entstellt wird, kann zudem selbstreflexiv auch auf das Medium Grabstein bezogen werden. ‚Sie ist gerichtet‘ im Sinne von: sie (die Inschrift) ist zurecht gerückt, be-richtet. Wer hier ‚schreibt‘, bleibt allerdings unklar. Der Blitz wird, zumindest in der Erzählung selbst, nicht weiter theologisch expliziert oder personalisiert. Die Überschrift wirkt angesichts dessen wie ein nachträglicher metaphorischer Deutungsversuch, der innerhalb des Textes („Die Schriftgelehrten mögen ihn [den Vorfall] erklären“) wieder zurück genommen wird. Es schreibt wie „es blitzt“, könnte man, einen Aphorismus von Lichtenberg variierend, sagen. Damit erhält der Bereich des Medialen – Erz/Schrift bzw. Blitz/Schrift – ein besonderes Gewicht. Man gewinnt den Eindruck, als schriebe die Inschrift sich im Kontext eines besonderen meteorologischen Ereignisses ganz von selbst um und verschöbe ihren Sinn ins diametral Entgegengesetzte. Der sekundäre, revidierte Text, ein hybrides Produkt aus dem Medium der Dauer (Stein) und dem Medium der Zerstörung (Blitz), erweist sich so als der eigentliche, ursprüngliche, den der primäre immer schon in seinem Zeichenensemble verbarg.

Vor diesem Hintergrund lässt sich der Blitz auch säkular lesen: als Folge der elektrostatischen Aufladung einer Gewitterwolke, als Zufallsagent einer ‚elektrischen‘ *écriture automatique*, die der Text als so provozierendes wie zerstörerisches Ereignis inszeniert. Ein Ereignis im Übrigen, das selbst wiederum nach medialen Bestätigungen verlangt: nach einem exegetischen Kommentar („die Schriftgelehrten mögen ihn erklären“), nach einer autoritativen Behauptung („der Leichenstein existiert noch“) und

Beil, U. Elektrische Schrift.

nach mündlich zu verifizierender Augenzeugenschaft („es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen“). Der Begriff des Blitzes jedenfalls oszilliert – zwischen Ontologie und Epistemologie, Providenz und Zufall, Zerstörung und Konstitution, Bedeutsamkeit und Medialität. Er fungiert als Vermittler zwischen denkbar unterschiedlichen Ebenen und Kategorien. Nicht zuletzt auch zwischen einer zweifelhaft gewordenen Autorität, wie sie durch die katholische Buch- und Ablassreligion repräsentiert wird, und jenen neuen Medien des 19. Jahrhunderts, die wie Fotografie und Film das Gefüge der traditionellen Schriftkultur nachhaltig erschüttern.

## Literaturhinweise:

- BLUMENBERG, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- BRORS, Claudia. *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*. Würzburg 2002.
- DIERIG, Fabian. Zu „Der Griffel Gottes“. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 11 (1997), S. 10-28.
- GRODDECK, Wolfram. *Grab und Griffel. Kleists semiologische Anekdote vom "Griffel Gottes"*. In: *Die kleinen Formen der Moderne*. Hg. von Elmar Locher. Innsbruck-Wien-München 2001, S. 57-77.
- HOFE, Gerhard vom, *Das unerhörte Ereignis als Zeichen der Transzendenz. Zur poetischen Darstellung von religiöser Erfahrung in Heinrich von Kleists Anekdote 'Der Griffel Gottes'*. In: Klaas Huizing u.a. (Hg.), *Kleine Transendenzen. Festschrift für Hermann Timm zum 65. Geburtstag*. Münster-Hamburg-London 2003, S. 87-102.
- JACOBS, Carol. *The Style of Kleist*. In: *Diacritics* 9 (1979), S. 47-61.
- KLEIST, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe : zweibändige Ausgabe in einem Band*. Hg. von Helmut SEMBDNER. München: DTV, 2001.
- THEISEN, Bianca. *Gottes Griffel. Simulationen des Heiligen bei Heinrich von Kleist*. Stanford (Diss.) 1992.
- ZEEB, Ekkehard. *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*. Würzburg 1995.

Recebido em 13/09/2011

Aceito em 15/09/2011

# Sobre um retrato vivo de Kleist

On Kleist`s Alive Portrayal

Douglas Pompeu<sup>1</sup>

**Abstract:** The purpose of this paper is to present a discussion of some of the main characteristics of Robert Walser's short story *Kleist in Thun*, in an attempt to reflect on how the literary text can establish a dialogue with tradition. This is achieved by the fictionalisation of the character of a real author, more specifically by the narrative genre often used by Walser: the portrayal.

**Keywords:** Heinrich von Kleist; Robert Walser; German Literature; Intertextuality

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas das principais características do conto *Kleist in Thun*, de Robert Walser, na tentativa de refletir sobre como o texto literário é capaz de estabelecer um diálogo com a tradição, através da ficcionalização da figura de um autor, especificamente através de um gênero narrativo praticado por Walser, o retrato.

**Palavras-chave:** Heinrich von Kleist; Robert Walser; Literatura Alemã; Intertextualidade.

A celebração do ano da morte de um autor implica não apenas recordá-lo por meio de monumentos e epitáfios, mas também trazê-lo ao presente, ao mundo dos vivos, por meio da linguagem e da própria literatura. Povoado por fantasmas e determinado pelos mortos<sup>2</sup>, o universo literário celebra a morte com mais frequência do que se imagina. Considere-se, por exemplo, que uma das exigências do campo literário para que uma pessoa se torne autor seja

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: glaspom@me.com

<sup>2</sup> Parto aqui do princípio de que o ingresso no cânone literário depende de uma competição constante com a obra de autores mortos. Nesse jogo, os autores do presente não querem apenas superar os seus mortos, mas posicionar-se no campo da cultura tão bem quanto eles souberam fazer.

não apenas criar uma imagem da própria tumba, mas também exumar precursores durante o processo para que, novamente presentes e vivos, eles não só assombrem o jovem autor, mas sirvam-lhe agora de primeiros leitores. Nesse sentido, as comemorações do ano de celebração dos 200 anos de morte de Heinrich von Kleist (1777-1811) também podem ajudar a trazer ao presente a obra e os gestos de outros mortos célebres que, em contextos distintos, ao tentar fabricar uma imagem duradoura de si mesmos, embalsamaram ao longo do tempo a obra e a imagem do dramaturgo alemão.

Na história de recepção de uma obra de Kleist, o exemplo mais próximo dessa dinâmica do campo literário seria ninguém menos que Franz Kafka. Dificilmente se pode separar parte da recepção da obra de Kleist da consagração da obra de Kafka como clássico da literatura moderna. Sabe-se que em vida Kleist foi visto como um talento perdido. Apesar de ter despertado a atenção de autores como Nietzsche, segundo Hans Ulrich GUMBRECHT (2008), o primeiro momento de importância na recepção do escritor dentro do cânone se deu no início do século XX – momento que a crítica literária norte-americana denominou *High Modernism* – e está fortemente relacionado com a publicação dos romances de Kafka. Ao assumir um lugar na tradição, a obra de Kafka não só permitiu a redescoberta da modernidade dos textos de Kleist, como também determinou a leitura de sua obra, estabelecendo a comparação entre Kleist e Kafka como motivo crítico quase convencional nos estudos kafkianos (Cf. GUMBRECHT 2008: 28). No caso de Kafka, o fantasma de Kleist ronda os entornos de sua obra: suas cartas, seus diários, suas leituras públicas e privadas. E sua aparição, em vez de tomar lugar no centro das narrativas, interrompe-as como uma paralisia da escrita que só pode ser retomada depois da leitura: pouco antes de escrever *O processo*, Kafka realizou ainda três leituras públicas e privadas de Kleist, como atesta a biografia escrita por Klaus Wagenbach (2006); em carta escrita entre os dias 9 e 10 de fevereiro de 1913, Kafka diz a Felice Bauer que não pudera continuar escrevendo na noite anterior, pois ficara até muito tarde lendo *Michael Kohlhaas* (Cf. KAFKA 2003: 291-292).

Uma aparição distinta de Kleist é a que ocorre na obra de Robert Walser, autor contemporâneo de Kafka que, guardadas as devidas proporções, tem uma história de recepção

análoga à do autor de *A Marquesa de O.* <sup>3</sup> No caso de Walser, Kleist surge como figura central em dois de seus contos ainda pouco conhecidos no Brasil: *Kleist in Thun* e *Kleist in Paris*. Sua primeira aparição encontra-se em *Kleist in Thun*, texto escrito durante a estada de Walser em Berlim e publicado na revista *Die Schaubühne*, em 1907. O texto trata da passagem de Kleist pela comuna suíça de Tune, onde viveu cerca de um ano, habitando um chalé nas costas da ilha de Aar, batizada depois como Kleist-Inseli. A narrativa de Walser vale-se do desaparecimento dos rastros do autor na comuna para dar vida a seu retrato: ele começa com o que não se sabe, com a falta de pistas, numa lacuna que vai sendo preenchida pela imagem fictícia de Kleist:

Kleist hat Kost und Logis in einem Landhaus auf einer Aareinsel in der Umgebung von Thun gefunden. Genau weiß man ja das heute, nach mehr als hundert Jahren, nicht mehr, aber ich denk mir, er wird über eine winzige, zehn Meter lange Brücke gegangen sein und an einem Glockenstrang gezogen haben. Darauf wird jemand die Treppen des Hauses herunterzueidecheln gekommen sein, um zu sehen, wer da sei. „Ist hier ein Zimmer zu vermieten?“ Und kurz und gut, Kleist hat es sich jetzt in den drei Zimmern, die man ihm für erstaunlich wenig Geld abgetreten hat, bequem gemacht. „Ein reizendes Bernermeitschi führt mir die Haushaltung.“ Ein schönes Gedicht, ein Kind, eine wackere Tat, diese drei Dinge schweben ihm vor. Im übrigen ist er ein wenig krank. „Weiß der Teufel, was mir fehlt. Was ist mir? Es ist so schön hier.“ (WALSER 1972: 174)<sup>4</sup>

Por meio de uma hipótese expressa no “mas eu penso que” e no emprego do futuro do perfeito, o retrato de Kleist salta da imaginação do narrador de modo espontâneo e despretensioso. Cerca de cem anos separam Walser de Kleist, cem longos anos promoveram o apagamento dos rastros do poeta em Tune, no entanto a vitalidade alcançada através da

<sup>3</sup> Tema de um brilhante ensaio de Walter Benjamin (1929) e razão da admiração de autores como Kafka, Robert Musil, Christian Morgenstern e Herman Hesse, após mais de cinquenta anos, a obra de Walser foi descoberta pela crítica literária. Hoje, depois que autores consagrados da cena contemporânea como Peter Handke, Max Goldt, Enrique Vila-Matas e W. G. Sebald, não só assumiram a influência do escritor suíço em suas obras, mas o apresentaram como figura central de suas narrativas, ela parece encontrar um lugar na tradição, que aos poucos se reorganiza.

<sup>4</sup> „Kleist encontrou comida e abrigo em uma casa de campo numa das ilhas do rio Aar, nos arredores de Tune. Decorridos mais de cem anos, hoje não se sabe exatamente como isso se deu. Mas penso que ele atravessou uma ponte minúscula de uns dez metros de comprimento e puxou o cordão de uma campainha. Então alguém deve ter rastejado feito um réptil escada abaixo para ver quem havia chegado à casa. “Há um quarto para alugar?” E então Kleist se alojou nos três cômodos que lhe ofereceram por um preço surpreendentemente baixo. “Uma moça encantadora, vinda de Berna, cuida da casa.” Um bom poema, uma criança, um gesto honrado: ele sonha com essas três coisas. De resto, ele está um pouco adoentado. “Sabe lá o diabo aquilo que me falta. O que se passa comigo? É tão bonito aqui.” [Tradução de Douglas Pompeu, D. P.]

oralidade e do ritmo do texto constitui um retrato vivo, presente e original de Kleist. No texto de Walser, o movimento, seja da língua, do personagem ou da natureza, é um elemento fundamental<sup>5</sup>. Kleist caminha sem rumo pela comuna de Tune, observa a constante efervescência da natureza; um fluxo de pensamentos e de sensações transitórios o assalta e o desloca, e depois ele parte em um coche com a irmã para, na obra de Walser, reaparecer novamente em Paris.

Toda essa dinâmica confere verossimilhança incomum a esse retrato, pois mesmo sem conhecê-lo, o leitor é convencido de que pode identificar a figura do escritor pelas mãos de Walser. Para produzir esse efeito, Walser orienta seu texto segundo remissões factuais da biografia de Kleist durante a estadia em Tune. Como se sabe, o poeta não deixou de exercer seu ofício na ilha nem de se corresponder com a irmã. No conto de Walser, ele escreve seus textos e os lê em encontro com amigos, inicia a comédia *A bilha quebrada* e o drama sobre Robert Guiskard, “escreve com furor.” (1972: 177). Até mesmo as falas iniciais do poeta são trechos da carta de Kleist à irmã. Mas nenhuma dessas remissões são precisas e exatas, elas apenas produzem certo efeito de realismo na narrativa, substituindo a ausência dos rastros de um Kleist “original” pelos de um Kleist fictício. Em primeiro de maio de 1802, Kleist escreve à irmã: “Der Vater hat mir von zwei Töchtern eine in mein Haus gegeben, die mir die Wirtschaft führt: ein freundlich-liebliches Mädchen, das sich ausnimmt, wie ihr Taufnamen: Mädeli”<sup>6</sup> (KLEIST 1977: 724), mas a passagem é traduzida por Walser como uma fala autêntica de Kleist consigo mesmo, reescrevendo as palavras do poeta, marcando-as com as particularidades do dialeto Berndeutsch e transformando “Mädeli” em “Bernermeitschi”<sup>7</sup>: “Ein reizendes Bernermeitschi führt mir die Haushaltung”.

Na verdade, o procedimento empregado por Walser ao citar ou dialogar com a obra e os textos de Kleist, ao contrário da citação precisa ou da tentativa de reproduzir o estilo de Kleist, consiste em seguir um parâmetro baseado na fluência, na distensão e na dinâmica da linguagem oral, características que, aliás, refletem a condição errante do personagem e seu constante fluxo de pensamentos.

---

<sup>5</sup> Até mesmo a criação do neologismo *herunterzueidechsen* parece se justificar no texto por uma estética de movimento e dinamicidade da língua.

<sup>6</sup> „O pai me cedeu uma de suas duas filhas para administrar a casa: uma moça gentil e amável que se comporta de acordo com seu nome de batismo: Mädeli.“ [Tradução D. P.]

<sup>7</sup> Respectivamente: „moça“, no alemão falado na Suíça, e „moça de Berna“, no dialeto da cidade.

Diante do conto de Walser, pode-se dizer que o autor parte então de um fato da história de vida do poeta – a passagem de Kleist por Tüne –, não para reconstruir as caminhadas e o roteiro da vida do poeta na comuna, mas para representar um universo que não pode ser mensurado pela precisão de uma citação, ou seja, seu próprio estado de espírito. Para prover um espírito a seu personagem, a estratégia narrativa de Walser envolve, portanto, o emprego de um narrador onisciente, do discurso indireto livre e de uma oralidade que procura simular a espontaneidade com que pensamentos e sensações assaltam o poeta em seu monólogo interior. Nessa estratégia, o comentário do narrador, presente já no primeiro parágrafo, de que o poeta está um pouco adoentado, parece abrir o caminho não para uma biografia mas para uma espécie de biografema de Kleist, que, valendo-se de rastros factuais, dá forma a um retrato fluido da vida e da obra do poeta.

Nesse procedimento, a descrição da natureza exerce papel fundamental na narrativa. Se inicialmente ela permite ao leitor perceber o nítido contraste existente entre um mundo interior e outro exterior, é também por meio dela que o texto sugere o desejo do escritor em abandonar seu ofício para ir ao encontro do mundo natural. Pois, de que vale tudo isso se lá fora a primavera exala e vibra e zune e se esparrama vagarosa? Seria preferível ser um homem do campo:

Er dichtet natürlich. Ab und zu fährt er per Fuhrwerk nach Bern zu literarischen Freunden und liest dort vor, was er etwa geschrieben hat. Man lobt ihn selbstverständlich riesig, findet aber den ganzen Menschen ein bisschen unheimlich. *Der Zerbrochene Krug* wird geschrieben. Aber was soll alles das? Es ist Frühling geworden. Die Wiesen um Thun herum sind ganz dick voller Blumen, das duftet und summt und macht und tönt und faulenz, es ist zum Verrücktwerden warm an der Sonne. Es steigt Kleist wie glühendrote betäubende Wellen in den Kopf hinauf, wenn er am Schreibtisch sitzt und dichten will. Er hat Bauer werden wollen, als er in die Schweiz gekommen ist. Nette Idee das. In Potsdam lässt sich so etwas leicht denken. Überhaupt denken die Dichter sich so leicht ein Ding aus. Oft sitzt er am Fenster. (WALSER 1972: 174)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> „Ele escreve, obviamente. De vez em quando, toma um coche para Berna, onde lê para amigos literatos algo do que andou escrevendo. Ele é muito elogiado, evidentemente, mas as pessoas acham-no um pouco esquisito. A *bilha quebrada* é escrita. Mas de que vale tudo isso? A primavera chegou. Os campos ao redor de Tüne estão repletos de flores, a natureza exala seus perfumes e zune e faz acontecer e vibra e se torna preguiçosa. Sob o sol, o calor é enlouquecedor. Quando ele se senta à escrivaninha e quer escrever, ondas atordoantes e de um vermelho ardente sobem-lhe à cabeça. Ao chegar à Suíça quisera tornar-se camponês. Que boa ideia. Potsdam é um lugar propício a esse tipo de ideias. Escritores, de uma forma geral, acalentam esses planos. Com frequência, ele se senta à janela.“ [Tradução D. P.]

Chegando à Suíça, Kleist prefere a janela à escrivaninha. A janela define os limites do mundo do escritor em relação à natureza, ela é um símbolo na imagística do romantismo, um requisito da melancolia<sup>9</sup>, a fronteira que separa a civilização de uma inocência original e que permite a nostalgia do primitivo. Kleist, ciente disso, não pode escrever. É preciso que a lâmpada em sua mesa ofusque a imagem exuberante de Tune para que ele escreva (Id.: 177). Como escreve o próprio Kleist em *Sobre o teatro de marionetes*, a partir do momento que o homem se olhou pela primeira vez no espelho, lançou um olhar sobre si mesmo e, ao se reconhecer, desejou retornar ao estado de inocência. É, portanto, diante da natureza, *locus* da experiência espiritual do poeta, e não diante da escrivaninha que ele quer se sentar.

No entanto, no conto de Walser, ele não só a contempla, como também, na tentativa de reencontrar sua inocência, amaldiçoa sua pátria e sua família, lança-se ao encontro da paisagem para nela encontrar um outro lugar de origem, quer fundir-se a ela, quer ser beijado pelo sol:

Die Vögel singen unter all der Sonne und unter all dem Licht so matt. Sie sind selig und schläfrig. Kleist stützt seinen Kopf auf den Ellbogen, schaut und schaut und will sich vergessen. Das Bild seiner fernen, nordischen Heimat steigt ihm auf, er kann das Gesicht seiner Mutter deutlich sehen, alte Stimmen, verflucht das – er ist aufgesprungen und in den Garten des Landhauses hinabgelaufen. Dort steigt er in einen Kahn und rudert in den offenen morgendlichen See hinaus. Der Kuß der Sonne ist ein einziger und fortwährend wiederholter. Kein Lüftchen. Kaum eine Bewegung. (Id.:175)<sup>10</sup>

Esse salto na paisagem, esse abandono da reclusão em si mesmo exigida pelo ofício de escritor pode ser interpretado não somente como uma representação do romantismo de Kleist, mas também, considerando o ensaio de Benjamin sobre Walser, como um caminho em direção à cura. Pois, como ocorre com quase todos os personagens de Walser, Kleist é também um convalescente: “Er ist ein wenig krank” (WALSER 1972: 174). Nesse sentido, não

---

<sup>9</sup> Como escreve Wolfgang Hildesheimer: “[...] Fenster, die unentbehrlichen Requisiten der Melancholie [...]” (HILDESHEIMER 1971: 74).

<sup>10</sup> „O sol e a luz tornam débil o canto dos pássaros. Eles estão felizes e sonolentos. Kleist apoia a cabeça no cotovelo, contempla e contempla e quer se esquecer. Acode-lhe a imagem de sua terra nórdica e distante; pode ver claramente o rosto da mãe, ouve velhas vozes, amaldiçoa-as – ergue-se de um pulo e desce ao jardim da casa. Sobe a um bote e, remando, cruza o amplo lago matinal. O beijo do sol constitui um gesto único que se repete indefinidamente. Nenhuma brisa. Nada se move.” [Trad. D. P.]

só a contemplação, mas também o salto a partir da noite escura de sua enfermidade – não ser mais inocente – é uma tentativa de purificar seu estado de espírito, torná-lo mais ativo, como se ele pudesse encontrar “o fluxo do seu sangue renovado no murmúrio dos riachos, e sua respiração mais vigorosa no farfalhar das árvores” (BENJAMIN 1996: 53). E essa mudança de espírito e esse desfrutar ingênuo do convalescente, dignos de um conto de fadas, são expressos formalmente na escrita de Walser:

Die Vorberge am Ufer des Sees sind so halb und halb grün und so hoch, so dumm, so duftig. La, la, la. Er hat sich ausgezogen und wirft sich ins Wasser. Wie namenlos schön ihm das ist. Er schwimmt und hört Lachen von Frauen vom Ufer her. Das Boot macht träge Bewegungen im grünlich-bläulichen Wasser. Die Natur ist wie eine einzige große Liebkosung. Wie das freut und zugleich so schmerzen kann. (WALSER 1972: 175-176)<sup>11</sup>

O curioso é que nessa passagem a euforia expressa na repetição dos adjetivos, como o que qualifica estranhamente as montanhas por um *halb und halb grün*, ou mesmo expressa na escolha de palavras que podem soar *kitsch* e fora do lugar como em uma linguagem infantil, ou ainda expressa na onomatopeia de um cantarolar, no riso de mulheres e no movimento das águas, essa euforia parece estancar-se na última frase pela presença da dor. Ao longo do texto, o misto de dor e alegria é uma constante no estado de espírito de Kleist, como uma febre oscilante que o conduz, por fim, ao total esgotamento de suas forças. O salto em direção à paisagem, em direção à cura, sugere também um salto em direção a seu próprio fim. Ao aproximar os personagens de Kleist aos personagens dos contos de fadas, BENJAMIN comenta que a narrativa de Walser começa onde os contos de fadas terminam (Cf. 1996: 53). Para Benjamin, o leitor dos contos de fadas perde de vista os personagens depois que eles se livraram do sofrimento, enquanto Walser mostraria o modo como – se não morreram, depois de uma aparente saída – eles continuam incessantemente tentando se livrar da dor. Na representação de Kleist não é diferente: o salto de Kleist em direção ao lago parece representar uma tentativa de um salto maior, um salto definitivo. Em uma noite de verão,

---

<sup>11</sup> „As montanhas à margem do lago ficaram tão verdes e são tão altas, tão tolas, tão perfumadas. La-la-la. Ele se despe e se joga na água. Não encontra palavras para tanta beleza. Nada e ouve o riso de mulheres que estão às margens do lago. O bote faz movimentos preguiçosos na água azul-esverdeada. A natureza é um único e grande afago. Como isso conforta e dói ao mesmo tempo.“ [Trad. D. P.]

Kleist senta-se no alto do muro de uma igreja, abre a camisa para deixar o peito livre e contempla a paisagem a seus pés:

Unten, wie von einer mächtigen Gotteshand in die Tiefe geworfen, liegt der gelblich und rötlich beleuchtete See, aber die ganze Beleuchtung scheint aus der Wassertiefe heraufzulodern. Es ist wie ein brennender See. Die Alpen sind lebendig geworden und tauchen ihre Stirnen unter fabelhaften Bewegungen ins Wasser. [...] Ihm ist der ganze dunkelglänzende See das Geschmeide, das lange, auf einem schlafenden großen, unbekannten Frauenkörper. [...] Er sitzt da, vorgebeugten Antlitzes, als müsse er zum Todessprung in das Bild der schönen Tiefe bereit sein. Er möchte in das Bild hineinsterven. Er möchte nur noch Augen haben, nur noch ein einziges Auge sein. Nein, ganz, ganz anders. Die Luft muss eine Brücke sein und das ganze Landschaftsbild eine Lehne, zum Daranlehnen, sinnlich, selig, müde. Es wird Nacht, aber er mag nicht hinuntergehen, er wirft sich an ein unter Sträuchern verborgenes Grab, Fledermäuse umschwirren ihn, die spitzen Bäume lispeln mit leise daherziehenden Windzügen. Das Gras duftet so schön, unter dem die Skelette der Begrabenen liegen. Er ist so schmerzlich glücklich, zu glücklich, deshalb so würgend, so trocken, so schmerzlich. So allein. Warum kommen die Toten nicht und unterhalten sich auf eine halbe Stunde mit dem einsamen Manne? In einer Sommernacht muss einer doch eine Geliebte haben. Der Gedanke an weisslich schimmernde Brüste und Lippen jagt Kleist den Berg hinunter, ans Ufer, ins Wasser, mit den Kleidern, lachend, weinend. (WALSER 1972: 181)<sup>12</sup>

Essa é a única alegria possível a esse Kleist convalescente: uma alegria sufocante e dolorosa. A passagem, aliás, é um grande exemplo da narrativa imagética de Walser, de suas qualidades de retratista que dialogam com a narrativa imagética do próprio Kleist: não através da conhecida sintaxe intrincada do escritor alemão, mas através de uma sintaxe, por assim dizer, plana, que permite a ele interromper e facilmente reconstruir, reorganizar sua pintura. Walser compõe uma paisagem fantástica e cria novamente uma atmosfera externa que reflete o estado

---

<sup>12</sup> „Lá embaixo, como que arremessado às profundezas por uma poderosa mão divina, repousa o lago tingido por tons de amarelo e vermelho, mas toda a luz parece brotar de chamas que emergem das profundezas da água. É como um lago ardente. Os Alpes ganharam vida e, com movimentos assombrosos, mergulham a fronte na água. [...] Para ele, todo o lago escuro e reluzente é um longo ornamento sobre o corpo de uma grande e desconhecida mulher que dorme. [...] Ele está sentado ali, com a face inclinada, como se devesse estar preparado para o salto mortal na imagem da bela profundidade. Gostaria de morrer na imagem. Gostaria de ter olhos ainda, de ser ainda um único olho. Não, não é nada disso. O ar deve ser uma ponte e toda a paisagem uma encosta para se apoiar com volúpia, alegria, cansaço. Anoitece, mas ele não quer descer. Joga-se numa cova encoberta por arbustos; morcegos esvoaçam à sua volta, as árvores pontudas sussurram à passagem do vento que sopra ternamente. Tem bom cheiro a grama sob a qual repousam os esqueletos dos corpos enterrados. Ele está dolorosamente feliz, demasiadamente feliz e, por isso, está tão sufocado, tão sóbrio, tão dolorido. Tão sozinho. Por que os mortos não retornam e conversam por meia hora com o homem solitário? Numa noite de verão é preciso ter uma amante. A ideia de uns lábios e de um peito alvo e reluzente persegue Kleist morro abaixo, persegue-o às margens do lago, na água, ainda vestido, rindo, chorando.“ [Trad. D. P.]

angustiado do personagem – o lago em chamas e a fronte tremulante dos alpes – em uma língua corrente, pode-se dizer fluvial. Além disso, o modo como a composição se assemelha ao desejo de morte real de Kleist expresso em suas cartas, torna o espírito de Kleist mais presente e mais verossímil do que em uma biografia, dependente demasiadamente dos fatos. Em conferência sobre Kleist, em 2007, Hans Ulrich GUMBRECHT (2008) comenta como a morte do escritor deixou algo suspenso no ar. Grumbrecht afirma que o desejo de morte de Kleist era um desejo de uma morte compartilhada: não queria morrer sozinho. No texto de Walser a solidão de Kleist é de fato sempre dolorosa. E essa dor sempre evoca a ausência de outro corpo: “Er ist so allein. Er wünscht sich eine Stimme herbei, was für eine? Eine Hand, nun, und? Einen Körper, aber wozu?”<sup>13</sup> (WALSER 1972: 175) Finalmente, no ano de 1811, após enviar várias cartas aos amigos, como conta Gumbrecht, Kleist encontra uma senhora burguesa que, sofrendo de uma doença incurável, decide acompanhar o escritor. Os dois corpos são encontrados juntos, abraçados à margem do lago Wannsee, em Potsdam. Seria esse o sentido da solidão sentida pelo personagem de Walser, deitado sobre o túmulo, desejoso de uma conversa com os mortos, dos seios e dos lábios de uma amante que abraçasse com ele a morte? Gumbrecht comenta como o suicídio de Kleist foi burocraticamente programado: ele e sua cúmplice queimaram manuscritos, escreveram cartas aos amigos. O autor diz que há motivos para pensar que até mesmo o abraço dos dois corpos foi planejado, pois esse abraço sem sentido aparente é o que tornou esse desfecho ainda mais kleistiano. (Cf. GUMBRECHT 2008: 18-19) É difícil precisar as fontes de Walser. Teria ele lido as cartas de Kleist para tornar seu personagem ainda mais verossímil? A pista talvez se encontre no próprio Walser, ao dizer em um de seus „microgramas“ [*Mikrogramme*] que tudo o que ele retira de outros textos parte de leituras desatentas e superficiais. Feito ou não de meias leituras, o conto de Walser parece valer-se justamente dessa suspensão, implicada não só na morte, mas também na vida de Kleist, que, como sua obra, resiste à integração a uma cosmologia, a uma tradição previamente estabelecida. “Ele quer o inconcebível, o incompreensível”, diz o narrador de *Kleist in Thun*, Er will Unfassliches, Unbegreifliches. (WALSER 1972: 181)

Com o esgotamento físico e mental do escritor, sua irmã vem buscá-lo em Tübingen. A aparência do poeta é descrita como sendo a de um cadáver, e seus versos ressoam em sua

---

<sup>13</sup> „Ele está tão sozinho. Deseja que uma voz chegue até ele, mas de que tipo? Uma mão, agora, e? Um corpo, mas para quê?“ [Trad. D. P.]

cabeça como o galhar de corvos; ele se desespera. Seus manuscritos ficam por fim no chão do quarto, como crianças impiedosamente abandonadas pelos pais (Cf. Id.: 183) A narrativa termina em movimento. Atônito, no fundo do coche, Kleist sonha com nuvens e belas mãos, não mira a paisagem, que aos poucos vai ficando para trás. O ritmo do texto cria o movimento da progressiva desapareção de Tüne: “Weiter. Alles fliegt und sinkt vor den Seitenblicken nach rückwärts, alles tanzt, kreist und schwindet”<sup>14</sup>. Junto com a paisagem vai sumindo novamente a dor. E por fim a imagem do próprio Kleist:

Weiter, hei hei, ist das eine Wagenfahrt. Aber zu guter Letzt wird man ihn laufen lassen müssen, den Postwagen, und zu allerletzt kann man sich ja noch die Bemerkung erlauben, dass an der Front des Landhauses, das Kleist bewohnt hat, eine marmorne Tafel hängt, die darauf hindeutet, wer da gelebt und gedichtet hat. Reisende mit Alpentourenabsichten können’s lesen, Kinder aus Thun lesen und buchstabieren es, Ziffer für Ziffer, und schauen einander dann fragend in die Augen. Ein Jude kann’s lesen, der Christ auch, wenn er Zeit hat und nicht etwa der Zug schon im Abfahren begriffen ist, ein Türke, eine Schwalbe, inwiefern sie Interesse daran hat, ich auch, ich kann’s gelegentlich auch wieder einmal lesen. (Id.: 184)<sup>15</sup>

Em 1899, Walser trabalhou como funcionário numa cervejaria em Tüne: “Ich kann die Gegend ein bisschen kennen, weil dort Aktionsbierbrauereiangestellter gewesen bin” (Id.: 185)<sup>16</sup>, diz o narrador no fim do texto. Onze anos mais tarde, em 1911, o centenário da morte de Kleist seria celebrado. E por uma obra do acaso, que parece envolver uma lógica interna surpreendente, onze anos antes do bicentenário celebrado neste ano de 2011, publicou-se a segunda edição de *Logis in einem Landhaus*: conjunto de ensaios de W.G. Sebald (2000), que, ao se aproximar do procedimento poético de Walser, intitulou seu livro usando a primeira frase de *Kleist in Thun*. Ele se apropriou, sem citar diretamente a fonte, de uma das descrições

---

<sup>14</sup> „Adiante. Tudo voa e fica para trás nesse olhar de esguelha; tudo dança, rodopia e entra em vertigem.“ [Trad. D. P.]

<sup>15</sup> “Adiante, eia, eia, isto é uma viagem de coche! Finalmente, deixa-se partir o veículo, o coche dos correios, e seja-me finalmente permitido observar que, na fachada da casa de campo onde Kleist morou, há uma placa de mármore informando o nome de quem ali viveu e escreveu. Viajantes que desejam explorar os Alpes podem lê-la, crianças de Tüne leem-na e soletram-na, sílaba por sílaba, e se entreolham interrogativas. Um judeu pode lê-la, o cristão também – se houver tempo e ele não estiver prestes a perder o trem –, um turco, uma andorinha – caso ela se interesse – podem vê-la e também eu, também eu posso eventualmente lê-la mais uma vez.” [Trad. D. P.]

<sup>16</sup> „Conheço um pouco a região, pois trabalhei lá como empregado de uma cervejaria.“ [Trad. D. P.]

que Walser fez dos Alpes<sup>17</sup> e ainda reproduziu, nas páginas de seu ensaio sobre o escritor suíço, aquela que é provavelmente a única fotografia preservada do romântico chalé em Tune, onde Kleist viveu e escreveu. O chalé e a placa não existem mais. De modo irônico, a “ilha de Kleist” tornou-se propriedade privada, cercada e inacessível. O tempo, enfim, levou consigo os rastros materiais de Kleist em Tune, inclusive o mármore.

Mas, mesmo que o lago descrito por Walser seja realmente, “ainda uma vez mais azul, e o céu seja três vezes mais belo” (Cf. 1972:185), o retrato vivo composto por Walser, oposto à fixidez e à frieza de um epitáfio, de uma inscrição e do mármore, permite ao leitor, hoje, depois de 200 anos, entrever na representação da figura errante de Kleist um dos modos como a literatura exuma seus mortos, sugerido no texto tanto pelo coche – viajando no tempo através de mundos fictícios até chegar ao presente – quanto pela imagem furtiva de Walser em Tune, cansado depois de fazer uma longa caminhada, inclinando-se sobre os manuscritos abandonados por Kleist, mais de cem anos depois do dia em que ele partiu.

---

<sup>17</sup> A passagem é retirada do início do conto de Walser (1972: 175): “Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theaternmalers, oder sie sehen so aus, als wäre die ganze Gegend ein Album, und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der Besitzerin des Albums aufs leere Blatt eingezeichnet worden, zur Erinnerung, mit einem Vers.” [„As montanhas são como o trabalho de um hábil pintor cenográfico, ou pelo menos se parecem assim, como se toda a região fosse um álbum e as montanhas tivessem sido desenhadas numa página em branco por um diletante sutil e oferecidas como lembrança, juntamente com um verso, à sua dona.“] Essa mesma passagem aparece como se segue no conto *Dr. K.'s Badereise Nach Riva*, de Sebald: “Die Felswände erheben sich aus dem Wasser in das schöne Herbstlicht, so halb und halb grün, als wäre die ganze Gegend ein Album und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der Besitzerin des Albums aufs leere Blatt hingzeichnet worden, zur Erinnerung.” (SEBALD 1990: 180) [„Sob a luz do outono, as escarpas erguem-se da água; tornaram-se tão verdes, como se toda a região fosse um álbum e as montanhas tivessem sido desenhadas sobre a página em branco por um diletante sutil e oferecidas como lembrança à sua dona.“] Traduções de D. P.

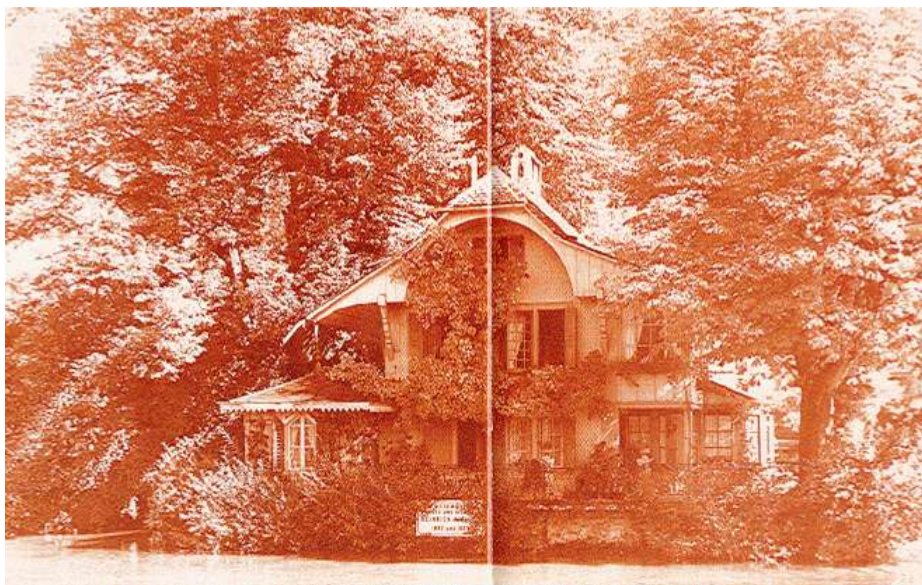


Fig. 1. (Sebald 2000:144-145)

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996 (1. ed. 1985).
- GUMBRECHT, H. Ulrich. “A estética da suspensão na encruzilhada de tempos históricos: três conferências sobre Heinrich von Kleist”. In: *Floema* Ano IV (4), 2008. <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/115> (29.10.2011).
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Zeiten in Cornwall*. Mit 6 Zeichnungen des Autors, Frankfurt/Main 1971. S. 74.
- KAFKA, Franz. *Briefe an Felice*. Orgs. Erich HELLER; Jürgen BORN. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
- von KLEIST, Heinrich. *Sämtliche Werke und Briefe*. Vol. II. Org. Helmut SEMBDNER. München: Hanser, 1977.
- SEBALD, W.G. *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000 (1. ed. 1998).
- \_\_\_\_\_. „Dr. K.’s Badereise Nach Riva“. In: *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009: pp. 180.
- WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka*. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912. Erweiterte Neuausgabe: Wagenbach, Berlin 2006.
- WALSER, Robert. „Kleist in Thun“. In: *Sämtliche Werke*. Vol. 1. Org. Jochen Greven. Zürich; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. pp. 174-185.
- \_\_\_\_\_. *Aus dem Bleistiftgebiet*. Vol. I. Orgs. Bernhard Echte; Werner Morlang. Frankfurt am Main: 1985.

*Recebido em 31/08/2011*

*Aprovado em 13/10/2011*

# La balanza y los platillos: Hölderlin, Benjamin y la escena de la Historia.

The Scale and the Pans: Hölderlin, Benjamin and the Scene of History

Martín Baigorria<sup>1</sup>

**Abstract:** The study *Two poems of Friedrich Hölderlin* is Walter Benjamin's first major critical work. Regarding this essay, the interpreters have been so far concerned with Benjamin's more general thesis and influences, without taking further acknowledgement of the heterodox twists active on his exegetical strategies. But, beyond the veil of the essay's methodological principles, it is possible to recognize the roots of a modern approach to Hölderlin's poetics, where the classical idealistic motives are replaced with a more sensual and materialist reading. Such turn would respond to the presence of early intuitions that eventually will become significant critical axes in Benjamin's thought.

**Keywords:** Hölderlin – Benjamin – Interpretation – Mediation – Myth.

**Resumen:** El estudio *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* es el primer ensayo crítico de Walter Benjamin. Respecto de dicho ensayo, los intérpretes se han concentrado en sus tesis e influencias más generales, sin reconocer por otro lado ciertos giros heterodoxos presentes en su lectura de Hölderlin. Así, tras el velo de sus postulados crítico-metodológicos, es posible reconocer un abordaje moderno de la poética hölderliniana, donde los motivos filosófico-idealistas aparecen desplazados por una lectura sensual y materialista. Dicho giro obedece a la presencia de intuiciones que más tarde constituirán los ejes fundamentales del pensamiento benjaminiano.

**Palabras clave:** Hölderlin; Benjamin; Interpretación; Mediación; Mito.

---

<sup>1</sup> Docente en la cátedra Literatura Europea del Siglo XIX (UBA), investigador de posgrado en CONICET. Email: martinbaigorria@filo.uba.ar.

## 1.

El estudio *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* es el primer escrito sistemático de crítica literaria elaborado por Walter Benjamin. El ensayo fue elaborado durante el invierno de los años 1914 y 1915, cuando el futuro crítico todavía era un estudiante de 25 años. Su interés por Hölderlin había surgido entre los años 1913 y 1914, luego de ser publicada la primera gran edición de las obras del poeta, a cargo de Norbert von Hellingrath. Al igual que otros intelectuales del periodo como Martin Heidegger, Benjamin conoce la obra del poeta a partir de esta edición. De hecho, fue a partir de la lectura del ensayo de Hellingrath sobre las traducciones hölderlinianas de Píndaro que Benjamin concebiría la idea de comparar los poemas *Dichtermüt* [“Animo de poeta”] y *Blödigkeit* [“Timidez”]. Nacidos en el mismo año, no es inverosímil que el joven estudiante de filosofía haya visto en el editor a un representante de su generación. Así, a principios de 1917 Benjamin recibirá con pesar la muerte del filólogo en el frente de Verdún, lamentándose de no haber podido mantener un encuentro para ensañarle su trabajo (HONOLD 1998: 328-357). Hellingrath no tardaría entonces en convertirse en el mártir de una generación de intelectuales nacionalistas. Con el apoyo del círculo de Stefan George, el editor había logrado rescatar la obra de Hölderlin del olvido, depositándola en el centro de la atención literaria. Esta empresa fue llevada a cabo mediante una interpretación mítico-sacralizante, según la cual Hölderlin era el poeta de la “Alemania secreta” [*Geheimnis Deutschland*], un “visionario” [*Seher*] que había elegido mantenerse apartado del mundo con el fin de anunciar el verdadero destino de los alemanes.<sup>2</sup> Esta peculiar interpretación surgía en un contexto socio-económico donde el industrialismo y el comercio masivo se imponían sobre las formas de vida tradicionales. Frente a esta crisis, y como síntoma de un anticapitalismo nebuloso, el concepto de “juventud” se había convertido en una divisa de la restauración cultural, un valor social y estético por derecho propio, cuyos acentos románticos influyeron

---

<sup>2</sup> A partir del vínculo entre las traducciones de Píndaro y los “últimos himnos”, Hellingrath creía haber descubierto un poder de creación poética directamente inspirado en la fuerza dionisiaca del mundo griego. Con los “cantos patrióticos” [*Vaterländische Gesänge*] esta fuerza desembocará en la “cruda yuxtaposición” [*harte Fügung*] de los períodos sintácticos hölderlinianos: la interpelación de esa potencia rítmica, expresamente dirigida a los alemanes, era un llamado a reconocer su destino histórico (Ver ROSSI 2004: 97- 124; BOTHE 1992).

fuertemente en el primer Benjamin. De este modo, a partir de esta necesidad de renovación cultural, George y Hölderlin se convertirán en los poetas preferidos por los jóvenes intelectuales alemanes.

Este interés por Hölderlin y la interpretación de von Hellingrath tampoco es ajeno a su participación en los “círculos de amigos” de la “Comunidad escolar libre” [*Freieschulgemeinde*] conducida por Gustav Wyneken. De tendencia originalmente socialdemócrata, dicho grupo se proponía superar el mercantilismo de la época mediante una nueva unidad estético-espiritual, tomando como punto de partida un ideario heterogéneo, donde se mezclaban el romanticismo de la *Lebensphilosophie* (Schopenhauer, Nietzsche) con el idealismo filosófico de Kant y Hegel.<sup>3</sup> Existía al mismo tiempo una influencia ideológica del círculo de George en el tipo de organización espiritual que Wyneken se proponía llevar adelante. Entre estas características pueden ser mencionadas cierto culto al liderazgo, al heroísmo, y la admiración por la forma [*Gestalt*]. Podría afirmarse entonces que se trataba de un ideal de humanidad con tendencias elitistas y aristocratizantes [*adlige Menschen*] (Ver BUSSE WILSON 1925, citada por HONOLD 1998: 334). Pero, desde su singular perspectiva, Benjamin veía en la organización social estetizante del grupo de George la posibilidad de recrear poéticamente un ideal de juventud comunitaria (HONOLD 1998: 334-335). Dicho ideal no se limita a una finalidad estética o elitista, sino que busca imaginar un espacio “comunitario” [*Heim*] sustraído a la alienación de la ciudad.<sup>4</sup> La atención otorgada en su ensayo a las cuestiones del espacio, el destino y al elemento sensible [*sinnlich*] del poema, se encuentra fuertemente asociada a estos intereses.

---

<sup>3</sup> Ver la carta de Benjamin a Leo Strauss: “[...] la influencia más decisiva fue la siguiente: en un pensionado educativo, durante un período de casi dos años, fue mi maestro el doctor Wyneken, que fundó un poco mas tarde la “Comunidad escolar libre” de Wickesdorf. Uno o dos años después, leí el programa de la escuela, que se basaba en la filosofía de Hegel. [...] Fundé en esa escuela un círculo de amigos que recogieron las ideas de Wyneken y las difundimos cuanto pudimos. Como usted se imaginará estas no se identificaban con una u otra idea en concreto, sino que más bien se las tomaba como el fundamento de la educación, pero no sólo determinaban espiritualmente el “interés” reiterado por las reformas educativas, sino que, sobre todo, se las consideraba una orientación hacia una forma de vida” (carta a Leo Strauss; JENNINGS 1983: 544-562).

<sup>4</sup> Es conocida la iniciativa de Benjamin destinada a fundar una “sala de discursos” [*Sprechsal*] en la comunidad de estudiantes de Berlín. Este espacio fue un lugar de reuniones y conferencias en el que participaron intelectuales como Martin Buber, Kart Breisig, y Ludwig Klages. Respecto de la idea de un espacio comunitario “liberado” de la alienación urbana, ver los ensayos de *Infancia en Berlín* (BENJAMIN: 1990).

Por otra parte, al igual que la influencia de Hellingrath y George, es posible reconocer en este texto iniciático el impacto de la Primera Guerra Mundial, y las visiones heroico sacrificiales surgidas del conflicto. Estas últimas no sólo tuvieron en Hölderlin a su principal catalizador, sino que se hallan a su vez indisolublemente vinculadas al suicidio de su amigo Friedrich Heinle, quien se quitó la vida junto a su novia, pocos días después de comenzada la guerra. Heinle era un joven poeta con quien Benjamin había compartido diversas actividades intelectuales: ambos habían comenzado a estudiar juntos en 1914 en la Universidad de Berlín y colaboraron en la revista de Gustav Wineken *Der Anfang*. Es importante tener aquí en cuenta que, en el mismo invierno en el que Benjamin escribe su trabajo sobre Hölderlin, el crítico se encontraba preparando un ciclo de sonetos dedicados a su amigo muerto. Sin lugar a dudas, el poeta era una parte fundamental de la comunidad juvenil imaginada por Benjamin, aun cuando con el inicio de la guerra esa esperanza quedara definitivamente cancelada.

Respecto del texto de Benjamin, la crítica académica se ha concentrado en sus tesis e influencias más generales, sin reconocer por otro lado ciertos giros heterodoxos presentes en su lectura (ALT 1987: 531-562; 1988: 120-139; HANSEN 1997: 786-816; JENNINGS 1983: 550)<sup>5</sup>. Así, tras el velo de sus postulados crítico-metodológicos, es posible reconocer un abordaje moderno de la poética hölderliniana, donde los motivos filosófico-idealistas aparecen de pronto desplazados por una lectura sensual y materialista, construida desde una perspectiva espacial. Dicho giro obedece a la presencia de intuiciones que más tarde constituirán los ejes fundamentales del pensamiento benjaminiano. De este modo, a pesar de ser opacados muchas veces por el vocabulario filosófico neokantiano, cuestiones tales como las relaciones entre historia, espacio y temporalidad, o la atención a los detalles “insignificantes” del texto, aparecen como momentos claves de la interpretación. Estos aspectos exigen entonces atravesar el formalismo idealista con que aquí el joven crítico se rodea tentativamente, para retomar los momentos disruptivos y las derivaciones menos advertidas de su lectura.

---

<sup>5</sup> Tanto Jennings como Alt apuntan a relacionar el concepto de “lo poetizado” [*das Gedichtete*] y sus derivaciones hermenéuticas con las preocupaciones poéticas de Hölderlin durante el “período de Homburg”. No prestan sin embargo atención a muchos momentos significativos de la lectura benjaminiana.

## 2.

Benjamin parte de la comparación de dos textos, “Animo de poeta” [*Dichtermut*] y “Timidez” [*Blödigkeit*], al ser en su opinión dos versiones de una misma problemática poética original: ambos poemas comparten una “forma interna”, que debe ser estudiada desde el punto de vista de “lo poetizado”<sup>6</sup>. En línea con la filosofía neokantiana de la época (Paul Natorp, Hermann Cohen) el crítico avanza con una serie de postulados metodológicos. A partir de este último concepto, fuertemente emparentado con las nociones goetheanas de “contenido” y “forma interna”<sup>7</sup>, debe ser establecida una “ley de identidad” [*Identitätsgesetz*], capaz juzgar el valor de la “tarea poética”. “Lo poetizado” es una actividad imaginativa trascendental, “un presupuesto de la poesía en el sentido de representar la estructura intelectual-intuitiva del mundo engendrada por el poema” (BENJAMIN 1995: 137)<sup>8</sup>. La cita de Novalis intercalada revela por otra parte el vínculo de su planteo con la teoría romántica del arte: “Cada obra de arte posee un ideal a priori, una necesidad interna que la hace ser como es.” (BENJAMIN 1995: 138)<sup>9</sup>. Esto lo conduce a afirmar que “lo poetizado” no es demostrable empíricamente, en la medida en que no tiene ninguna relación con sus antecedentes histórico-textuales, ni con la psicología o las concepciones del propio autor. Se trata de un presupuesto conjetural, una tarea de la imaginación solamente demostrable a partir de la reflexión crítica. En consecuencia, esta actividad tampoco coincide con la materialidad del poema, sino que representa una “unidad sintética entre el orden intelectual y el intuitivo” (BENJAMIN

---

<sup>6</sup> Este concepto será retomado más tarde en el ensayo de Benjamin dedicado a *Las afinidades electivas* de Goethe.

<sup>7</sup> La historia de estos dos términos es compleja. Como traducción del griego *endon eidos*, concepto central en *Las Eneadas* de Plotino, llega a Goethe a través de Schafetsbury y Herder. Se trata de un término clave en las teorías romántico-organicistas de la literatura, que volverá a tener un rol importante en la disertación de Norbert von Hellmuth sobre las traducciones hölderlinianas de Píndaro. Respecto de la importancia del concepto goethiano ver el ensayo de Benjamin *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (BENJAMIN 1977: 155).

<sup>8</sup> “[...] als Voraussetzung der Dichtung zu verstehen, als die gestig-anschauliche Struktur derjenigen Welt, von der Gedicht das zeugt.” (BENJAMIN 1991: 105).

<sup>9</sup> “Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori, eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein.” (BENJAMIN 1991: 105-106). Usamos la cita presente en el texto de Benjamin.

1995: 138)<sup>10</sup>, una mediación poética entre ambos momentos. Así, en el contexto de la investigación lírica, las relaciones entre vida y objetividad no pueden ser abordadas unilateralmente, sino que deben ser analizadas desde la perspectiva de “la tarea poética” [*die dichterische Aufgabe*]. La síntesis entre ambas esferas surge del modo en que son puestas en contacto por la imaginación lírica, constituyendo así una reconciliación entre dos instancias antes escindidas. La “verdad de la poesía” debe ser juzgada desde el punto de vista apriorístico presupuesto por “lo poetizado” (BENJAMIN 1995: 105).<sup>11</sup> Se trata de un interés estético y cognoscitivo; ya que mediante “lo poetizado” Benjamin pretende poner en el centro de la investigación esa otra “verdad” a la que constantemente aluden los poetas, pero que no pueden demostrar fehacientemente.

Lo “poetizado” es también un “concepto limite” [*Grenzbegriff*], al hallarse entre dos instancias estéticas o “unidades funcionales” [*Funktionseinheit*]. Benjamin distingue así dicho término del concepto corriente de “obra poética”, entendido como distinción entre forma y contenido [*Form und Stoff Begriff*]. Frente a esta oposición, “lo poetizado” expresará más bien una unidad inmanente ideal, al contener en sí misma las distintas potencialidades características del poema:

Lo poético, viene a ser un aflojamiento de aquellas articulaciones fuertemente funcionales que imperan en el poema mismo y no pueden formarse más que prescindiendo de ciertas determinaciones: sólo así se tornan visibles la trabazón interna, la unidad funcional entre los elementos. (BENJAMIN 1995: 139)<sup>12</sup>.

*Das Gedichtete* tiene así también su propia *ratio*; debe elegir qué elementos perdurarán y cuáles serán dejados a un lado. Por otro lado, lo “poetizado” se distingue frente a la “tarea poética”, al significar este término para el poeta la vida como tal, su propia experiencia subjetiva. Pero al mismo tiempo, este concepto de vida como “unidad

---

<sup>10</sup> “Das Gedichtete ist in seiner allgemeinen Form syntethische Einheit der geistigen und anschaulichen Ordnung.” (BENJAMIN 1991: 106).

<sup>11</sup> “In ihr soll jener eigentümliche Bezirk erschlossen werden, der die Wahrheit der Dichtung enthält” (BENJAMIN 1991: 105). “En ella debe contenerse aquel espacio propio donde se encuentra la verdad (Wahrheit) del poema.” (BENJAMIN 1995: 138). De aquí en adelante nos remitiremos a esta edición para las citas en español, realizando algunas modificaciones puntuales.

<sup>12</sup> “Das gedichtete ist eine Auflockerung der festen funktionellen Verbundenheit, die im Gedichtete selbst waltet, und sie kann nicht anders entstehen als durch ein Absehen von gewissen Bestimmungen; indem hierdurch das Ineinandergreifen, die Funktionseinheit der übrigen Elemente sichtbar gemacht wird” (BENJAMIN 1991: 106).

funcional” se distingue de la vida a secas (el sentimiento, la “ley del corazón”, etc), en la medida en que dicha “unidad” supone una relación específica y concreta con la actividad del poetizar. Si “para el creador, la idea de tarea poética siempre representa la vida” (BENJAMIN 1995: 140), lo “poetizado” sólo entra en contacto con los sentimientos en tanto y en cuanto ellos ya estén involucrados en la experiencia de la creación lírica.

En el seno de esta mediación llevada a cabo por la tarea poética, el concepto de “mito” juega un papel importante, al ser este el encargado de poner una distancia entre los sentimientos vitales del artista y “lo poetizado”. El “mito” es entonces la experiencia poética concebida como actividad “figurativa-mediadora”, al deber enfrentarse a los hechos del mundo para seleccionarlos y reelaborarlos, incorporándolos luego al plano de la expresión poética. Significativamente, esta instancia mítica no viene dada en sí misma sino que debe ser captada a partir del conflicto:

[...] el análisis de los grandes poemas no se remite directamente al mito, sino a la unidad producida por la violencia de diferentes elementos míticos turbulentamente enfrentados, unidad concebida como la más adecuada expresión de la vida. (BENJAMIN 1995: 141)<sup>13</sup>.

Esta unidad depende estructuralmente, sin embargo, del conflicto, de “los elementos míticos turbulentamente enfrentados”. De este modo, el mito es el índice de un conflicto a partir del cual la experiencia poética se da forma a sí misma. Este aspecto ha sido sin embargo notablemente soslayado por algunos lectores de Benjamin:

Determinado por múltiples conexiones entre lo intuitivo y lo intelectual, entre lo sensual y la región de las ideas, “lo poetizado” representa una unidad sintética absoluta, gobernada por la ley de la identidad. (Hanssen 1997: 16).

Se pierde aquí de vista que esta “identidad” no puede ser demostrada como un todo formal, sino tan sólo en “la intensidad de la conexión entre elementos intuitivos e intelectuales” (BENJAMIN 1995: 142)<sup>14</sup>. Esta “intensidad” es en realidad la violencia

---

<sup>13</sup> “Während die Analysis der Grossen Dichtungen nicht zwar auf den Mythos, aber auf eine durch die Gewalt der gegeneinanderstrebenden mythischen Elemente gezeugte Einheit als eigentlichen Ausdruck des Lebens stossen wird” (BENJAMIN 1991: 107).

<sup>14</sup> “die Intensität der Verbundenheit der anschaulichen und der geistigen Elemente” (BENJAMIN 1991: 108).

mítica a la que el propio Benjamin aludía apenas unas líneas antes. Se perfila así una tensión entre la síntesis y el conflicto, surgida de la propia “intensidad” de la construcción poética.

### 3.

Las características de la poética hölderliniana no son ajenas a las preocupaciones críticas de Benjamin. En sus poemas nos encontramos con una vocación lírica que no deja de remitir su sentido y origen al estallido de la Revolución Francesa, gracias a una su identificación con los ideales histórico-filosóficos (Leibniz, Kant, Rousseau, Schiller) y un estilo fuertemente impregnado de imágenes míticas e idealizantes. Su obra se propone así anunciar el advenimiento de una nueva fraternidad poética, capaz de superar los conflictos y contradicciones de los ideales revolucionarios (libertad o igualdad, gironda y jacobinismo, Terror y *sans-culotterie*, etc). En línea entonces con el pensamiento de Schelling y Hegel, esta concepción exigirá una dialéctica universal, donde el poeta y su experiencia vendrían a formar un todo con el sentido de su propia época. Pero, mientras en un comienzo su obra poética se propuso anunciar la consumación inminente de los ideales de universalidad, dicho entusiasmo transmutará en una hermética reelaboración del tiempo histórico. La composición de estos dos poemas, situada entre los años 1800 y 1803, corresponde al último periodo de su obra, en el cual Hölderlin también preparará sus grandes ciclos himnicos (“*Vaterländische Gesänge*”) y elegíacos. Desde la perspectiva de la elaboración de estos textos, es importante recordar que, luego de un período de dudas e incertidumbres<sup>15</sup>, la subjetividad lírica busca afirmarse una vez más a sí misma, celebrando del “ánimo poético” [*Dichtermut*] a través de la unión del poeta, el pueblo y los dioses. De este modo, “lo poetizado” en ambos poemas es un llamado a los poderes “histórico-filosóficos” de la subjetividad literaria, a la capacidad del yo lírico para encarnar la necesaria mediación entre acontecer mundanal y redención histórica. Esta centralidad de

---

<sup>15</sup> Nos referimos aquí a la composición frustrada del proyecto dramático *Empedokles*, y a los ciclos de odas compuestas en el período de Hamburgo (Invierno de 1798 – Verano del 1800), en particular *Muth des Dichters* y *Mein Eigentum*.

la vocación poética hölderliniana se demuestra así sumamente oportuna para la lectura de Benjamin, al encontrarse allí expresada la posibilidad de una “síntesis intuitivo-intelectual”, tal como fuera exigida en la introducción metodológica de su ensayo.

Según este último, en la primera versión (“*Dichtermut*”), el texto padece una excesiva obediencia a las leyes de la mitología, expresadas a través de la imagen de la *Ananké*. El destino del poeta se identifica de antemano con la muerte, y debe cantar para infundirse valor y afrontar un desenlace inevitablemente luctuoso. Pero este valor celebrado (y exigido) por la expresión poética posee un origen ambiguo. Frente a la identificación del yo poético con la imagen mítica del sol (y la subsiguiente disolución tanática que ella conlleva), el “valor del poeta” también se afirma a partir de su vínculo con los seres vivos; aquello que Benjamin denomina, “la unión natural con el pueblo” [*Naturverbundenheit allem Volke*]:

Nos es posible reconocer este pensamiento como uno de los que más reconfortan a los poetas, y que resulta especialmente querido para Hölderlin, no obstante lo cual aquella conexión natural con el pueblo no puede dar razón aquí de una vida poética.” (Benjamin 1995: 144)<sup>16</sup>.

Sin embargo, esta alegría propia de la vida poética carece aún de una expresión concreta en el plano del discurso lírico, y por lo tanto, sólo nos es sugerida como una de las virtualidades de “lo poetizado”. Al mismo tiempo, al estar ella implícitamente regida por el modelo estético griego, la identificación entre destino poético y ocaso mítico-natural dista de ser convincente a la hora expresar la comunión anunciada. Con esta observación Benjamin pareciera estar cuestionando implícitamente la famosa tesis de von Hellingrath que remite la esencia de la “forma interna” hölderliniana a un origen helénico. El fracaso de este modelo obedece a que el canto del pueblo se revela como incapaz de penetrar en el seno de esa ley mítica, por ser este sólo el objeto de una analogía con la imagen del sol. La ley mítica (momento objetivo), y el canto (momento subjetivo), aún se hallan en una relación de exterioridad el uno respecto del otro: el nexo entre hombres y dioses se sostiene apenas por una comparación esquemática. El poeta,

---

<sup>16</sup> “Wir wissen diesen Gedanken einen der tröstenden der Dichter, wissen ihn besonders teuer Hölderlin. Dennoch kann jene Naturverbundenheit allem Volke uns hier nicht begründet sein als Bedingung dichterischen Lebens” (BENJAMIN 1991: 109).

por su parte, no ha logrado liberarse del destino tanático ordenado por la ley mítica, de manera tal que su propio vínculo con el pueblo permanece indeciso e irresuelto. Esto lleva a Benjamin a concluir que “el vínculo entre dioses y hombres es confinado al ritmo inflexible de una gran imagen. Pero en el aislamiento de esta estructura no es posible descubrir el fundamento de aquellos poderes unidos y por lo tanto termina perdiéndose” (BENJAMIN 1995: 144)<sup>17</sup>. “Lo poetizado” debe entonces reconstruir analíticamente el “fundamento” [*Grund*] poético sobre el cual sería posible la comunión entre hombres y dioses.

Esta unidad, apenas sugerida en la primera versión del poema, alcanzará en su segundo esbozo (*Blödigkeit*) su plena realización como “*unidad intuitivo – intelectual*” [*geistige-anschauliche Einheit*]:

[...] el orden entre dioses y personas resulta establecido de un modo particularmente contrastado, puesto que un orden compensa (y es compensado por) el otro (como los platillos de una balanza que, dejados en equilibrio, se desequilibran) (Benjamin 1995: 145)<sup>18</sup>.

A pesar del carácter ideal de las formulaciones benjaminianas, es importante comprender que no se trata aquí de una mera fusión o equilibrio neutralizador sino de la exhaustiva funcionalización de los elementos que integran la estructura poética. Ahora bien, Benjamin advierte desde el primer momento que la “impenetrabilidad de esas relaciones” [*Undurchdringlichkeit der Beziehungen*] no puede ser abordada sino a partir de su “comprensión intuitiva”. Este análisis en detalle de la estructura poética obedece a la necesidad de dar cuenta de su “fundamento sensible”: “Ningún elemento puede librarse de la intensidad del orden del mundo sentido como fundamento suyo” (BENJAMIN 1995: 145)<sup>19</sup>. Los elementos del poema están sometidos a una ley, que no es meramente una unidad lógica, sino mas bien la “intensidad de un orden”. Se trata

---

<sup>17</sup> “Die Verbundenheit des Gottes mit Menschen ist nach starren Rhythmen in ein großes Bild gezwungen. Aber in seiner Vereinzelung vermag es nicht, den Grund jener verbundenen Mächte zu deuten und verliert sich” (BENJAMIN 1991: 111).

<sup>18</sup> “Die Ordnung der Götter und Menschen ist hier –in der Mitte des Gedichts- seltsam gegen einander gehoben, die eine geglichen durch die andere. (Wie zwei Waagschalen: man beläßt sich in ihrer Gegenstellung, doch hebt sie vom Waagebalken)” (BENJAMIN 1991: 112).

<sup>19</sup> “Kein Element kann irgend bezugsfrei sich aus der Intensität der Weltordnung, die im Grunde gefühlt ist, herausheben” (BENJAMIN 1991: 112).

entonces de dar cuenta de cada una de las partes que constituyen ese orden complejo. Pero como veremos más tarde, esta perspectiva a favor de la dimensión plástica del texto y sus elementos mínimos constitutivos, presupone desde el comienzo una asimetría al nivel de la síntesis propuesta. En este desequilibrio, los elementos sensibles, la dimensión contingente y material del lenguaje poético, terminará predominando sobre la identidad formal de “lo poetizado”.

Continuando con el análisis, Benjamin afirma: en *Blödigkeit* es posible vislumbrar un movimiento interior del poema hacia un centro que es revelación de un nuevo orden espiritual. Ese movimiento parte desde dos instancias, la esfera terrenal y la divina, confluyendo ambas en la palabra *Geschick* [destino]:

[...] la prolongación espacial de los seres vivos se determina en la construcción internamente temporal del poeta [...] Los órdenes de Dios y el pueblo, hasta ahora independientes, se unifican en el destino poético” (BENJAMIN 1995: 163)<sup>20</sup>.

Esta es según Benjamin la tesis central de la segunda versión. El destino del poeta es la mediación entre el pueblo y los dioses. Pero ¿de dónde surge esta capacidad de mediación? Para abordar esta cuestión Benjamin recurre a una perspectiva “arquitectónica”, una visión espacial y constructivista, por momentos lejana, y otras veces excesivamente cercana a la textualidad del poema. Dicho punto de vista ilustra el modo en que la poética hölderliniana se apropia del espacio con el fin de ser incorporado *ex profeso* al mito. Así, como es sabido, la naturaleza hölderliniana se encuentra espiritualizada de antemano. ¿Pero cómo se da esta espiritualización? ¿Acaso se trata de una definición conceptual (leibniziana o spinoziana, por ejemplo) según la cual la naturaleza encarnaría una universalidad filosófica? La respuesta a esta cuestión se da, sin embargo, en una dimensión específicamente poética. A diferencia del primer poema, la verdad ya no está en los cielos, alejada de los hombres, sino que forma parte de un mundo viviente, puesto de manifiesto a través las imágenes y verbos de movimiento (la alfombra, los verbos *gehen*, *eintreten*) de los primeros versos:

---

<sup>20</sup> “Die räumliche Erstreckung der Lebendigen bestimmt sich in dem zeitlich innerlichen Eingreifen des Dichters (...) Die Ordnung von Volk und Gott als aufgelöst in Einheiten wird hier zur Einheit im dichterischen Schicksal” (BENJAMIN 1991: 121-123).

¿No van tus pies por la verdad como por una alfombra?  
 Entonces, genio mío, entra desnudo en la vida y no te aflijas! [...]  
 ¿Qué impide que te dirijas donde debes?” (Hölderlin 1969: 70)<sup>21</sup>.

Gracias a esta comparación con la alfombra, la verdad [*Wahrheit*] esta atrapada de antemano en un devenir sensual que encarna su destino. El detalle oriental de la alfombra es el “fundamento sensible” de la mediación, el *factum* figurativo que imprime movimiento a la estrofa. A partir de estas imágenes (los pies, la alfombra) la subjetividad poética es invitada a identificar su destino con el movimiento irresistible de una verdad inmanente: el propio movimiento del poeta, aparece desde el principio incorporado al “despliegue infinito” [*unendliche Erstreckung*] de una “certeza sensible”, quedando así fundado el vínculo entre lo universal, lo viviente, y la existencia poética. Se da así una coincidencia entre el orden espacial y el espiritual, surgiendo la “ley de identidad del poema” [*Identitätsgesetz*] gracias a la interrelación entre lo determinante (la verdad) y lo determinado (la vocación poética). Sin embargo, esta “unidad” no es más que la repetición, en todos los niveles, de la misma mediación entre lo celestial y lo terrenal, a lo largo de las diversas figuras presentes en el texto poético.

Ahora bien, esta espiritualización del espacio convertirá a dicha “ley de identidad” en un auténtico experimento “histórico-filosófico”; en la medida en que, cuanto mayor sea la interpenetración entre hombres y dioses, sus relaciones aparecerán cada vez más invertidas: “el canto conduce a las cosas celestiales, que no son otra cosa que los hombres” (BENJAMIN 1995: 165)<sup>22</sup>. El origen de dicha inversión radica en que aquella múltiple convergencia no supone una simple fusión de opuestos, sino que “hombres, seres celestiales y príncipes son puestos unos junto a otros, como arrojados de sus habituales posiciones” (BENJAMIN 1995: 165)<sup>23</sup>. Tal como señala aquí Benjamin esta igualación [*Ausgleichung*] entre hombres y seres celestiales conlleva un desajuste radical de sus respectivos lugares en el mundo del poema. La poetización de esa

<sup>21</sup> “Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? / Drum, mein Genius! tritt nur / Bar ins Leben, und Sorge nicht!” (KSA II: 70).

<sup>22</sup> “[...] auch die Himmlischen, und sie nicht anders als die Menschen, führt der Gesang” (BENJAMIN 1991: 112).

<sup>23</sup> “So dass hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zu einander gereiht sind” (BENJAMIN 1991: 112).

igualdad conduce a una ruptura con la jerarquía mitológica, aún imperante en la primera versión. Y esta emancipación respecto del orden mítico vuelve a revelar el sustrato histórico-filosófico de la lectura benjaminiana: se trata aquí de mostrar el pasaje de las viejas jerarquías mitológicas a la ley igualitaria del mundo moderno; aquel que, para Hölderlin, fuera anunciado con la Revolución Francesa. Benjamin vuelve a insistir en el sentido histórico-filosófico de esta segunda versión cuando subraya la mutación del verso inicial de la primera a su segunda forma: de “¿no están unidos a ti todos los seres vivos?” a “¿acaso no te son conocidos muchos seres vivos?” (BENJAMIN 1995: 172-173). El crítico anota entonces: “la unión entre el poeta y todo lo vivo era invocada como el origen del valor: aquí sólo permanece un ser-reconocido, un conocer de muchos.” (BENJAMIN 1995: 151)<sup>24</sup> El contraste entre ambas versiones equivale al paso de una comunidad de valores substanciales al mundo moderno de relaciones basadas en la razón y el reconocimiento mutuo. Incluso es posible afirmar que este pasaje se encuentra tematizado, aunque de distinta manera, en el centro mismo del poema:

[...] pues desde que a los hombres igualmente divinos, solitarios salvajes,  
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,  
al canto y a un coro  
digno de príncipes, así nosotros  
lenguas del pueblo, con todo lo vivo  
gozosamente nos mezclamos con muchos, siempre iguales,  
siempre abiertos a todos, igual  
que nuestro padre, el Dios del cielo. (Hölderlin 1969: 70)<sup>25</sup>.

Asistimos entonces a la fundación mítica de aquel movimiento que en una época pasada dio su primer impulso a la verdad. Tanto la partícula temporal como el mundo primigenio al que ella reenvía nos hablan de una imagen “histórico-filosófica” no excesivamente alejada del pasaje de la naturaleza a la cultura: a través del contacto con lo celestial, los “solitarios salvajes” [*einsam wild*] acceden a un nuevo período histórico

<sup>24</sup> “Die Verwandtschaft des Dichters mit allen Lebendigen war angerufen als Ursprung des Mutes. Und es blieb nichts, als Bekannt-Sein, ein Kennen der Vielen” (BENJAMIN 1991: 114).

<sup>25</sup> “Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild, / Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu, / Der Gesang und der Fürsten / Chor, nach Arten, so waren auch / Wir, die Zungen des Volks, / gerne bei Lebenden, / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich” (KSA II: 70).

de la humanidad, donde las formas sociales (el recogimiento, el canto, y el coro) se imponen sobre los instintos individuales. A diferencia de la primera versión, el origen no es una epifanía subjetiva, ya dada míticamente de antemano (“pues desde que el canto brotó de labios humanos”), sino una escena mítica donde los hombres encuentran su destino a partir de su relación con los dioses. Dicho destino no es otro que la igualdad entre ambos órdenes. La distancia entre la mitología y el mito hölderliniano radica entonces en la diferencia entre ambas escenas.

En *Blödigkeit*, la vida que lleva consigo el canto es expresada a partir del participio *geschickt*, palabra clave de la equiparación entre hombres y dioses. El crítico debe aquí dar un salto precipitado a un verso de la última estrofa del poema: “gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir” [“*también nosotros somos buenos y hábiles para algo*”]. Acudiendo a una “*ley general de la lírica*” (“Las palabras adquieren su sentido intuitivo en el poema sin perder su sentido metafórico” (BENJAMIN 1995: 153)<sup>26</sup>, Benjamin explota los múltiples significados del término, al poder denotar esta palabra tanto la idea de “habilidad” como la de “destino”. En la multiplicidad de sus formas y acepciones, la fuerza de trabajo aparece convertida en destino histórico-filosófico, mientras que esta “finalidad” [*Zweckbestimmung*] es reconocida como momento constitutivo de la actividad mundanal. Tal como afirma Beatrice Hanssen, la palabra funciona para Benjamin como un complemento sensual [*sinnliche Erfüllung*] en una serie virtual de sentidos asociados: *Schicksal* [destino], *Geschick* [destino, fortuna, o habilidad], *geschickt* [como participio pasado del verbo enviar, o el adjetivo “hábil”], y *schicklich* [similar o adecuado] (Ver HANSEN 1997: 803-804). En estas múltiples resonancias radica el entrecruzamiento de las esferas humana y divina. Benjamin se detiene entonces en el “*einem zu etwas*” [para algo], haciendo notar que esta expresión, al nivel de “lo poetizado”, ya no tiene el mismo sentido que en el nivel literal del poema: al ser proferido no se limita a su acepción meramente utilitaria, sino que anuncia la identidad anunciada de ambas dimensiones. Pero no lo hace mediante una síntesis formal a partir de la cual podría obtenerse una identidad ideal, sino que por el contrario, de lo que aquí se trata es de indiscernir sus respectivos significados; aquello que

---

<sup>26</sup> “Nach einem (vielleicht allgemeinen) Gesetz der Lyrik erreichen die Worte ihren anschaulichen Sinn im Gedicht, ohne den übertragenen daran zu geben” (BENJAMIN 1991: 115).

Benjamin denomina “repetir” (“*einem zu etwas‘ diese Identität der Ordnungen wiederholt*”). Ver BENJAMIN 1991: 112). Esta repetición no es temporal, sino virtual, se encuentra contenida en el texto, en el juego de múltiples reenvíos semánticos dinamizados por el término. Cabe aquí resaltar que este recurso a “una ley general de la lírica” es uno de los tantos procedimientos *ad hoc* utilizados a lo largo de su lectura. Pero este recurso ajeno a la síntesis intuitivo-intelectual, obedece precisamente a la necesidad de dar cuenta del “fundamento sensible” que constituye la mediación entre tierra y cielo. Descubrimos entonces que la ambigüedad de sentido es una operación interpretativa clave para el entrecruzamiento de ambos órdenes, y que es precisamente a partir de estos momentos *ad-hoc* que se constituirá la “ley de identidad” del poema.

El trabajo del poeta es entonces producir una “esencia” para las necesidades mundanas; pero al mismo tiempo, es en el destino de esta “universalidad viviente” donde el poeta encuentra el sentido de su propia actividad:

La actividad del poeta se determina en el mundo vivo, pero también éste resulta determinado en su existencia concreta (“para algo”), por la esencia del poeta.” (Benjamin 1995: 154)<sup>27</sup>

En concordancia con esto, el signo supremo [*Zeichen*] del destino es el pueblo [*das Volk*], al representar tanto la existencia de los hombres como la vida universal. Pero si aquí el pueblo es “signo y escritura” (“*Zeichen und Schrift*”, BENJAMIN 1995: 154) del devenir histórico, esto no significa una elevación hacia una condición más alta o sublime, sino que él es reducido a un “fundamento sensible” del devenir histórico: una condición formal más entre otras. Al igual que había sucedido con la “verdad”, el pueblo es una alfombra para la representación del destino.

En esta “reificación” [*Versachlichung, Gegenständlichkeit*] del pueblo, Benjamin no tardará en reconocer una figura “despersonalizada” [*entpersönlich*] y “abstracta” [*abstrakt*]. Pero, paradójicamente, esta despersonalización no se encuentra reñida con la vivificación de las fuerzas sociales, sino que ella misma es su condición de posibilidad:

---

<sup>27</sup> “Die Aktivität des Dichters findet sich an den Lebendigen sich bestimmt, die Lebendigen aber bestimmen in ihrem konkreten Dasein –“*einem zu etwas*”- sich an dem Wesen des Dichters” (BENJAMIN 1991: 116).

Aquí resulta admirable observar que, pese a que el pueblo es considerado lo más abstracto, desde el fondo de estos versos se establece una forma de la vida más concreta, casi nueva (Benjamin 1995: 153-154)<sup>28</sup>.

Según Benjamin esto último puede ser reconocido en el cambio de la expresión “poetas del pueblo” [*Dichter des Volks*] por “lenguas del pueblo” [*Zungen des Volks*]. Reconstruyendo la línea de esta lectura, podríamos aquí afirmar que, en este pasaje, se corrige la típica ambigüedad del genitivo, prevaleciendo el sentido objetivo sobre el subjetivo. Así, en la segunda versión la condensación metonímica elimina a los sujetos autodenominados “poetas”, reclamando para sí el órgano de su actividad, mientras que el genitivo “del pueblo” hace que estas “lenguas” aparezcan como un emblema comunitario puesto a su servicio: el destino se anuncia a partir de un órgano objetivado, tal como había sucedido antes con la alfombra que transportaba los pies de una verdad revelada, o lo hará después con las “escaleras doradas” que unen a los “poetas del pueblo” con “los celestiales” [*die Himmlischen*]. A través de estas “lenguas” sin dueño ni portador específico, el cambio metonímico inviste con una nueva sensualidad la conexión entre la actividad poética y lo viviente. Benjamin afirma entonces que:

en este cambio, pueblo y poeta se incluyen con idéntica fuerza en dicho orden [...] y una franca unidad entre el pueblo y su cantor (dentro del destino poético) representa el cierre definitivo. (Benjamin 1995: 154)<sup>29</sup>

De este modo, a diferencia de la primera versión, el sacrificio de la subjetividad es una destitución: se limita a reducir las distintas formas de la subjetividad histórica (“poeta”, “canto”, “pueblo”) a un engranaje sensual de la totalidad, mero órgano del “destino”.

Dicha “objetivación” puede ser ilustrada desde otro punto de vista. El crítico detecta aquí un pasaje del procedimiento analógico (la comparación con la “edad del sol”, fundamental en el primer poema), a otra clase de estrategia figurativa, que bien podría

---

<sup>28</sup> “Nun ist erstaunlich, wie an dieser Stelle, da doch das Volk auf das höchste abstrakt bezeichnet ist, aus dem Innern dieser Zeile eine Fast Neugestalt des konkretesten Lebens sich erhebt” (BENJAMIN 1991: 116).

<sup>29</sup> “Gleich stark sind in dieser Wendung Volk und Dichter dieser Ordnung einbezogen [...] und eine flächenhafte Einheit des Volkes mit seinem Sänger (im dichterischen Schicksal) ist von neuem der Abschluss” (BENJAMIN 1991: 116).

ser calificada de “cuasi-alegórica”, en la medida en que ella anticipa las reflexiones del *Origen del drama barroco alemán* (BENJAMIN 1990: 151-233). Tal como hemos advertido antes, si hay algo en el método de esta lectura que anticipe su pensamiento de madurez, sin duda alguna ello debe ser el detalle extremo con que aborda el poema, la atención minuciosa a cada partícula lingüística para extraer de allí una multiplicidad de relaciones. Es precisamente esta obsesión de miniaturista la que le permitirá reconocer la dimensión alegórica y fragmentaria de las imágenes hölderlinianas, frecuentemente disimuladas en la “grandeza” [*Grösse*] y “cohesión” [*Gestalt*] de su despliegue. Benjamin no se priva entonces de comparar al pueblo con la figura de un mosaico bizantino, o a los dioses con un ornamento en un tapiz [*Fläche*, o “superficie”]. Este desplazamiento hacia la alegóresis es reconocido allí donde las imágenes que sostienen el vínculo entre los hombres y lo celestial adquieren una plasticidad extraña a la mitología clásica: aquello que el crítico denomina “lo oriental” [*Orientalisches*]. En las imágenes de “la alfombra” (vehículo de “la verdad”), los “andadores dorados” [*goldnen Gängelbanden*], que unen a los hombres con el sentido divino, y las “lenguas de los poetas”, el carácter accidental, precario y extravagante de estos términos constituye el vínculo plástico entre hombres y dioses: se trata de imágenes que son, en si mismas, emblemas de la mediación. Estas conexiones en miniatura tampoco tienen un carácter ideal sino plenamente material, al ser dicho aspecto plástico el “fundamento sensible” [*sinnliche Grund*] de la conexión<sup>30</sup>: ellas son un eje de articulación libidinal, capaz de poner en contacto lo múltiple viviente con el destino común.<sup>31</sup> En los términos de esta objetivación plástica, podemos afirmar que, para Benjamin, “pueblo”, “poeta”, “dioses” y “canto”, en tanto serie de funciones [*Reihe von Funktionen*], no son otra cosa que una superficie [*Fläche*] de inscripción para el destino.

Y así, gracias al detalle con que aborda estas imágenes fragmentarias, el joven crítico reconoce una de las tendencias fundamentales de la poética hölderliniana: la recurrente preeminencia de los *abstracta* (éter, luz, los dioses, etc.) en sus composiciones de madurez. Ahora bien, mientras en “Timidez” estas figuras abstractas

<sup>30</sup> Cabe recordar aquí que esta idea de plasticidad proviene del escrito de Hellingrath sobre las traducciones de Píndaro hechas por Hölderlin. Ver para esto el ya citado artículo de Honold.

<sup>31</sup> En este punto, podría afirmarse, desde una perspectiva freudiana, que estas imágenes fragmentarias tienen el estatuto de “objetos parciales”.

aún dependen de la potencia del canto, en una elegía como *Pan y vino* se convertirán en figuras independientes, acaso emancipadas, pero, por eso mismo, cada vez más distantes del mundo evocado por ellas:

El pan es el fruto de la tierra, pero la luz lo bendice  
y del dios del trueno precede la alegría del vino.  
Por eso recordamos a los celestiales que antaño  
Estuvieron aquí y vuelven a su debido tiempo (Hölderlin 1969: 99)<sup>32</sup>.

Alineadas en una tendencia histórica de la poética moderna, estas imágenes aparecen separadas de todo contexto previo, convirtiéndose así en los “signos de algo perdido y esperado” (ADORNO 2003: 447)<sup>33</sup>. El hecho de que estas imágenes aisladas estén inmersas en una dimensión plena e inefable expresa una experiencia de la *vita nuda* ajena a la arbitrariedad del orden social que, por lo tanto, debe aguardar agazapada en la temporalidad arcaica del mito. El carácter fragmentario de los *abstracta* anticipa también la sintaxis paratáctica que Hölderlin acentuará sobre el final de su obra poética. Benjamin parece reconocer esta característica de la poética hölderliniana cuando afirma que “las profundas cesuras de estos versos prueban la reserva mantenida por el poeta ante toda forma y ante el mundo en general como su unidad” (BENJAMIN 1991: 121)<sup>34</sup>. A fines del siglo XIX, con el reflujo de las poéticas románticas, esta tendencia nominalista culminará en la obra de Mallarmé.

Pero esto no es todo: no sólo los poetas caen en este juicio universal de la Historia, sino que también asistimos al ocaso de los dioses: “Hasta Dios debe, al final,

---

<sup>32</sup> “Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet, /Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins. / Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst / Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit” (KSA II: 99).

<sup>33</sup> Nuestro comentario retoma la lectura de Adorno: “El pan y el vino los celestiales los dejaron como signos de algo perdido y esperado junto con ellos. La pérdida ha emigrado al concepto y arranca a éste del insípido ideal de lo universalmente humano. Los mismos celestiales no son ningún en sí inmortal, como la idea platónica, sino sólo aquello por lo que los vates les dedican sus cantos “con gravedad” [...] porque antaño – es decir, antes de los tiempos- tuvieron que estar aquí.” (ADORNO 2003: 447).

<sup>34</sup> “Die eindringliche Zäsur dieser Stelle ergibt den Abstand, den der Dichter vor aller Gestalt und der Welt haben soll, als ihre Einheit” (BENJAMIN 1991: 121). El motivo paratático será retomado por Benjamin en su ensayo sobre la traducción al abordar las versiones hölderlinianas de Sófocles. El término “cesura” (Zäsur) usado en ambos ensayos por Benjamin, proviene de las notas de Hölderlin a sus traducciones de Edipo y Antígona. Ver para estos los artículos de Hanssen y Jennings arriba mencionados.

servir al canto lo mejor posible cumpliendo su ley, igual que el pueblo ha de ser el signo de su cumplimiento” (BENJAMIN 1995: 162)<sup>35</sup>. Al representar el destino, la ley del canto se impone sobre el arbitrio divino. Y para demostrarlo, Benjamin recurre a la última estrofa del poema:

También nosotros somos buenos y hábiles para algo,  
como cuando con arte logramos traer de lo celestial  
a alguien. Si, nosotros mismos  
aportamos nuestras hábiles manos” (Hölderlin 1969: 70)<sup>36</sup>.

A través de ese “traer de lo celestial” con “háviles manos”, el crítico vislumbra la impostura final del acto poético hölderliniano. Los dioses, lo divino, las mismas leyes celestiales que inspiran el destino de los pueblos, aparecen sometidos al doble sentido de la palabra “destino”. Por un lado, son un objeto de producción artesanal [*schickliche Hände*], pero al mismo tiempo, esta última sólo responde a una finalidad superior; aquella que convierte a los dioses en objeto del canto:

Dios deja de influir sobre el mundo del canto, cuya energía se eleva ahora – con el arte – a la objetividad [Versachlichung]: es el canto mismo el que produce a Dios, pues los dioses se han convertido ya en objetivación del ser del mundo en el pensamiento (Benjamin 1995: 162)<sup>37</sup>.

Pero contrariamente a lo sugerido por Michael Jennings, no se trata aquí de una *hipóstasis* (Ver JENNINGS 1983: 553). Dios no se convierte en una sustancia, sino en un objeto parcial de la representación: su espiritualidad depende de la mano de obra. Ya unas líneas antes, Benjamin se apuraba a confesar con tono críptico que, si la “admirable” construcción del poema efectúa una plástica instrumentalización al servicio de la Historia, ello no deja de traer consecuencias para el propio texto: “La forma temporal se resquebraja por dentro como si de un mecanismo automático se tratara. Lo

---

<sup>35</sup> “Auch der Gott muss am Ende dem Gesange zum Besten dienen um sein Gesetz vollstrecken, wie das Volk Zeichen seiner Streckung sein musste” (BENJAMIN 1991: 121).

<sup>36</sup> “Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir, / Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen. Doch selber/ Bringen schickliche Hände wir” (KSA II: 70).

<sup>37</sup> “Der Gott hört auf, den Kosmos des Gesanges zu bestimmen, dessen Wesen vielmehr –mit Kunst– erwählt sich frei das Gegenständliche: er bringt den Gott, da Götter schon zum versachlichten Sein der Welt im Gedanken geworden sind” (BENJAMIN 1991: 121).

celestial es traído” (BENJAMIN 1995: 162)<sup>38</sup>. En este quiebre de la “forma interna”, podemos ver entonces cómo la propia imagen benjaminiana de la balanza y los platillos queda súbitamente invertida: el pretendido equilibrio [*Gleichgewicht*] de la “síntesis intuitivo-intelectual” se ha convertido finalmente en precariedad e inestabilidad. Y así, mientras la mano de obra poética produce dioses e imágenes del destino, la satisfacción del trabajo realizado es aclamada como la verdad de la Historia.

Este quiebre no sólo afecta al poema sino también a la lectura del propio Benjamin. Ya que, en rigor de verdad, dicha imagen de hábiles poetas construyendo su destino también saca a la luz la escena material de “lo poetizado”: el concepto neokantiano deja de ser ya aquí un mero apriorismo del poema (su condición de posibilidad, etc), para aparecer como la “tarea poética” de las “háviles manos”. Se materializa así el locus trascendental de la actividad poética, aquel que la propia introducción metodológica sólo podía postular regulativamente como momento ideal del análisis. Mediante esta súbita materialización, la “forma interna” goetheana, arquetipo [*Urbild*] del clasicismo romántico, se encuentra en los poemas de Hölderlin con su versión material-subjetiva. Y por medio de esta mirada anamórfica descubrimos, tras la aparente sublimidad de la poética hölderliniana, aquello que sería su dimensión “histórico-contingente”: una fábrica de poesía ensamblando líderes y destinos para los pueblos. De este modo, “lo poetizado” se convierte en un hecho objetivo de la historia, y no ya en una simple mediación entre lo intuitivo y lo intelectual. O más aún: el pasaje de una primera versión del poema a la otra se convierte en la realización histórica de “lo poetizado”, su degradación terrenal en manos de los actores históricamente objetivos, dislocando para siempre su sentido ideal. Lo “arquitectónico” [*architektonisch*] se revela en plena construcción.

En resumen: aquello que ya en la primera versión del poema era una indiferencia a la vida como experiencia particular en beneficio de su orientación “histórico-universal”; exige en la segunda versión la instrumentalización poética del pueblo (reducido a “signo” y “escritura”), de sus portavoces históricos (“los poetas”), y

---

<sup>38</sup> “Die zeitliche Form ist von innen nach aussen gebrochen als Bewegtes. Der Himmlische wird gebracht” (BENJAMIN 1991: 119). Sin lugar a dudas este quiebre es un momento clave de la lectura. Tal es así que Benjamin vuelve a retomar esta última estrofa del poema de Benjamin al final de su ensayo para ilustrar el carácter paratáctico de la escritura hölderliniana.

finalmente, de los dioses y el tiempo. Benjamin parece sentir entonces una fascinación nihilista ante el sentido producido por su exégesis:

[...] el dios griego es abandonado a su propio principio, la forma. Se consume así el peor de los crímenes, la *hybris*, que convierte a Dios en algo muerto al suponerlo completamente alcanzable. Darse a sí mismo una estructura: eso es *hybris*” (Benjamin 1991: 162).<sup>39</sup>

Pero si el problema había sido la destitución de lo subjetivo como requisito fundamental para la constitución de una forma poética objetiva; sobre el final de este ensayo, la reflexión de Benjamin parece retroceder ante la *hybris* de su interpretación. En este punto, se deja de lado el miniaturismo histórico-filosófico y se da un salto hacia la reflexión existencial, pasando de la descripción y el análisis a las definiciones intuitivas, alejadas del texto: “El valor no es más que entregarse al peligro que amenaza al mundo” (BENJAMIN 1995: 165)<sup>40</sup>. De pronto para Benjamin la muerte representa aquella dimensión de la experiencia cuyo sentido abismal ofrece un tentador desafío a la mediación de la tarea poética. Pero, a diferencia de su primer esbozo, la conexión entre peligro y valor difícilmente pueda ser hallada en la segunda versión de Hölderlin. Aquello que podría ser interpretado aquí como “valor” también podría ser entendido perfectamente como otra forma del “entusiasmo” [*Begeisterung*] típico del período romántico, y también característico de la lírica hölderliniana. Este análisis existencial del valor y la muerte lleva sin embargo a Benjamin a introducir una última versión sacrificial de la vocación poética:

La transformación de la duplicidad muerte-poeta en la unidad de un universo poéticamente muerto y “reconciliado con el peligro” constituye aquella relación en la que se encuentra lo poético de uno y otro poema” (Benjamin 1995: 124)<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> “[...] der griechische Gott ist seinem eignen Prinzip, der Gestalt, ganz anheimgefallen. Der Höchste Frevel ist gedeutet: *hybris*, die ganz nur dem Gott erreichbar, bildet zur toten Gestalt ihn um. Sich selbst Gestalt geben, dass heißt *hybris*” (BENJAMIN 1991: 121).

<sup>40</sup> “Mut ist Hingabe an die Gefahr, welche die Welt bedroht” (BENJAMIN 1991: 123).

<sup>41</sup> “Die Umwandlung der Zweiheit von Tod und Dichter in die Einheit einer toten dichterischen Welt, mit Gefahr gesättigt”, ist die Beziehung, in der das Gedichtete der beiden Gedichte steht” (BENJAMIN 1991: 124).

Sin embargo, esta reconciliación no parece apuntar propiamente al peligro, sino a las dudas del propio poeta. Esta última es por cierto una temática recurrente de los ciclos de odas que anteceden la fecha de composición de estos textos. Benjamin recurre aquí por otra parte a la palabra *Einkehr* [recogimiento], interpretándola como figura de la muerte. Pero esta atribución de significado vuelve a mostrarse reñida con la lectura propiamente dicha<sup>42</sup>: en el contexto del poema, esta palabra es parte de una enumeración que incluye también el “canto” [*Gesang*] y el “coro de los príncipes” [*Fürsten Chor*]:

Pues desde que a los hombres igualmente divinos, solitarios salvajes,  
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,  
al canto y a un coro  
digno de príncipes, así nosotros... (Hölderlin 1969: 70).

Parece difícil ver cómo el tema de la muerte podría entrar dentro de esta visión. El dilema consiste en determinar si esta interpretación sigue la línea de la reflexión anterior, o la modifica. Podemos en efecto pensar que sí, que esta nueva interpretación describe fehacientemente el modo en que la energía del poeta encuentra su objetivación última, aquella que lo acercará finalmente a los dioses. ¿Pero no nos retrotrae esto a la primera versión del poema, a la relación tanática con el destino mítico, aquello que *Blödigkeit* se proponía superar? ¿Acaso no se trataba, según la propia interpretación benjaminiana, de poner a los dioses al servicio del destino y del canto poético?<sup>43</sup>

Sin embargo, teniendo en cuenta estos desajustes interpretativos, no deja de ser llamativo que los lectores de Benjamin hayan aceptado como una conclusión natural el paso de la “timidez” poética al “heroísmo” y el “sacrificio”, repentinamente exaltados al

---

<sup>42</sup> Según el comentario Friedrich Beissner y Jochen Schmidt (editores de las obras completas de Hölderlin), el término “*Einkehr*” (“recogimiento”), designaría más bien la satisfacción y el apaciguamiento del canto, en el cual vendría a ser fundado este nuevo orden espiritual: “*Der Gesang hat, indem er für Menschen und Götter die Einkehr zueinander bewirkte, für die Menschen die höhere Ordnung gestiftet: sie sind nun kein Wild mehr*” (HÖLDERLIN 1969: 44-45).

<sup>43</sup> Al igual que el propio Benjamin unas líneas más arriba, el comentario de Beissner va en el mismo sentido: “*Wir dichter nützen einem, wir taugen etwas für die Menschen, wenn wir ihnen Göttliches (von den Himmlischen Einen) bringen. Wir sind die Vermittler, unsre Hände müssen nur schicklich, würdig, rein, schuldlos, sein*” (HÖLDERLIN 1968: 539).

final del ensayo<sup>44</sup>. Esta falta de atención tal vez provenga precisamente de su desinterés por distinguir entre la mitología y aquella forma mítica peculiar del mito hölderliniano. La crítica académica se ha sentido más atraída por las analogías generales entre el poeta y el crítico, contentándose muchas veces con un Benjamin idealista, a priori satisfecho con la noción de una identidad pura y uniforme, privada de todo conflicto. Pero precisamente la necesidad de revelar los momentos plásticos e intelectuales de la poética hölderliniana conducirá al crítico a un análisis preciso y detallado de las unidades mínimas que constituyen la estructura del poema: “lo poetizado”. Benjamin concentra entonces su atención en las unidades lexicales, dando cuenta de la ley que constituye la intensidad de estas instancias. Esta atención privilegiada lo obliga a alterar el planteo previo de su lectura, al conceder a los momentos “insignificantes” de lo sensible un papel fundamental en la estructura del texto. En clara tensión con la atracción sublime de otras estéticas a él contemporáneas (George, von Hellingrath), el crítico elaborará una lectura vanguardista, logrando reconocer así el carácter paratático y fragmentario de las imágenes hölderlinianas. De este modo, la forma fragmentaria de sus últimas composiciones no significará una renuncia a la historia, sino una aceptación cada vez más oscura y negativa de sus leyes.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. “Parataxis”. En: *Notas sobre Literatura*. Barcelona: Akal, 2003. p. 429-474.
- ALT, Peter-André. “Das Problem der inneren Form. Zur Hölderlin Rezeption Benjamins und Adornos.” *Deutsche Vierteljahrsschrift* 61 (1987), 531-562.
- ALT, Peter-André. “Hölderlins Vermittlungen. Der Übergang des Subjekts in die Form”. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), 120-139.
- BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

---

<sup>44</sup> No sería elucubrar demasiado si vinculáramos este sorpresivo giro de la lectura con el suicidio de su amigo Heinle. Es interesante revisar para esto los sonetos que el propio Benjamin dedicara al destino trágico del poeta.

- \_\_\_\_\_. *Infancia en Berlín*. Buenos Aires: Alfaguara, 1990.
- \_\_\_\_\_. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”. En: *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1995, 137-174.
- BOTHE, Henning. “*Ein Zeichen sind wir, deutunglos*”. *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- BUSSE WILSON, Elizabeth. *Stufen der Jugendbewegung*. Jena: Diederich, 1925.
- HANSSEN, Beatrice: “*Dichtermut and Blödigkeit*: Two Poems by Holderlin Interpreted by Walter Benjamin”. *MLN*, Vol. 112, No. 5 (1997), Comparative Literature Issue, 786-816.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe Band 2*, editado por Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta, 1962.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hölderlin Werke und Briefe*, editado por Friedrich Beissner y Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1969.
- HONOLD, Alexander. “Der Tod des Dichters. Walter Benjamins Hölderlin-Deutung un der Erste Weltkrieg”. *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft XLII* (1998), 328-357.
- JENNINGS, Michael W. “Benjamin as a Reader of Holderlin: The Origins of Benjamin's Theory of Literary Criticism”. *The German Quarterly* 4 (1983), 544-562.
- ROSSI, Luis Alejandro. “La política en su sentido más alto: los supuestos políticos y metodológicos de la interpretación heideggeriana de Hölderlin”. *Revista Latinoamericana de Filosofía XXX N° 1* (2004), 97- 124.
- ROTTEN, Elisabeth. *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*. Gießen: Töpelmann, 1913.

Recebido em 14/07/2011

Aprovado em 06/09/2011

# Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária

Faust as Puppet Theatre: its Sacro-Profane Origins and Influences on Literary Tradition

Pedro Heliodoro M. B. Tavares<sup>1</sup>

**Abstract:** In this article we intend to present the history of Faust through the puppet theatre tradition and its influences on literary works concerning the heretic doctor. Based on a true character, the legend of Faust goes back to the time of Lutheran reform. Since Spies' *Volksbuch*, Faust worked as a warning example to the newborn belief that found in the technique of Puppet Theatre the ideal way to spread its ideology. Later on, warning became entertainment and also fascination towards this character, which gained fame with his fusion to the amusing *Kasperltheater* tradition. Following the traces of this evolution we can surely understand some of the directions the legend took in literary works such as Goethes's *Faust* and Thomas Mann's *Doktor Faustus*.

**Keywords:** Faust – Animation Theatre - *Kasperltheater*

**Resumo:** Pretendemos, no seguinte artigo, apresentar a história de Fausto através da tradição do teatro de animação e suas influências sobre obras literárias relacionadas ao doutor herético. Baseada em uma personalidade real, a lenda de Fausto remonta à época da reforma luterana. Desde o *Volksbuch* de Spies, Fausto operou como um exemplo de advertência para a fé recém surgida, que encontrou na técnica do teatro de animação a maneira ideal de difundir sua ideologia. Mais tarde, a advertência tornou-se fascinação em relação a esta personagem, que ganhou fama em sua fusão com a divertida tradição do *Kasperltheater*. Seguindo as pegadas dessa evolução, podemos certamente entender algumas das direções que a lenda tomou em obras literárias, especialmente no caso do *Fausto* de Goethe.

**Palavras-chave:** Fausto – Teatro de Animação - *Kasperltheater*

---

<sup>1</sup> Professor da Área de Alemão do DLM-FFLCH-USP, Doutor em Teoria Literária – UFSC, Doutor em Psicanálise e Psicopatologia - Université Paris VII, Pós-Doutorado em Estudos da Tradução - PGET/UFSC. Email: [pht@usp.br](mailto:pht@usp.br)

*A liberdade consiste em conhecer os cordéis que nos manipulam.* (Baruch de Spinoza)

## Introdução

Dentre os mitos modernos, Fausto possui certamente uma série de peculiaridades que o colocam em uma posição de destaque. Não só por se originar de uma existência biográfica documentada, como por ser entre seus semelhantes, o que sem dúvida mereceu a maior quantidade de versões: o pesquisador Hans HENNING (*apud* WATT 1996: 276) apresenta a relação de nada menos que 13.211 obras surgidas entre o período reformista e o ano de 1975. Mas se os números impressionam, talvez mais impressionante seja a versatilidade das linguagens em que o tema se desdobra em arte ou reflexão: poema dramático, romance, ensaios filosóficos, novelas, teatro, sermões, ópera, cinema, quadrinhos, balé etc.

Em nossa pesquisa de doutoramento sobre o tema (2007), em visitas de estudo a determinadas cidades europeias, investigamos, porém, uma linguagem que se destaca em relação às demais supracitadas, a saber, Fausto como *teatro de animação*. Entre os motivos desse destaque estaria o modo diferenciado pelo qual essa modalidade serviu como subsídio para as outras tantas versões, bem como o modo como ela veio transformar o caráter original da lenda, influenciando principalmente a obra daquele que a tradição liga mais diretamente ao nome do doutor pactário: Johann Wolfgang Goethe.

Estas pesquisas se deram inicialmente em Knittlingen, na Alemanha, cidade natal de Georg Faust, onde se encontram o *Faustmuseum* e o *Faustarchiv*, com sua rica coleção dos bonecos do *Hohnsteintheater*, em meio a riquíssimo acervo relativo a esta arte. Outra etapa se deu na visita a Dresden, para muitos a “Meca” de Fausto como teatro de bonecos, já que foi nessa cidade que a tradição mais se desenvolveu. Por ocasião dos *Faustspielen*, festival de teatro com múltiplas versões do drama, organizou-se em 2007, em Dresden, a exposição guiada *Das Puppenspiel von Dr. Faust* [O Teatro de Bonecos do Dr. Fausto] que tivemos oportunidade de visitar. Por fim, viajamos a Praga (República Tcheca), cidade de forte tradição no teatro de marionetes onde visitamos o *Marionette Muzeum* e o *Marionette Theatre*, além de muitas outras casas de espetáculos e lojas especializadas nessa tradição artístico-cultural.

Fausto é uma personagem habitual do teatro de animação não só em terras de expressão germânica, como veremos. Suas aventuras e, sobretudo as desventuras, foram encenadas nas mais diversas modalidades dessa linguagem, tais como teatro de fantoches (luva), marionetes (fios e varas), teatro de bonecos de manipulação direta, teatro de sombra, teatro de formas móveis bidimensionais, além das mais complexas técnicas de bonecos com dispositivos de controles internos.

Fausto é sem dúvida um dos temas mais explorados e reinventados nesta arte. Veremos que sua frequência está relacionada não somente à popularidade do tema, mas sobretudo às relações que apontaremos entre temática e forma de expressão via teatro de animação. Essa relação configura uma interface singular pelo modo como o teatro de animação tenderá a revolucionar as linguagens dramáticas às quais Fausto empresta (se é que não vende, propriamente) a sua alma. Sim, não esqueçamos que Fausto é aquele que entrega sua alma ao Diabo (ludibriador ou ludibriado) em troca de uma superação de seus limites humanos.

O teatro de animação tem como base justamente a cessão da alma (*anima*), da energia vital, de seu manipulador a um objeto antes inerte. Pelo ato da manipulação o boneco ou objeto que antes “não era” torna-se o receptáculo da vida transubstanciada do ator-manipulador, que “é” (Cf. COPFERMANN *apud* AMARAL, 2005: 20), mas este último passa a pagar com seu ser, que deixará a cena. Fausto é o símbolo titânico, prometeico, deste que paga com sua alma o acesso a uma liberdade de experimentar a vida em sua plenitude projetada num ideal icônico.

## Origens de Fausto: da palavra ao ato<sup>2</sup>

*In Principio erat Verbum.*

(Jo 1, 1)

*Im Anfang war die Tat.*

(*Fausto*, Goethe)

---

<sup>2</sup> Aqui retomo aspectos trabalhados em minha tese de doutorado.

Acredita-se que o Johannes Georg Faust, a personagem histórica, tenha nascido na cidade de Knittlingen na região de Württemberg na Alemanha, por volta de 1480 e que tenha morrido na mesma região, na cidade de Freiburg por volta de 1540. Segundo Melanchton (1497-1560), teólogo protestante, oriundo de uma cidade muito próxima à sua, Fausto teria estudado em Cracóvia, onde a magia era então matéria curricular (*apud* DABEZIES 1972: 331). Diz-se que ele teria feito uma conferência em Worms em 1539, pela qual "muitas pessoas se deixaram iludir". Também consta que muitas famílias de destaque o acolhiam e algumas o elegiam para preceptor de seus filhos. Em 1540, quando faleceu de forma trágica em Staufen, surge o rumor de que sua morte teria sido obra do diabo (Cf. MAHAL 1980). O próprio Melanchton teria admitido em seus sermões a hipótese de uma morte causada por forças sobrenaturais (Cf. WATT 1996). A origem do mito está, pois, diretamente relacionada ao imaginário do protestantismo que nasce com Lutero, de quem Georg Faust foi coetâneo quase exato.

A virada do século XV para o XVI é uma época de grande conturbação e transformações no continente europeu; o ponto alto das mudanças é aquele relativo à própria concepção de saber e conhecimento. É a época das grandes navegações, que põem o mundo europeu em contato com realidades tão distintas e díspares. É um tempo que desafia qualquer contextualização uma vez que, enquanto os Iberos queimavam seus hereges nas fogueiras da Santa Inquisição, Florença oferecia ao mundo Da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Maquiavel entre outros. Numa época em que se visa delinear as fronteiras dos Estados nacionais, os homens se questionam sobre as fronteiras entre o humano e o divino, o natural e o místico, a vida e a morte.

Tantos acontecimentos coincidindo com a transposição de um século, trazendo consigo novos sistemas econômicos, administrativos, religiosos e epistemológicos, marcam a saída do mundo medieval e a entrada para a Era Moderna. Trata-se de um período de rupturas, de afrouxamento ou desenlace dos nós que mantêm atados os elementos fundamentais do *status quo*. Tanta ambivalência em torno desse homem-personagem poderá ser compreendida diante de um novo universo, ainda carente de significações e novos sentidos.

Entendendo o aspecto central do Fausto como a *hybris*<sup>3</sup>, em ruptura com os deuses ou o Deus-pai na busca de exceder os limites impostos, o mal da *soberba*, o doutor tem importantes antecessores, tanto na vertente judaico-cristã, quanto na helênica. Mas o nascimento do Fausto como obra ficcional, entre os mitos da *hybris* (Adão e Eva, Prometeu, Orfeu, Dédalo e Ícaro, entre outros) que se aderem à personagem e à lenda, passa por um ponto de transição fundamental (Cf. TAVARES 2007). Falamos do *Faustbuch*, como ficou conhecido este livro, cujo título é *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* [Histórias do Dr. Fausto – O mundialmente descrito mago e nigromante]. Este *Volksbuch* foi publicado em 1587 originalmente por Spies, divulgador e árduo defensor das ideias protestantes.

Diante da ruptura que Martinho Lutero propunha com a Igreja Romana, que o via como um herege e acaba por excomungá-lo, o protestantismo toma Fausto, por sua vez, como seu herege e grande mito fundador de um “exemplo de mau-exemplo” a ser temido pelos cristãos de sua época. O livro em questão fornece um registro escrito a uma lenda que circula em todas as esferas sociais. É este o livro que no ano seguinte à sua publicação será traduzido para o inglês e do qual se originará o célebre drama de Marlowe, fonte principal para a grande maioria de versões para teatro de animação, sobretudo de bonecos.

Tratar-se-ia, no livro de Marlowe, da “verdadeira” história desse “herege”. Descreve-se Fausto como alguém que parte de uma apaixonada sede de vida e de conhecimento, de uma postura rebelde, inclusive face ao demônio; gradativamente, surge um caráter mais pusilânime, que o leva de senhor à condição de escravo do demônio. O livro visa descrever Fausto como um coitado, fraco, arrependido, escravizado pelo diabo. Já o Fausto das anedotas populares, este logo apresentará características bastante distintas:

Cheio de um *élan* vital, de imaginação e de volubilidade, capaz dos truques mais grosseiros e dos gestos mais graciosos, à vontade tanto com os grandiosos

---

<sup>3</sup> “A partir das reflexões de N. R. E Fisher e de D. Cairns acerca da definição de *hýbris*, ambas fundamentadas na ética aristotélica, proponho que o conceito pode ser compreendido através da metáfora de uma ultrapassagem do limite que determina a *timé* (posição, seu estatuto social) de cada indivíduo” (BACELAR 2007).

como com os camponeses ou com os estudantes (mas principalmente para com eles ter banquetes), indiferente tanto ao medo quanto à moral, ele possui, se não uma psicologia, ao menos um rosto bastante vivo, mas este rosto popular (de uma popularidade um tanto burguesa) é quase um outro Fausto (DABEZIES 1974: 28).

O diabo, seu companheiro onipresente mas silenciado no imaginário medieval, passa com Lutero a ganhar vez e voz. Tal artifício faz com que esse ente que deveria ser temido e evitado torne-se perigosamente interessante no imaginário popular. Será um dos personagens mais comuns dos teatros de bonecos, não se restringindo a Fausto. O diabo é realmente fundamental para Lutero que, mesmo repudiando-o, se via sempre às voltas com o mesmo como interlocutor. Essa personagem funciona como a figura opositora, negadora, necessária para uma pregação inovadora e que ressalta o perigo das tentações. Lutero, obcecado pela “personagem” do demônio, teria afirmado em carta à ex-freira Catarina de Bora "Dormi mais vezes com o diabo do que com minha mulher Catarina" (*apud* MASSON 2003: 124).

Lutero, que citava a história de Fausto em suas pregações, criava, por sua vez, seus próprios teatros de bonecos como uma estratégia de pedagogia imagética para a conversão de novos fiéis à sua doutrina. Ele foi o grande herói herege, libertador do mistério oculto ao traduzir a bíblia de Jerônimo do estrangeiro idioma divino (o latim do Vaticano), sendo o grande divulgador direto da palavra divina no vernáculo, fazendo uso da *Schwarzkunst*<sup>4</sup>, da arte (da tinta) negra. Com isso torna-se o fundador da língua alemã como a conhecemos oficialmente. Lutero pretende agir pela palavra, pelo texto. Mas não será esta a via de Fausto que está cansado do conhecimento textual e quer alcançar um saber-fazer, não mais pela ciência, mas pela experiência.

Neste sentido é fundamental aqui observarmos a comparação que Goethe (assim como sugeria Marlowe em seu drama) fará entre Lutero e Fausto, colocando o segundo também como tradutor da bíblia ao alemão no início do drama. Porém aí se apresenta um Fausto aí inconformado, pouco antes da evocação original de Mefisto. Fausto fica estagnado no Evangelho de João: *In Principio erat Verbum*. Como bom tradutor-traidor

---

<sup>4</sup> Existe uma curiosa confusão da figura histórica de Fausto com um auxiliar de Gutenberg chamado Fust. Sendo contemporâneos, associava-se na época o milagroso efeito replicador da imprensa a uma obra demoníaca. Essa arte, a imprensa, era também conhecida como “arte negra” o que colabora para a confusão com a magia negra associada ao demoníaco.

(lembramos o adágio *traduttore-traditore*), não se conforma em afirmar que no princípio seria a Palavra-Verbo [*Wort*] e procura substitutos, só vindo a se satisfazer com o termo ato/ação [*Tat*]: “No começo era o Ato/Ação!” [*Im Anfang war die Tat!*] (GOETHE 2007: 53).

Fausto representa aí um inconformismo com a palavra. Em seu lugar ele aponta para a primazia da ação, do ato. Entendendo Fausto como tema dramático por excelência, Goethe aponta para algo central do que este mito representa e que encontrará no teatro de animação sua melhor expressão: no drama importa menos o texto, as idiossincrasias do autor e muito menos a individualidade psicológica do ator. No drama, que em grego significa justamente *ação* (δραμα), o ato simplesmente deve falar. Afinal como afirma CRAIG: “Teatro não é literatura” (*apud* AMARAL 1997: 16). Eis a grande lição a ser tomada para a libertação do teatro na vanguarda, através do modelo do teatro de animação.

## Origens do Teatro de Animação: do sagrado ao profano<sup>5</sup>

*A arte é a magia livre da mentira de ser verdade.*

(Theodor Adorno)

“O teatro de animação trata do inanimado”. Com esta frase aparentemente paradoxal Ana Maria AMARAL (1997: 21), referência nessa arte e nas reflexões teóricas a ela associadas, abre seu livro sobre o tema. Como aponta a autora, o surgimento do teatro está diretamente atrelado ao mito e ao rito, àquilo que há de mais fundamental no que caracteriza o humano na busca de dar conta do inacessível, do transcendente. Quanto ao teatro, na passagem dos ritos de cunho religioso – com estátuas, máscaras, esculturas – à noção de espetáculo, é difícil dizer qual das modalidades foi de fato a pioneira, se a do teatro de atores ou de animação.

Fato é que o *palco* foi outrora *altar*. O que nele se apresentava, fosse ator, boneco ou objeto, tinha uma função de intermediar os planos humano e divino. Na

<sup>5</sup> Neste ponto retomo reflexões desenvolvidas em 2009 que estiveram temporariamente disponíveis no blog [www.teatrodeanimacao.blogspot.com](http://www.teatrodeanimacao.blogspot.com) de minha autoria.

tradição ocidental tendemos a referir essa ligação aos ditirambos dos cultos a Dionísio que dão origem ao teatro grego, teatro de máscaras por excelência. Dionísio, o “deus-máscara” (AMARAL 2004: 46) é um tipo de divindade bastante distante do Deus-Pai, da moral que negligencia o corpo nas religiões monoteístas hoje predominantes em nossa cultura. Deus do vinho, do prazer, da sensualidade bestial, da criatividade seminal, mesmo com a reputação de louco, Dionísio jamais teve por isso demérito em seu panteão.

MOSTAÇO (*apud* AMARAL 1997: 13) faz referência a um boneco (autômato) entregue na cesta de oferendas a esse deus. Um boneco “sempre pronto a pular” (to kate phusin pêdân) apresentando aí o *elán* fundamental inerente a arte teatral: engendrar vida e realidade através da criatividade inventiva. Mas essa capacidade “mágica” do teatro de animação parece ser, no ocidente, muitas vezes relegada à discriminação e ao preconceito. O mesmo ocidente que “inventa” a infância (Cf. ARIÈS 1981) tenderá a associar a ela essa arte, vista muitas vezes como algo entre o grotesco e o burlesco, forma de menosprezo (Cf. AMARAL 2005: 18). Isso não se dá nas inúmeras tradições orientais, nas quais o teatro de formas animadas está ligado ao sacro-poético, ao divino, aos espíritos dos antepassados.

Dentre tantos exemplos, destaca-se o de Myanmar (Birmânia), onde é tradicional um complexo teatro de marionetes.<sup>6</sup> Por necessidades técnicas decorrentes da animação com fios, apresentava-se o espetáculo a um nível superior ao dos próprios soberanos (reis e rainhas), enquanto estes assistiam às representações. Daí a denominação “teatro superior”, que conferia aos bonequeiros um *status* bastante especial. O caráter sacro pode ser observado também pela complexa riqueza de adornos destes bonecos. Também na China vemos esta relação com o sagrado/nobre, ao qual se deve respeito e temor. Sob a luz bruxuleante de velas e lamparinas, o tradicional teatro de sombras produzia fortes efeitos, e seus realizadores gozavam de poder e prestígio.

Os bonecos tinham um caráter religioso e um forte poder mágico. [...] Os personagens eram considerados reencarnações de espíritos e cabia ao bonequeiro saber controlá-los [...] trancá-los com o rosto coberto por um tecido, em caixas envoltas por um papel encantado. [...] Os bonequeiros gozavam de

<sup>6</sup> As informações que seguem foram obtidas a partir de exposição no *Musée Du Quai Branli* em Paris em 2007, durante o período de nossa pesquisa de doutorado na França.

um prestígio que os equiparava aos mágicos. Eles possuíam dons mediúnicos [...] eram freqüentemente requisitados a se apresentarem em cerimônias de exorcismo, e eram os responsáveis pela ‘limpeza’ de casas, expulsando os maus espíritos” (AMARAL 1997: 80).

Outro exemplo certamente mais conhecido, que foi apresentado em Florianópolis, em 2008, sob curadoria de Conceição Rosière, é o teatro *Wayang*. Complexo teatro de sombras javanês, ele preserva até hoje um caráter sagrado no qual o *dalang*, ator-manipulador, é tido como um sacerdote. Algo talvez comparável em nossa cultura, por exemplo, a um médium que se põe a psicografar. A obra não é sua, ele seria um sensível intermediário de energias. Este teatro provocava horror e fascinação e trazia suas precauções: “É de se notar que as figuras de sombras não podiam agir na área do templo da deusa da morte Kali. Isto provavelmente pelo medo de que as figuras fossem possuídas por entidades demoníacas” (Cf. NIESSEN 1958: 124).<sup>7</sup>

*Wayang*, em javanês, significa “iluminação, ilusão, fantasma” e... boneco. (Cf. AMARAL 1997). De fato esse teatro é um dos tantos que lida com o jogo de luz e sombra, algo arquetipicamente ligado ao fantástico. Carl Gustav JUNG (1968) relacionará a sombra como um dos arquétipos do *Selbst* (Si-Mesmo), o lado desconhecido do humano enquanto a *persona* (do latim, *máscara*) é aquilo que se traz à luz, se apresenta. No ocidente, a metáfora da luz *versus* sombra acabou por recobrir certos embates: o bem contra o mal<sup>8</sup>, o divino contra o demoníaco (medieval), a ignorância contra a razão (iluminismo), o bestial contra o humano, temas sempre presentes no teatro de animação.

Nas *formas* do teatro de sombras e de bonecos orientais, vemos um claro embate de forças entre os extremos do bestial e do divino. Algo que remete ao totêmico, nas figuras híbridas que desconhecem as fronteiras entre o homem e o animal e ignoram a teleologia racional da Palavra, algo bastante distinto da ideia que se criou no ocidente relacionando o teatro à literatura.

<sup>7</sup> No original: “Aber bemerkenswert ist, dass die Schattenfiguren nicht im Tempelbereich der Todesgöttin Kali agieren dürfen. Das mag mit der Furcht vor dämonischer Beseelung der Figuren zusammenhängen.”

<sup>8</sup> Neste sentido, RAECK verá essa luta, na tradição ocidental, como essencial no teatro de bonecos: “Desde que os homens pensam, o bem luta contra o mal, e dito na linguagem de bonecos: O Kasperl luta contra o Diabo, o Seppl contra o ladrão, a princesa contra a bruxa, etc”. (apud EMMEL 2007: 219)

Para Artaud, a grande “revelação” neste sentido virá do visceral teatro de Bali e sua poderosa expressividade. Eis sua comparação com nosso modelo ocidental:

Para nós (no Ocidente), a Palavra é tudo no teatro, é um ramo da literatura [...] Ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc. é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (2006: 77).

Nas vanguardas do teatro ocidental essa percepção implicará numa verdadeira revolução na visão não só do papel do texto, como também do ator no teatro. Para isso os modelos do teatro de animação serão de extrema importância na revolução da concepção de teatro no ocidente.

No Teatro de Animação, onde o ator-humano sai de cena, restam as formas simbólicas que engendram novas realidades: “trans-formas”. Esses temas acabam associando o teatro de animação se não ao espiritual, à magia. Mas magia em que sentido? “Magia é uma forma especial de energia que surge quando duas realidades se fundem. É o que acontece quando no teatro de animação o inanimado ganha vida, e o concreto parece impregnado de espírito” (AMARAL 1997: 85).

No caso de Fausto, esse é o ponto crucial: Fausto foi reputado pelos religiosos de seu tempo como relacionado ao demônio por estar na busca de uma superação dos limites humanos na qualidade de um alquimista. Ao fim da Idade Média ainda era muito perigosa a experimentação com as “forças ocultas” da natureza. Experimentar com os elementos era ir contra a ordem divina pelo pecado mor da *simonia*, de querer igualar-se a Deus em Seus poderes. Como recorda Amaral (1997: 24): “Animar o inanimado é transpor um limiar”. Por essa transgressão Fausto teria pago com sua danação.

## Deus(es), o Homem e o Boneco

Para a tradição judaico-cristã, Deus teria feito um boneco de argila e nele soprou um hálito vital, sua alma (*anima*). Com isso surge Adão, do hebraico *adamá*, “barro vermelho”. Na época do Fausto histórico surge em Praga, pólo de teatro de animação, uma lenda muito próxima à de Fausto. Diante da perseguição aos judeus pela crescente onda de anti-semitismo, o Rabino Löw, o Maharal (espécie de alquimista religioso), cria

um gigante-boneco de barro que ele animará por seus conhecimentos relacionados às santas escrituras: o Golem<sup>9</sup>. O Golem é um antecessor direto no que anuncia os perigos do homem que quer bancar o deus criador manifestos em Prometeu ou, mais recentemente, na criatura de Frankenstein. Esse monstro-boneco salvará o seu povo, mas logo o seu manipulador perderá o controle sobre a criatura, que descobrirá o amor por uma jovem.

No mito de Fausto, muitas vezes (no caso de Goethe, por exemplo) aparece a possibilidade do homem criar um homúnculo em laboratório, pelo artifício da alquimia. Nas peças geralmente o homúnculo é criação de Wagner, fâmulos de Fausto, mas é uma alusão a uma busca verdadeira dos alquimistas destes tempos. Paracelso, hoje reputado como pai da Medicina farmacológica e louvado entre os cientistas, divulgou sua teoria da gênese do homúnculo com os seguintes ingredientes: “bolsa de ossos, esperma, fragmentos de pele e pêlo de qualquer animal. Isso deveria ser enterrado e rodeado de esterco de cavalo durante quarenta dias, tempo em que o embrião seria formado” (PARACELSO *apud* LECOURT 1996: 126-7). Nota importante: com essa mistura com os elementos de outro animal, o homúnculo seria um ser *híbrido*.

Certamente que Fausto, via de regra, não cria propriamente um novo ser, animando o inanimado (ainda que possa trazer os mortos do passado), mas deseja por sua alquimia se transformar. Não é um simples ganancioso que deseja transformar chumbo em ouro, como reputava a tradição acerca dos alquimistas – isso apenas serviria de metáfora para a sua busca de “transpor seu limiar” ao sair de seu laboratório, ir à floresta e evocar o espírito em forma híbrida. Vendo que sua erudição não traz sossego a sua alma, volta-se a uma forma mais primal de divindade: esse híbrido de bode e homem. Forma esta, aliás, muito semelhante a dos sensuais sátiros de Dionísio, deus da tragédia (*trago* = bode, *odes* = canto).

---

<sup>9</sup> Uma série de paralelos entre os mitos de Fausto e do Golem são abordados em *Faust et le Maharal de Prague* de André Neher (PUF, Paris 1987). Um aspecto seria, por exemplo, a criação do Golem a partir dos quatro elementos, tal qual as evocações de Fausto do elemento demoníaco (Goethe) como vemos em *Der Prager Golem* de Chajim Bloch (1920) Esta invenção se dará através de uma mensagem cifrada por significantes vindos das dez iniciais em ordem alfabética [hebraica: א (alef), ב (bet), ג (gimel), ד (dalet), ה (he), ו (vav), ז (zayin), ח (het), ט (tet), י (iod)] a divindade profere: *Ata Bra Golem Dewuk Hachomer, W'tigzar Zedim Chewel Torfe Jisraël* [Tu criarás um Golem com a argila e destruirás os ímpios que devoram Israel] (Cf. BLOCH 1920: 45).

Pois como coloca Amaral, “o teatro de formas animadas, pelas transformações que a matéria sofre e pelas evoluções que permite ao espírito, é um teatro de alquimistas, místicos, poetas.” (AMARAL 1996: 305) É um teatro em que a magia da cessão da vida ao inanimado é sua substância. Fausto, em diferentes culturas, muitas vezes com diferentes nomes, preserva o elemento do artesão, alquimista que com atributos semi-divinos é capaz de operar uma transformação criadora de sublime engenho.

A sound Magitian is a Demi-god,  
Here tire my braines to get a Deity (MARLOWE 2003:36-7)  
[Um mágico sagaz é quase um deus.  
Aguça teu engenho, Fausto, e sê divino !]

Embora aqui o caracterizemos como mito da tradição alemã, a figura de Fausto aparecerá também transformada e apropriada por outras culturas e tradições. Sua universalidade faz com que ele apareça até mesmo no teatro de bonecos do *Mamulengo* do nordeste brasileiro. Em especial, o vemos associado à mitologia de um tipo especial de alquimista: o ferreiro. “Em várias mitologias, o ferreiro é um poderoso agente de transformação. Rebelde, ligado ao ato prometeico do roubo do fogo e sua domaço. Lúcifer torna-se, assim, semelhante aos deuses.” (FERREIRA 1995: 77)

Em minha tese de doutorado (Cf. TAVARES 2007), tratei da ambigüidade do verbo “forjar” (criar pela forja / enganar / ludibriar) que aparece no mito de Fausto e em seus antecedentes, Prometeu e Hefesto; mas cabe aqui acrescentar o que diz Mircea ELIADE em seu *Ferreiros e Alquimistas* (1979: 87) sobre o papel mítico desses artesãos: “Sua técnica o tornou mestre dos quatro elementos e seus utensílios são carregados de muitas significações simbólicas, de sentidos culturais e intensamente sexuais”.

Nas inúmeras versões brasileiras (nordestinas) de Fausto, na questão do pacto e do comércio com o diabo, quem geralmente faz o papel do pactário é justamente a figura do ferreiro. As características de “pícaro e malandro”, presentes nos Mefistos de origem europeia, também estarão presentes no diabo que se apresenta ao(s) ferreiro(s), mas estes últimos terão astúcia o suficiente para “lograr” o diabo, terminando por uma

inversão de posição. Ele, o ferreiro, saberá valer-se do diabo sem a ele ter que servir e se entregar, mas saberá fazer uso do “fogo” por ele ofertado (FERREIRA 1995).

Nessas versões brasileiras, o *Ferreiro-Fausto-Mamulengo* vê-se geralmente entre o demônio e algum santo (sobretudo Pedro) ou o próprio Cristo. Geralmente, o ferreiro das histórias de cordel e no Mamulengo sabe lançar mão de sua astúcia e perícia para fazer com que os deuses lhe sejam propícios, fazendo-se *favorecido* (*faustus*). Numa das versões dessa arte brasileira, o ferreiro tira do fogo de sua forja uma mulher. (FERREIRA 1995: 122). A alquimia da criação do humano se faz presente na peça de Goethe, mas não seria o próprio mestre-bonequeiro (que confecciona e dá vida) um destes “ferreiros” que tira de sua forja seus bonecos encantados?

## A tradição do teatro de bonecos em terras germânicas

Segundo ROSIÈRE (2006), o teatro de bonecos em terras germânicas remonta à época das cruzadas e teria sido trazido de terras orientais por soldados-cruzados por volta de 1150. Relacionados ao seu tempo, estes eram bonecos-cavaleiros, defensores da fé cristã, de espada em punho. Espada que, conforme veremos, posteriormente será substituída por utensílios muito mais populares e profanos.

Uma década antes do nascimento de Georg Faust surgem documentos que se referem aos apresentadores dos espetáculos de bonecos nas feiras públicas pelo epíteto de *Himmelreicher* (Id.: 100). Tal título nos convida aqui a uma reflexão sobre a forma ambivalente como eram vistos estes artistas. Palavra composta (*Himmel*, céu; *reich*, império, reino; sufixo *-er*, designa o agente ou procedente), poderia ser, portanto, entendida como “os que vêm ou *agem/manipulam* com o reino dos céus”.

Tal ideia talvez pudesse ser derivada dos frequentes temas bíblicos apresentados, ou bem do fato de que os bonecos eram manipulados desde cima, das alturas (marionetes de fios). Mas os registros dão conta de esses artistas mambembes muitas vezes serem também vendedores de relíquias sagradas e elixires milagrosos, prática que novamente os associa ao Fausto histórico. Sábio, mago, semi-divino, para uns; charlatão, escroque, para outros. Também como o Fausto errante, esses artistas tinham acesso limitado aos muros das cidades, que muitas vezes não os acolhiam. Georg Faust,

o personagem histórico, foi banido de várias cidades (de Nurembergue e Ingolstadt, por exemplo), acusado, entre outras coisas, de charlatanismo e sodomia com menores (MAHAL 1995). Não pertencendo a nenhum reino (*Reich*), talvez a ideia de *Himmelreicher* também advenha do fato de que os artistas eram “pessoas sem chão e pátria”, a quem se olhava com desconfiança. Como ainda supõe ROSIÈRE: “[...] como não pertenciam a nenhum grupo social, sua morte não era passível de punição, estando, portanto, quanto a sua existência física, ‘mais perto do reino dos céus’” (2006: 100).

Evitados e execrados pela suspeição e/ou inveja de muitos que os temiam por seus “poderes” ou estilo de vida, os artistas mambembes tiveram elevada importância na propaganda que marcava a disputa de terras divididas entre duas vertentes religiosas (catolicismo e protestantismo). Aos clérigos interessava que se representassem os temas bíblicos de forma cativante e envolvente para a população iletrada. Temas mais comumente abordados nessa época foram: David e Golias, Judith e Holofernes, decapitação de São João, Morte de Judas, Caim e Abel, Sansão e Dalila, expulsão dos mercadores do templo, corte da orelha de São Marcos. O que teriam esses temas em comum? O fascínio e o medo provocados por uma pedagogia da culpa. Muitos desses temas, aliás, se perpetuaram nas versões de Fausto como teatro de animação, como as imagens que ele através da magia evocara do passado para o divertimento de algum nobre. No teatro de bonecos, geralmente trata-se do Duque de Parma.

Gradativamente, porém, a diversão e o fascínio do espetáculo sobrepujarão o doutrinação e ambos, bonequeiro e público, irão imprimir sua identidade profanando o sagrado. A expressão mais evidente dessa transformação é a popularização da figura do demônio, que não é mais representado como um ser assombrosamente perigoso, mas como uma figura muito mais humanizada e humanizante. A troca da espada celestial pelo simples martelo ou porrete dá margem à expressão do cômico, do grotesco, do politicamente incorreto, das artimanhas com as quais um povo oprimido por seus clérigos e governantes se identificará. Afinal, mais do que ver deuses, reis, príncipes ou anjos, simplesmente, o povo queria poder se ver e se projetar em cena. Curiosamente, nesse momento, na passagem do Medieval para a Modernidade, a personagem que maior simpatia despertará é uma ambígua imagem que para muitos será a representação do próprio diabo: *Hämmerlein*.

*Hämmerlein*, *Hämmerling*, ou “Martelinho” (*Hammer* = Martelo) merece tal nome por estar sempre empunhando algo com o que bater (chicote, porrete, frigideira, martelo). Seu porrete/martelo tem clara alusão ao falo (veja-se a linguagem chula nos vários idiomas), abordando uma sensualidade primeva; sua aparência simplória e a irreverência dos gestos e da linguagem serão a chave de seu sucesso e popularidade. No tocante às primeiras representações de Fausto como teatro de marionetes, à época do *Faustbuch* de Spies, é ele (*Hämmerlein*), e não Mefistófeles, o esperto demônio que o enganará ao propor o pacto. Eis aí uma diferença fundamental em relação à pregação de Spies que conduz seus leitores a se apiedar de Fausto e temer dos ardis do tenebroso demônio.

Eis aí um ponto que diz respeito à diferença de concepção do teatro de bonecos no Oriente e no Ocidente. Se no oriente essa arte está ligada ao sublime-poético do sagrado, será no ocidente uma arte profanadora, sobretudo no conceito judaico-cristão do sagrado. Vimos com AMARAL (1997) que, em terras ocidentais, especialmente europeias, os bonecos formarão uma tradição do grotesco e do burlesco, associados à proximidade que esta arte terá com o popular. E aqui cabe uma certa digressão para falarmos de um personagem que transformará completamente a tradição de Fausto através do teatro de bonecos.

## Uma face de muitos nomes e poucas fronteiras

É um fato notório a difusão de certos traços que aparecerão em determinados bonecos-personagens, sobretudo pela capacidade que essa arte terá de atravessar as fronteiras e os valores locais, difundindo algo de universalizante por meio da transgressão.

De fato, muito se tem discutido sobre as modalidades híbridas no teatro. Recentemente, no 3º. FITA Floripa<sup>10</sup>, a ruptura das fronteiras de linguagem (teatro de ator, dança, animação) foi tema de discussão em uma *Mesa de Conversas*. No debate foi feita a leitura de uma carta escrita em 1983 pelo então Secretário Geral da UNIMA (União Internacional de Marionetistas), Jacques Félix, na qual ele manifestava o temor

---

<sup>10</sup> Festival Internacional de Teatro de Animação, realizado em 2009.

pelo “fim desta arte”, a partir do que se denominou *teatro híbrido*. Fala-se de fato muito do *híbrido* como “mistura”, mas a *hybris* é “ultrapassagem do limite que determina a *timé* (posição, estatuto social) de cada indivíduo” (Cf. BACELAR 2007: 6). Nesse sentido, ir além dos limites, borrando as fronteiras, sempre foi ponto essencial da tradição do teatro de bonecos que ultrapassa a fronteira entre a vida e a morte. A maior prova disso é uma figura de muitos nomes que sorrateiramente atravessa as fronteiras nacionais, culturais e morais.

Na Turquia, no tradicional teatro popular de sombras, vemos a personagem *Karagöz*. Sua inspiração remonta a um trabalhador que, na época Otomana, fora executado por não terminar uma obra no tempo combinado. *Karagöz* é típico representante do povo que tem que vencer pelo ardil. Tem tendência a ser enganador, obsceno e violento.

Com traços semelhantes, nas constantes travessias de fronteiras que as artes animadas propiciaram, vemos uma interessante linhagem de personagens que guardarão esses traços talvez demoníacos (endiabrados), talvez demasiado humanos. Na Itália, desdobrando-se da *Commedia dell’Arte*, como teatro de atores, o *Pulcinella* será transformado em boneco (Cf. MCCORNICK 2006: 33). Este, por sua vez, se desdobrará na França na comicidade do *Guignol de Lyon* (Cf. AMARAL 1997: 116), que dá origem a expressão *guignolant* (engraçado, estranho). Na Inglaterra, o *Pulcinella* italiano se transforma simplesmente em *Punch* que, já com o som de seu nome (soco), tem acentuada a face violenta. *Punch*, que bate na esposa, assim como no diabo e na própria polícia, além de atirar seu bebê à plateia, gerou enorme polêmica quando recentemente foi escolhido um dos dez ícones de “seu” país (Cf. EDWARDS 2006: 69).

A lista continuaria: *Don Cristóbol*, na Espanha; *Hans Pikel*, na Holanda; *Hans Wurst*, na Alemanha; *Jean Klassen*, na Áustria (Cf. PIMENTEL 2007: 117). PACHECO (2007: 24) cita ainda *Petrushka* (Rússia) e *Dom Roberto* (Portugal). No Brasil, haveria João Redondo (Paraíba), o próprio Mamulengo (Pernambuco) e Cassemir Coco (Sergipe, Alagoas e Maranhão). Na Ásia, *Karagöz* teria também seus parceiros: na Índia, *Vidouchaka*; no Ceilão (Sri Lanka), *Raguin* e, na Pérsia, *Pendj* (Cf. CANELLA 2007: 132).

Todos esses tipos cômico-grotescos que encontramos, sobretudo, na Europa pós-medieval, guardando suas semelhanças com o demoníaco de outrora, terão para Amaral uma origem na era pagã, na fusão de personagens greco-romanos que resistiram à marginalidade durante os mil anos de opressão católica. Para AMARAL, *Pulcinella* seria, por exemplo, uma fusão de *Buccus* e *Maccus*:

De Maccus toma a esperteza, a impertinência, a rapidez e a ironia cruel, de Buccus a auto-suficiência, a ufanía e a timidez aliada a uma mente não muito brilhante [...], [com as seguintes características físicas] “uma grande barriga, uma corcunda e um longo nariz. [...] Assim ficam mais claras as semelhanças entre os intrigantes e malévolos personagens da *commedia dell'arte* com os diabos medievais.” (1997: 109)

Na tradição de Fausto essa figura estará sempre presente. O que varia é o fato de encontrarmos tais características ora no próprio doutor-pactário, ora no diabo ou num terceiro que será ali introduzido: o *Kasperl*. “Conhecido também como Kasper ou Kasperle, trata-se de um boneco atrevido, vivo, ágil, aproveitador e elegante. [...] Agudo nas suas piadas zombeteiras, sua intenção é de libertar através de uma risada de alívio (PETTY 2007: 231).

Kasperl é sem dúvida o grande ícone do teatro de Marionetes em terras alemãs onde essa tradição será muitas vezes referida justamente como *Kasperltheater*. Ele vem substituir, em Viena, inicialmente, a imagem de *Hans Wurst*, mas vai gradativamente passando da tônica da obscenidade e da violência para a graça e a aventura que pretendem alcançar o público infantil. Mas vemos que ele preserva traços de malícia, sobretudo em seu riso exagerado e em seu nariz “fálico” que no teatro *Hohnsteiner* só será comparável ao de Mefisto e do próprio Diabo.

Na verdade, a partir do momento em que a sociedade acentuou o conceito de infância (Cf. ARIÈS 1973), propriamente, é que o “teatro Kasperl, juntamente com outras manifestações do teatro de bonecos começou a ser associado como espetáculo de público infantil” (PACHECO 2007: 28). Daí surgirá a ideia de transformar o bufão-transgressor em herói de caráter exemplar, que será utilizado inclusive no teatro educativo. Mas Kasperl também se identifica com o infantil por sua irreverência, curiosidade e espírito livre:

Ele é em todas as suas características e ações a idealização da criança, ou seja, um moleque despreocupado, natural e saudável, um herói que supera todas as dificuldades. Também é mais forte e corajoso, divertido e fiel, luta contra a morte e o diabo e toda sorte de injustiça [...]. Nenhuma criança sequer o delata, nem mesmo quando a bruxa malvada quer oferecer ouro, pérolas ou chocolate em troca (RAECK *apud* EMMEL 2007: 216).

Quanto ao teatro de bonecos de Fausto, que desde a época protestante possui uma série não organizada de enredos e personagens, ganhará, a partir da figura de *Kasperl*, uma nova identidade que passará a marcar uma tradição.

O grande início de Fausto como tema teatral parece estar na versão do inglês Christopher Marlowe para o *Faustbuch* protestante. Tendo o próprio dramaturgo reputação de possuir os traços dessa personagem grotesco/burlesca de vários nomes no teatro de bonecos, foi o primeiro a introduzir a figura do “bufão” na história do doutor-pactário, alternando o tom extremamente pesado do pacto e do comércio do sábio doutor com as forças infernais com uma dose do leve humor de clara inspiração na *commedia dell'arte*. Marlowe transforma o anti-herói dos luteranos num grande herói moderno que não cede em seu desejo e em sua liberdade. Com ele Fausto torna-se:

[...] herói de um combate, certamente que desigual, mas sublime, travado contra um Deus cruel por um homem que é finalmente esmagado mas que, no plano espiritual, aparece como vitorioso. Fausto é aclamado como o arquétipo do homem novo que se afirma a partir do renascimento, uma espécie de Prometeu condenado à morte, mas que sua fome de saber e sua vontade de poder transformam em modelo heróico, Fausto é assim alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se o símbolo do homem moderno. O castigo que um Deus justo, mas severo, inflige é de hoje em diante percebido como um crime inqualificável contra o homem apaixonado pela liberdade e pela independência. (LEHMANN 2006: 43)

Por volta de 1608 a peça é “reimportada” às terras de fala germânica através da chegada de trupes inglesas às cidades de Graz, Viena, Praga e Dresden. Esses artistas dominavam quase tudo o que era necessário ao espetáculo: gestos, mímica, dança, canto, efeitos especiais, mas havia um limite: o conhecimento da língua alemã. Eis, segundo MAHAL (1996), uma explicação para as primeiras experimentações com o espetáculo de bonecos, no qual o texto sempre fora um elemento secundário.

Os ingleses souberam se safar: de um arcabouço histórico teatral trouxeram uma figura, que no teatro de bonecos, inicialmente chamava-se *Pickelhering*, depois *Hans Wurst* e ainda mais tarde *Kasper*. Com isso deram uma representação humana para este teatro popular. [...] Esta figura auto-protetora e anti-metafísica acabava no final das contas salvando a própria pele – muito ao contrário do Doutor Fausto, cuja danação ao final não provocava lágrimas nos espectadores (MAHAL 1996: 63).

O tema da condenação ou danação de Fausto sempre foi uma questão central nas versões da lenda. Originalmente, exemplo de mau-exemplo, devia ser punido. Com Marlowe, como herói da resistência, é punido pelas forças divinas e demoníacas, mas o público com ele se identifica e o absolve. Quem ousará libertá-lo pela primeira vez será Lessing, no período iluminista. Mas a obra que marcará esta absolvição será certamente a de Goethe. Como teatro de bonecos, eis como poderíamos caracterizar o essencial num enredo com tantas *sub-versões*:

- Prólogo no inferno, de onde Plutão (rei do mundo dos mortos na tradição pagã) envia seus diabos a Fausto.
- Monólogo de Fausto, insatisfeito com o que alcançou após anos de estudo.
- Um livro mágico lhe é entregue misteriosamente, ele hesita, escuta o Anjo bom (voz que emana do lado direito) e o Anjo mau (voz que emana do lado esquerdo), evoca vários demônios na busca de um que seja o mais rápido e eficiente.
- Surge Mefistófeles com quem ele firma o pacto. Kasperl ou Hans Wurst reproduzem seus atos em seu registro burlesco.
- Wagner, aprendiz e fâmulos de Fausto procura um criado. Este último será Kasperl que pouco ou nenhum contato terá com Fausto, já que ambos alternam os registros sério e cômico do drama.
- Na corte de Parma, em busca de sucesso e poder, Fausto evoca, a pedido dos soberanos do local, diversas personagens históricas famosas. Fausto se arrepende.
- Para sufocar a última rusga de arrependimento, Mephisto lança uma Helena diabólica nos braços de Fausto em troca da qual pede uma renovação do contrato.
- Tendo servido, tanto de dia como à noite, Mephisto declara que o contrato foi concluído após doze anos, em vez de vinte e quatro.
- O final é que tem por vezes diferenças cruciais. Eis o mais comum: Fausto aguarda a morte em agonia. Encontra Kasperl a quem jamais pagou como seu servo. Como forma de compensação oferece trocar as vestes, já que Fausto tem botões de ouro. É um subterfúgio. Na verdade quer enganar ao Diabo e a

Kasperl, fazendo com que o homem errado seja levado ao inferno. Preso entre as ameaças do céu e as reflexões burlescas de Kasperl / Hans Wurst, que comenta a execução diabólica, Fausto sucumbe à danação.

- Outro final, porém bastante inusitado e muito mais raro é aquele em que Fausto, o sábio, erudito, instruído, é salvo graças à astúcia ou simples bravura de Kasperl / Hans Wurst.<sup>11</sup>

Quanto às personagens mais comumente empregadas, veem-se:

- Fausto
- Wagner – Fâmulos de Fausto
- Kasperl – “criado” de Fausto ou guarda noturno
- Gretl – Esposa de Kasperl (Não de Fausto, como será em versões literárias)
- Duque de Parma
- Duquesa de Parma
- Don Carlos – Senescal da corte de Parma
- Os demônios:
- Plutão – Rei do mundo dos mortos
- Mefistófeles
- Vitzliputzli
- Pulumor
- Astarot
- Auerhahn
- Haribax
- Megera
- As Aparições:
- Rei Salomão
- Sansão e Dalila
- Judite e Holofernes
- Davi e Golias
- Helena de Tróia<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Não se trata aqui de uma citação específica, mas de um apanhado geral do que se repete como enredo em inúmeras versões do tema.

<sup>12</sup> Novamente, não se trata de citação a uma obra específica, mas ao que se repete na tradição.

Com isso temos o essencial da tradição de Fausto para teatro de bonecos, sobretudo entre os séculos XVII e XIX. Eis, porém, algumas outras versões mais recentes do drama referidas por Siegfried RAECK (1934):

Editora: Eduard Bloch, Berlin.  
 Coleção: Der Handpuppentheater.  
 Editor: R. A. Stemmle.

Cadernos 8/9: Dr. Faust de A Stemmle (59 páginas).

Preâmbulo – O diretor cumprimenta o público. Kasperl o interrompe – A cortina se abre – Caronte está descontente pela falta de almas a transportar – Mephisto é enviado a Fausto – Ato 1: Fausto cita o Diabo – Wagner quer um ajudante – A Voz da mãe de Fausto adverte seu filho – Ele se entrega a Mephisto – Mephisto canta sobre as notas que soam – Kasperl é contratado por Wagner. Deve acompanhar Fausto a Parma – Sozinho, Wagner chora e atira cebolas ao público para que eles também chorem – Ato 2: Mephisto releva ao Duque o nome de Fausto por mímica (*Faust*, do alemão, *punho*) – Os soldados querem prender Fausto que deseja se tornar duque ao matar o atual. Mephisto esconde Fausto. Os soldados se entretêm com mágica de Kasperl. O duque é morto por Fausto e Mephisto. O pai de Fausto adverte seu filho. Fausto o empurra de lado. O pai cai morto para o riso de Mephisto. Interlúdio. Com cortinas fechadas, Kasperl entretém a platéia pedindo doces e é advertido pelo diretor. Ato 3: Fausto está arrependido e busca a piedade. Kasperl conta já com novo emprego: guarda noturno. – Fausto encontra Kasperl e quer enganá-lo. Como não o pagou quando o contratou, propõe trocar as roupas com Kasperl para que o diabo leve o rapaz por engano. Mephisto tenta levar Kasperl, mas leva uma surra deste. Após a morte de Fausto, Kasperl termina a peça cantando.

Editora: Georg Tallmeyer, Munique.  
 Coleção: Die Schatzgräber-Bühne  
 Editor: Leo von Egloffstein

Caderno 45: Doutor Fausto de Arthur Schmid (37 páginas).

Ato 1: Fausto recebe de Wagner um livro mágico. Kasperl chega e é contratado por Wagner. Ato 2: Fausto evoca o Diabo e conclui o pacto com Mefisto. Mefisto conduz Fausto a Parma. Ato 3: Fausto se arrepende. Mefisto o seduz através de Helena. Kasperl cantarola. Fausto é enviado ao Inferno. Imaginando que Fausto foi levado ao inferno, Kasperl canta versos de encerramento para a peça. Nesta peça, Kasperl e Fausto jamais se cruzam.

Editora: Haase, Praga.  
 Editor: Willibald Böhm

Dr. Fausto de Willibald Böhm (56 páginas).

Ato 1: Fausto encontra fórmulas mágicas – Wagner o adverte e diz que o novo servo está aí. Kasperl é contratado. Fausto compactua com Mefisto. Eles selam o acordo por 12 anos. Kasperl também evoca o diabo e o faz sumir e aparecer até cansar. Ato 2: Um Conde fica sabendo através de um Cavaleiro sobre uma guerra de camponeses (Bauernkrieg). Fausto poderia ajudá-lo. Fausto e Kasperl chegam dos céus. Gretchen pede ajuda a Fausto. Ele transporta castelo para uma ilha. Kasperl está exausto e adormece. Ato 3: O Conde e Gretchen procuram por Fausto na floresta. Kasperl está de guarda. Fausto quer se despedir, seu fim está próximo. Kasperl evoca o Diabo, espanca-o e recupera o contrato liberando Fausto. Fausto e Gretchen ficam noivos.

Editora: Strauch Arwed, Leipzig.

Coleção: Radirullala! Kasper ist wieder da!

Caderno 3

Editor: Hugo Schmidtverbeek

Caderno 45: Doutor Fausto de Hugo Schmidtverbeek (40 páginas).

Prólogo – Apresentações do Diretor e de Kasperl – Prólogo no Inferno. Caronte, barqueiro do Inferno deseja novas almas. Os demônios devem ir em busca delas. Mephisto vai a Fausto. Ato 1: Fausto infeliz. Quer se envenenar. Vozes o advertem. Ele quer seguir o diabo. Wagner anuncia que um camponês traz um livro. A Morte quer levar Fausto. Fausto compactua com o diabo. Ele viaja pelos ares até Leipzig. Ato 2: Kasperl acredita estar em uma estalagem. Fausto e Wagner tomam-no como criado. Kasperl examina a caixa de demônios de Fausto. Ele fica preso nesta. Mefisto se apresenta a ele. Série de brincadeira de enigmas entre eles. Kasperl viaja no dorso de um crocodilo para Parma. Ato 3: Camponês quer saber o nome de Fausto. Kasperl o diz. Ele mostra ao camponês a caixa mágica. Ambos se prendem nela e Fausto os liberta. Fausto mata o camponês e foge. Kasperl vai com a ajuda do diabo para Wittenberg, para se tornar guarda noturno. Ato 4: Fausto em Wittenberg. Último dia. Arrependimento, Fausto é salvo, Kasperl afugenta o diabo. (Cf. RAECK 1934: 64)

Vemos que em todas essas versões Fausto terá seu lugar de herói tomado por *Kasperl*, tipo muito mais próximo do povo que o erudito-sábio-alquimista. *Kasperl*, na verdade é semi-analfabeto, mas sabe o suficiente para, de forma intrometida, adentrar o gabinete do doutor, e com esforço ler as simples instruções de palavras mágicas para atrair e afastar os demônios: *Perlippe*, eles vem, *Perlapppe* e eles se vão. Ousado, ele irá insistente e zombeteiramente repetir estas palavras em alternância, provocando a ira e a exaustão dos espíritos que ele jamais temerá.

Ao fazer aos demônios seus pedidos estes pedem também sua alma em troca a que ele responde em alemão bastante popular: “*Eine Seel hat Kasperl nit. Ihr dummen Teufel, dass ihr das nit bemerkt habt!*” [Kasperl num tem alma, não. Seus diabo burro, que ‘inda num notaru isso!]

(in LEHMANN 2006). Os diabos realmente não têm como sabê-lo, mas a plateia percebe a brincadeira e gargalha: *Kasperl* é, afinal, um boneco e boneco só tem a alma que lhe dão, nunca uma alma própria.

## O legado de Fausto como teatro de animação

“De trastes uma alcova e de lixo um barril,  
E, quando muito, alguma fantochada  
De axiomas de pragmática, fanecos,  
Como convém aos lábios de bonecos”  
Fausto (GOETHE 2007a: 79, v. 582-85).

Ainda na juventude, para os amigos de Goethe, aparece o manuscrito *Urfaust* (Fausto Originário) entre 1772 e 1775 que não será publicado. Em 1790, surge *Faust – Ein Fragment*, em 1808 *Faust – Der Tragödie Erster Theil* e, postumamente, em 1832 *Faust – Der Tragödie Zweyter Theil*. Mas houve certamente versões anteriores do drama, versões para teatro de bonecos.

Na verdade, a inspiração para Fausto teria vindo das peças que Goethe pôde assistir na infância; conforme registra em sua biografia, *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e Verdade), ele teria tido uma impressão grandiosa e atordoante da encenação do mito com fantoches. “Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summt gar vieltönig in mir wieder“. [“A significativa fábula de bonecos [Fausto] repercutiu em mim como uma polifonia de zumbidos atordoantes”] (GOETHE 1996: 341).

Já na sua adolescência, Goethe foi iniciado na arte dos bonecos por um verdadeiro ‘mestre *folk*’ e chegou a conhecer todo o repertório tradicional das histórias, e entre elas certamente a célebre lenda do *Doutor Fausto*. A partir disso, trabalhou décadas na construção de uma obra que se tornaria uma síntese da cultura letrada

ocidental, unindo em uma só trama a tradição pagã (mitologia grega) e a tradição cristã com uma lenda folclórica.

O interessante desse casamento é que com ele todos saíram ganhando: a tradição popular cresceu de valor, na medida em que foi vista como legítima repositária de símbolos altamente poderosos; e a tradição erudita, ao conservar suas raízes populares, pôde expressar (pelo menos idealmente) os anseios de todos os seres humanos, justificando, assim, sua pretensão de universalidade. (CARVALHO *apud* ALCURE 2001: 221).

Mas se foi na adolescência o aprendizado da arte-bonequeira, já no seu quarto ano de vida, Goethe recebeu de presente de sua avó, em 1753, um teatro de bonecos completo. No primeiro livro de *Dichtung und Wahrheit* ele relata a impressão que este teatro lhe causou.

Costumávamos passar a maior parte de nossas horas ociosas na casa de nossa avó, em cuja sala encontrávamos espaço para nossas peças/brincadeiras (*Spielen*). Ela sabia nos entreter com todo tipo de miudezas e saborosos quitutes. Porém numa determinada noite de natal ela se superou em todas as suas maravilhosas ações ao nos apresentar um teatro de bonecos criando um novo mundo dentro daquela casa. Este teatro inesperado atijou os ânimos dos jovencinhos com violência, especialmente aos garotos, sobre os quais o efeito perdurou por mais tempo. O pequeno palco com seu elenco mudo inicialmente nos fora somente apresentado, posteriormente, porém, pudemos por conta própria dramatizar com os bonecos, lhes dando vida. Isso teve para nós crianças um grande valor, pois foi a última herança de nossa querida avó. (GOETHE 1996: 33)

Goethe, como símbolo da alta-cultura, de fato em muito colaborará para resgatar do ostracismo essa arte conhecida em terras alemãs como *Kleinkunst* (Pequena Arte). O atributivo pequeno se associa ao tamanho diminuto dos bonecos, à relação com o infantil, mas trai certa concepção de menosprezo. Mas Goethe traz justamente da relação com o imaginário infantil a sua maior virtude (*apud* ARNDT 1958: 110):

A fantasia infantil sabe como do pouco fazer muito. E este dom de entreter e inclusive de elevar o ser humano não tem melhor expressão que o teatro de bonecos. Quem recebe e se aprofunda nesta tradição tem para si enorme ganho em relação aos demais adultos que não sabem avaliar sua grandeza.

As influências que se podem identificar da tradição do teatro de bonecos no *Fausto* de Goethe são, de fato, inúmeras. A começar pelo *Prólogo no Teatro*. Como ocorre no *Kasperltheater*, em que o diretor e o alegre bufão fazem sua apresentação antes das cortinas se levantarem, isso se transforma em texto e personagens na obra de Goethe que também inclui aí o *Dichter* (escritor/poeta/dramaturgo). Nas montagens da peça, aquele que representa esse bufão [*die lustige Person*], via de regra será o Mefistófeles, nos atos seguintes.

Este é o principal ponto de influência: reconhecemos como profunda nitidez todos os traços de caráter de *Hans Wurst* (*Punch*, *Pulcinella*, etc.) na construção dessa personagem demoníaca de traços picarescos. Seu *Mephisto/Kasperl* é o dono das mais irônicas e geniais falas da peça. Sua ironia aparece em falas tais como “Com esta bebida em teu corpo, logo verás Helenas em qualquer mulher” [*Du siehst mit diesem Trank im Leibe, Bald Helenen in jedem Weibe*] ou ainda “Bem que eu me entregaria ao diabo, se não fosse eu próprio um demônio” [*Ich möcht’ mich Gleich dem Teufel übergeben, Wenn ich nur selbst kein Teufel wär*].

Mas é ele também que traz as alusões à ideia do homem como “Marionete” de deus e demônios em frases como “Acreditas estar empurrando, quando és tu o empurrado.” [*Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben*] (GOETHE 1999 : 74). Ou ainda, pensando a relação Homem/Deus/Boneco, que abordamos (Homúnculo, Golem, Frankenstein): “No Final dependemos de criaturas que produzimos” [*Am Ende hängen wir doch ab, von Kreaturen, die wir machten.*] (GOETHE 1999 : 229). Na verdade há uma aposta entre Mefisto e Deus, para saber quem realmente “puxa as cordas” de Fausto.

A influência dos bonecos também está no nome que Goethe adotará para a camponesa musa e amor de Fausto. Trata-se de Margarida (Margarete) cujos apelidos (Gretchen/Gretl) apareciam já no teatro de Kasperl como sendo a esposa deste último. Também será tratada neste Fausto a “re-produção” da vida pelo homúnculo (homem-boneco, criado pelo próprio homem).

Essa influência também aparecerá no *Doktor Faustus* de Thomas Mann: por exemplo, o fascínio de Leverkühn ao início do romance, quando seu pai, por reações físico-químicas, é capaz de aparentemente “dar vida” às borboletas mortas, simulando

seu vôo. Aparece também a referência do demônio bufo e escarninho que quando adota a suposta figura do cão raivoso terá o nome de *Kaschperl*.

Mas o essencial do cruzamento desta arte com o tema de Fausto é certamente o fascínio e a ousadia de “manipular” a natureza e com isso engendrar vidas seja em outrem, seja a própria vida re-feita em projeção/manipulação. O jogo teatral parece trazer o enganoso, mas é pela sua estrutura ficcional que a verdade se atualiza.

Wenn Du nicht irrst, kommst Du nicht zu Verstand!  
 Willst Du entsehn, entsteh auf eigne Hand ! (GOETHE 1999: 272)  
 [Se não erras, não chegas ao entendimento !  
 Queres ser algo, faça-o por conta própria/pela tua própria mão!]

Eis o princípio do artesão que transubstancia o comum em algo sublime, o modelo de construir, pelas próprias mãos e pela imaginação, feitos divinos como as asas de Ícaro, a torre de Babel, o labirinto de Dédalo.

## Referências bibliográficas

- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira: uma Etnografia do Mamulengo*. Tese – Doutorado: UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos. Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 2004.
- AMARAL, Ana Maria. *O Inverso das Coisas*. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 1. Número 1. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, 2005. PP.12-25.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: FAPESP/Ateliê Editorial, 1997
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas. Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp 1996.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARNDT, Friedrich. “Goethe über die Hohnsteiner“. In: JUST, H. (Hg.) *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser : Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958. p.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- BACELAR, Agatha. *As medidas de um conceito: ocorrências de hýbris no Ájax de Sófocles*. 2007 (inédito).
- BLOCH, Chajim. *Der Prager Golem – Von seinem “Geburt” bis zu seinem “Tod”*. Berlim: Vitalis Verlag, 1920.
- CANELLA, Ricardo Elias. *A Construção da Personagem no João Redondo de Chico Daniel*. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2007. pp. 122-144.
- DABEZIES, André. *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.
- EDWARDS, Glyn. *Punch & Judy*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2. Número 2. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2006. pp. 84-93.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- EMMEL, Ina. *O Hohnsteinerkaspar em Pomerode (SC)*. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2007. pp. 207-228.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Colônia: Könemann, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust I und II*. Colônia: Könemann, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Edição bilíngue. Trad. J.K. Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *Der Mensch und seine Symbole*. Düsseldorf: Walter Verlag, 1968.
- LECOURT, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein – Fondements Imaginaires de l'Éthique*. Paris: Biblio Essais, 1996.
- LEHMANN, Uwe. *Anhang in Dr. Johannes Faust – Ein Puppenspiel in vier Aufzügen*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, 2006.
- MAHAL, Günther. *Faust-Museum Knittlingen*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1996.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1947 / 2003.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus - Doutor Fausto* (Edição Bilingue). Tradução de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Sintra: Publicações Europa América, 2003.
- MASSON, Jean-Yves. *La Forme et le Chaos dans Le Docteur Faustus de Thomas Mann, in Faust ou La Mélancolie du Savoir*. Paris: Desjonquères, 2003.
- MCCORNICK, John. *O Teatro de Bonecos na Itália*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2. Número 2. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2006. pp. 53-65.

- NIESSEN, Carl. *Die Religiöse Weihe der dramatischen Kleinhunst*. In *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser : Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958.
- PACHECO, Ricardo Tessarolo. *Kasperle: O Teatro de Bonecos em Pomerode* – SC. Monografia. UDESC. Florianópolis, 2007.
- PETTY, Mery. *Móin-Móin, Margarethe*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2007. pp. 229-240.
- PIMENTEL, Altimar. *João Redondo: Um Teatro de Protesto*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3. Número 3. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2007. pp. 102-121.
- RAECK, Siegfried. *Das Kasperlbuch*. Viena: Kulturausschuss des Deutschen Shulvereins Südmark, 1934.
- ROSIÈRE, Conceição. *Kasper – O Personagem do Teatro Popular Alemão*. In *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2. Número 2. Jaraguá do Sul SCAR/UDESC, 2006. pp. 94-110.
- SPIES, Johann (Hg.) *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler*. Stuttgart: Reclam, 1587 / 1992.
- SPRIET, Pierre. *Le Docteur Faust de Marlowe* in FAIVRE, Antoine et al. *Faust – Cahiers de l'Hermetisme*. Paris: Éditions Albin Michel, 1977
- TAVARES, Pedro Heliodoro. *Noms de Faust. Traits de Sint'home dans le Mythe de Faust*. Tese – Université Paris VII – Denis Diderot. Paris, 2007.
- TAVARES, Pedro Heliodoro. *Bernunça: Esfinge feita Boneco-Máscara*. 2009 (inédito).
- WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*, Trad. Enrico Corviseri e Mirtes Coscodai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

Recebido em 01/05/2011

Aprovado em 09/08/2011

# Histórias da Arquitetura ou Arquiteturas da História: uma Leitura de *Austerlitz*, de W. G. Sebald

Histories of Architecture or Architectures of History: reading *Austerlitz*, by W. G. Sebald

Vinícius Carvalho Pereira<sup>1</sup>

**Abstract:** In the literary tradition of the nineteenth century, romanesque images of architecture and interiors design were related to an attempt to copy reality directly, supposedly to elude the representative matter of language. However, in his novel entitled *Austerlitz*, W. G. Sebald uses these metaphors differently, with great ethical and aesthetical gains: from architectural lines and urban buildings, the character called Austerlitz, an expert on capitalist architecture, infers the structure of a horrid carnage, which grew to the catastrophic *shoah*. Behind instrumental reason and fascination for Enlightenment to its highest point, the capitalist city, like the pages of Sebald's novel, immanently offers an oblique look at the destruction in the name of supposed purity, rationalism and order. Therefore, Sebald's novel, by means of the architectural metaphor, reveals the horrid onslaught against German Jews in the twentieth century, but it does not provide readers with an aesthetics of evil, which would disturb the reflection against the astray path of humanity.

**Keywords:** architecture, *Austerlitz*, *shoah*, Nazism

**Resumo:** Na tradição literária do século XIX, as imagens romanescas da arquitetura e da decoração de interiores estavam ligadas a uma tentativa de cópia fiel do real, sob pretexto de um pretenso apagamento do caráter representativo da própria linguagem. No entanto, W. G. Sebald, no romance *Austerlitz*, faz um diferente uso dessas metáforas, com grande rendimento ético e estético: nas linhas arquitetônicas e nas construções civis, a personagem Austerlitz, especialista em arquitetura capitalista, entrevê a estrutura de um massacre de proporções abissais, que culminou na *shoah*. Por trás da racionalidade instrumental e do fascínio do iluminismo, a cidade capitalista carrega em sua imanência – tal qual na página do romance escrito por Sebald – um olhar oblíquo para a destruição perpetrada em nome de um suposto ideal de pureza, racionalismo e ordem. Assim, o romance de Sebald, por meio da metáfora arquitetônica, revela o horror do massacre contra os judeus na Alemanha no século XX, mas sem recorrer a uma estetização do mal que comprometeria a própria reflexão acerca dos descaminhos humanos.

---

<sup>1</sup> Professor Msc. do IFMT e doutorando em Ciência da Literatura na UFRJ. E-mail: [viniciuscarpe@ig.com.br](mailto:viniciuscarpe@ig.com.br)

**Palavras-chave:** arquitetura, *Austerlitz*, *shoah*, Nazismo

## 1 Introdução

Nos romances realistas do século XIX, ou mesmo nos neorrealistas do século XX – entendendo-se o termo *realista* em sua acepção mais canônica adotada pela Teoria da Literatura –, as referências arquitetônicas e urbanísticas não eram incomuns. Frequentemente, autores como Dostoiévski, Charles Dickens, Flaubert e Machado de Assis, para citar apenas alguns nomes do cânone ocidental, valeram-se, em suas obras, de descrições minuciosas da fachada ou do interior de prédios, bem como de explicações pormenorizadas sobre estruturas de cidades, com vistas a garantir a verossimilhança tão cara à estética realista. Aliás, o detalhamento obsessivo dessas descrições tinha mesmo uma função paradoxal: tentar, por meio de determinadas técnicas discursivas, apagar o caráter representativo da própria linguagem, simulando uma possibilidade de acesso direto ao real, sem mediação pelas palavras.

Por outro lado, segundo uma lógica de composição radicalmente distinta, o romance *Austerlitz*, publicado por W. G. SEBALD pela primeira vez em 2001, também revisita continuamente a arquitetura e a imagem da urbe, mas não para simular um acesso imediato ao mundo histórico e social. O livro de W. G. Sebald é *construído* – palavra do campo semântico da engenharia civil – em torno de uma metáfora arquitetônica, constantemente abordada pela personagem que dá nome ao romance, porém a presença dessa esfera do saber não tem por fim uma simples ilusão hiper-realista ou o rebuscamento da erudição. Muito pelo contrário, em *Austerlitz* a referência à arquitetura pode ser lida a partir de duas grandes linhas exegéticas, ambas relacionadas a uma interpretação crítica da história e da sociedade moderna, enfatizando o caráter mediador da linguagem na compreensão do real.

No romance, a arquitetura está presente não só no plano do conteúdo, relacionando as edificações capitalistas e a barbárie nazista, mas também na forma, pois o projeto da narrativa como memória e não como linearidade é uma arquitetura de palavras que dialoga diretamente com uma filosofia da História e a maneira como esta

deve ser entendida e contada. Entremeando ambas as linhas de interpretação, a metáfora da arquitetura devolve uma relação inextricável entre forma e conteúdo como recursos expressivos de uma relação mediada – e, portanto, política – com o real. Mais ainda, uma obra arquitetônica e a sociedade que a produz são absolutamente indissociáveis, e refletem-se mutuamente, uma vez que todo edifício, para além de obra de arte, é também abrigo ou moradia, objeto estético e funcional que põe o homem em relação consigo mesmo, sua cidade, seu espaço, seu olhar e seus semelhantes.

Nesse sentido, pretende-se investigar neste ensaio como as imagens da arquitetura e do urbanismo presentes em *Austerlitz* revelam um para além de si que permite entrever as estruturas sociais que engendraram o horror da *shoah*, contexto espaçotemporal em que o romance de Sebald foi concebido como memória, denúncia e filosofia, documentado por fotos de cidades e prédios que testemunharam o massacre dos judeus europeus no século XX.

## 2 A metáfora da arquitetura em *Austerlitz*

*Austerlitz* é um romance cheio de “tremeluzências”, em que a narrativa não segue uma progressão linear, refletindo a própria tese contra a visão capitalista do tempo que Sebald advoga em todas as suas obras. Para o autor, a entronização do tempo como coordenada constante e matematizável é produto histórico e localizado da sociedade neoliberal, o que desumaniza o homem e deve ser combatido na própria imanência da obra de arte, com narrativas que se orientam pelo fluxo de consciência do narrador, e não por referenciais como horas, dias ou anos.

A história, cheia de saltos no tempo e no espaço, é composta por alguns encontros em distintas cidades entre o narrador e um homem misterioso, chamado Austerlitz, um estudioso da arquitetura e do urbanismo da era capitalista. Esses coincidentes encontros, que contam com inimagináveis acasos, estão marcados por uma estrutura narrativa reduplicada, em que o narrador reconta ao leitor a história da vida de Austerlitz, o qual, por sua vez, lhe narrara os fatos mais marcantes de sua sofrida infância e juventude, como menino judeu durante a Segunda Guerra Mundial.

Como relação especular, a destruição que o menino Austerlitz vê perpetrada em sua vida, em uma dimensão pessoal e particular, se dá também em um plano macroestrutural, metonimizada pela arquitetura e pelo urbanismo capitalistas. Assim, muito mais do que enormes prédios, cidades demolidas e pretensamente reurbanizadas, cujas fotografias integram e ressignificam o relato do narrador, Austerlitz nos leva a ver o arraso de populações inteiras na Alemanha do século XX, sob o horrível nome da *shoah*. Porém, em vez de uma descrição sanguinolenta da barbárie nos campos de concentração, Sebald optou por, em seu romance, valer-se de uma imagem que nos permita um olhar refratado sobre o mal, como o escudo que Perseu usa para mirar a Górgona.

Portanto, fazendo de sua obra de arte literária – e das obras arquitetônicas de que fala – também uma obra política, Sebald coaduna-se com a célebre posição defendida pela Escola de Frankfurt no que diz respeito aos estudos de Estética. Para os pensadores filiados a essa corrente teórica, a arte é formada por substância e estrutura sempre em relação dialética, como as forças que interagem na História, entendida aqui não como progresso, mas como tensão com que a obra mantém uma relação mediada. Desse modo, segundo Theodor ADORNO (1982: 16),

[...] que as obras de arte, como mônadas sem janelas, “representem” o que elas próprias são, só se pode compreender pelo fato de que a sua própria dinâmica, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar [...]. Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os extratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.

A partir dessa preocupação dialética entre forma e conteúdo, Sebald, em busca de um procedimento estético e, sobretudo, ético que permita a narração de uma matéria tão brutal e inenarrável quanto a *shoah*, opta por utilizar a arquitetura como metáfora que permeia todo o romance, permitindo um olhar oblíquo sobre o mal que não se pode encarar de frente. No entanto, tal opção de imagem central não é gratuita, uma vez que se trata da “única arte que não espelha diretamente o homem, mas o seu produto; não o

aspecto do indivíduo, mas o seu impacto no mundo; não o seu ser, mas o seu modo de ser. A arquitetura reflete o homem pelo avesso” (PULS 2006: 16). No romance, essa metáfora funciona, pois, como uma forma de permitir que se fale do horror, mediando e protegendo o homem de um “espelhamento direto” ou de um confronto com o que há de mais horrível na própria condição humana.

Analisando a história europeia pela *perspectiva* – termo também caro à arquitetura – das construções urbanas, Sebald dá a essa metáfora um rendimento crítico ainda mais intenso, na medida em que conjuga dois polos aparentemente irreconciliáveis: construção e destruição, tema recorrente nos escritos dos pensadores frankfurtianos, que, como muitos filósofos da arquitetura, tentaram investigar o homem pelo avesso e tudo o que as ideologias tentaram encobrir.

Em princípio, *construir* e *destruir* são palavras com significado antitético, não podendo ser unidas em uma mesma imagem senão por meio de um paradoxo. Enquanto *construir* se refere à produção de uma estrutura a partir de elementos inicialmente disjuntos, *destruir* implica a desintegração das relações coesivas entre os mesmos. Trata-se, portanto, de movimentos epistemológicos diametralmente opostos, como síntese e análise.

No entanto, assim como o paroxismo das luzes da razão instrumental desemboca em um ofuscamento e uma cegueira irracionais, a arquitetura e o urbanismo do século XX, erigindo construções monumentais, culminam em espetáculos de destruição da esfera humana, no que diz respeito à supressão do espaço do fortuito e do pessoal. Em ocorrências mais graves, tais construções engendram a ruína de grupos sociais inteiros, como no caso de fortalezas de guerra, prisões, asilos etc. – referências frequentes em *Austerlitz* –, conforme a história da civilização não cansou de mostrar.

Tal visão dialética de construção e destruição é claramente expressa por Walter Benjamin em sua célebre análise sobre a obra de Baudelaire, em cujo poema sobre o projeto iluminista de modernização de Paris, vê-se que “[a história], como ruína, se fundiu sensorialmente no cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN 1994: 200). Assim, a partir do texto do poeta francês, Benjamin produz uma reflexão que o transcende, enxergando em *Les fleurs du mal* (BAUDELAIRE 1968) um fenômeno paradoxal em que construção e

destruição se confundem, o que pode ser visto em toda grande obra citadina da modernidade, segundo a proposta de leitura que aqui se alinhava. Portanto, a análise acerca da reforma de Paris serviria de paradigma de leitura para outros projetos arquitetônicos e urbanísticos modernos que, a cada bloco de concreto, vergalhão ou saco de argamassa, destruíram em alguma medida a dimensão humana daqueles que jamais gozariam as supostas benesses de tais construções imponentes.

Tais quais restos e escombros, esses indivíduos arruinados só podem ser reincorporados à cidade pelo *chiffonnier* (BAUDELAIRE 1968: 78-79), o qual os recolhe da sarjeta para imortalizá-los na arte. Tal figura poética, geralmente traduzida como “trapeiro”, ficou eternizada pelo modernista francês como um artista coletor de detritos das ruas: “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico” (BENJAMIN 1994: 78). Assim, passando de *flâneur* a *glaneur* [“coletor”], o poeta recolhe os restos de uma humanidade, produzida como sombra de destruição dos grandes monumentos ao capital.

No contexto de *Austerlitz*, a referência a essa dialética entre construção e destruição, cara ao tema da arquitetura moderna e pensada por Adorno e Benjamin, é apresentada de forma contundente logo no início do romance, quando o narrador e o personagem Austerlitz se conhecem na Centraal Station de Antuérpia, na *Salle des pas perdus*. Em um primeiro nível de leitura, o nome do ambiente onde se dá o encontro pode ser traduzido como “sala dos passos perdidos”, sugerindo a destruição das vidas dos milhares de judeus encaminhados à chacina pelos trilhos de trem que cortavam a Europa. Tal proposta de interpretação se apoia em passagens frequentes na narrativa, que associam as linhas férreas a sentimentos de dor e sofrimento, como se percebe a seguir:

Austerlitz falou ainda longamente sobre as marcas de sofrimento que, como ele dizia saber, atravessam a história com inúmeras linhas delgadas. Em seus estudos sobre a arquitetura das estações de trem, disse ele quando nos achávamos sentados na frente de um bistrô no Mercado de Luvas no final da tarde, cansados de tanta caminhada, ele nunca conseguia tirar da cabeça os pensamentos da aflição da despedida e do medo de lugares estranhos, embora tais emoções obviamente não façam parte da história da arquitetura. Mas talvez justamente nossos projetos mais ambiciosos traíam da forma mais patente o grau da nossa insegurança (SEBALD 2008: 18).

Chaga indelével na história, a condução das vítimas aos campos de concentração pelos trens da morte deixou como cicatriz visível no solo europeu as linhas férreas. Se, como afirma o narrador, esses *passos perdidos* “não fazem parte da história da arquitetura”, eles recontam, por outro lado, a arquitetura da história referente ao massacre.

Porém, em um segundo nível de leitura, a expressão *Salle des pas perdus* pode ser traduzida como “sala dos não perdidos”, visto que *pas*, em francês, é o substantivo que designa o deslocamento de alguém a pé, mas também um advérbio negativo. Assim, o trabalho do autor como *chiffonnier*, que recolhe os restos das ruínas da sociedade para construir sua obra literária, garante que os vitimados *ne soient pas perdus*. Afinal, na enunciação do romance, o artista garante que os sofrimentos dessas pessoas sejam sempre presentes “não perdidos”, com os quais nos defrontamos, ressignificando a história à guisa de um “tempo saturado de agoras” (BENJAMIN 1996: 229), sempre presentes e sobredeterminantes, e não como uma simples sucessão linear de acontecimentos, a qual reificaria o sujeito histórico. O romance é escrito, pois, como memória do narrador, mas serve fundamentalmente como construção de uma memória social para o leitor, o qual, lendo as histórias dos sujeitos vitimados que o *chiffonnier* recolheu dos escombros, fica impedido de esquecer o massacre ou encará-lo como mero elemento alienado no *continuum* da história.

Vale lembrar que essa posição acerca da narrativa e da memória como subversões contra o alienante tempo linear está presente nas teses benjaminianas *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN 1996), as quais

não são apenas uma especulação do devir histórico enquanto tal, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração. É esta última que eu gostaria de analisar: o que é contar uma história, histórias, a História? (GAGNEBIN in BENJAMIN 1996: 229).

Prova de que a teoria da História de Benjamin vale também como teoria das histórias em geral, isto é, da narração, é a coerência interna de *Austerlitz*: a arquitetura do romance garante que os sujeitos aguilhoados pelo horror se mantenham *pas perdus*, graças à ação do autor *chiffonnier* Sebald, que recolhe em seu texto os destroços de uma humanidade devastada pela *shoah*. Nesse sentido, uma narrativa que se escreve como

memória, desestabilizando a concepção linear do tempo, traz de volta as reminiscências que o projeto iluminista quis fazer perder, substituindo seus delicados traços mnêmicos por uma cidade de brutas linhas férreas e prédios monumentais.

A partir dessa concepção não linear e antipositivista da história, o narrador faz de sua enunciação um ato político, por meio da metáfora da arquitetura, para além de um ato de fala meramente declarativo. Por meio desse recurso discursivo, especialmente relacionado às constantes referências ao caráter opressor dos relógios de estações e catedrais nos relatos do protagonista, denuncia-se a fetichização do tempo e sua apreensão como coordenada linear newtoniana, que, junto com o espaço, formaria um plano cartesiano no qual todo movimento ou fenômeno poderia ser compreendido de forma pretensamente objetiva e falsamente naturalizada como única. Essa supremacia da espaçotemporalidade tradicional apagaria a subjetividade do observador, fundando uma perspectiva supostamente neutra, mas profundamente ideológica, em que uma única forma de apreensão e significação – a da História oficial – superaria e calaria as histórias individuais de cada sujeito que viveu a *shoah*.

Ainda no início do romance, a descrição da Centraal Station de Antuérpia sugere esse esmagamento do homem, pela descrição minuciosa da monumentalidade do prédio, semelhante às catedrais góticas. Porém, se estas eram construídas com formas e proporções opressoras para indicar a pequenez humana diante de Deus, as desmedidas obras urbanas capitalistas estudadas por Austerlitz haviam sido erguidas com vistas a explicitar a insignificância do homem diante de outras divindades, mais afeitas ao projeto capitalista, entre elas o próprio tempo como coordenada linear e opressora, como se percebe na passagem a seguir:

[...] ao ingressarmos no pátio de entrada, somos invadidos pela sensação de que nos achamos, para além de toda a esfera profana, em uma catedral consagrada ao comércio e ao transporte mundiais. Delacenserie tomou emprestados aos palácios do Renascimento italiano os principais elementos do seu edifício monumental, disse Austerlitz, embora houvesse também ecos bizantinos e mouriscos, e talvez eu próprio tivesse notado ao chegar os torreões circulares de granito branco e cinza, cujo único propósito era despertar no passageiro associações medievais (SEBALD 2008: 14).

Observa-se, nessa descrição, a utilização de palavras de um campo semântico aparentemente estranho ao da estação ferroviária: “profana”, “catedral” e “consagrada” são termos caros ao discurso religioso, aqui aplicados ao prédio da Centraal Station. Templo sacrílego, a estação é consagrada em *locus divinus*, dedicado a um panteão de deuses pagãos, louvados pelo liberalismo como forças cronológicas lineares, em oposição a outras divindades e mitologias pré-capitalistas, em que o eterno retorno do ritual reeditava circularmente os sacrifícios divinos (BRUNI 1991). Tais observações se confirmam no desenrolar dessa cena no romance:

Em si mesmo ridículo, o ecletismo de Delacenserie, ao unir passado e futuro na Centraal Station com sua escadaria de mármore no átrio e o telhado de aço e vidro que recobria as plataformas, era na verdade um meio estilístico coerente com a nova época, disse Austerlitz, e com isso condizia também, continuou, que, nos pontos elevados dos quais no Panteão romano os deuses observam de cima os visitantes, na estação de Antuérpia fossem exibidas em ordem hierárquica as divindades do século XIX – a mineração, a indústria, o transporte, o comércio e o capital (SEBALD 2008: 14).

Divinizados na arquitetura da estação os elementos de ordem da modernidade capitalista, abre-se espaço para uma legitimação do horror sob chancela divina, uma vez que o massacre judeu não pode ser dissociado da lógica do capital e da modernidade iluminista. Substitui-se, assim, uma instância divina superior a que não se pode dar nome ou rosto, como na tradição judaico-cristã, pelas diversas faces de um mesmo demônio sem rosto, a que chamamos Chronos, o tempo concebido como linearidade.

E entre todos esses emblemas, disse Austerlitz, aquele que ocupa o vértice é o tempo, representado pelos ponteiros e pelo mostrador. Uns vinte metros acima do único elemento barroco em todo o complexo, a escadaria em forma de cruz que liga o átrio às plataformas, lá onde no Panteão se podia ver a imagem do imperador em prolongamento direto do portal, exatamente ali se encontra o relógio; na condição de governador da nova onipotência, ele foi posto acima até mesmo das armas reais [...] (SEBALD 2008: 16).

O poder de tal divindade entronizada na catedral é tamanho que passa a prescrever, à guisa de evangelho apócrifo de Greenwich, uma ordenação que cobre a esfera planetária. A partir de cálculos, fusos horários e meridianos, a vida é controlada em escala planetária, não sendo mais o sol – medida que o olho humano alcançava – aquele

que determina o tempo. Em vez disso, alienou-se a contagem das horas, atribuindo-a a uma máquina infensa ao poder do sujeito, o qual tem de obedecer a ela, embora seja seu criador. A esse respeito, Austerlitz faz uma sagaz observação, enquanto contempla o projeto arquitetônico do relógio endeusado na estação, metonímia de um processo muito maior de desumanização experimentado nas cidades europeias:

Até que fossem sincronizados os horários dos trens, os relógios de Lille ou Liège não marcavam a mesma hora que os de Gand ou Antuérpia, e só depois que ocorreu a padronização, por volta de meados do século XIX, é que o tempo reina supremo sobre o mundo (SEBALD 2008: 16).

Tal metáfora, que denuncia a alienação do homem, tem seu poder estético e crítico amplificado na cena em que o narrador do romance e Austerlitz visitam o observatório de Greenwich, cuja semelhança com uma prisão ou masmorra é indicada mais uma vez pela arquitetura do prédio, que exibia “janelas excepcionalmente altas, cada qual dividida em cento e vinte e duas vidraças quadradas emolduradas por chumbo” (SEBALD 2008: 102).

Dentro desse simulacro de prisão, o ponto mais alto, onde eram instalados os telescópios para investigar as estrelas e os planetas, em muito se parece com a torre do panóptico (FOUCAULT 2002), de onde se avista toda a prisão e para onde todos os presos são compelidos a fitar. Disciplina do olhar, a torre panóptica é um ponto privilegiado de vigilância e fascínio, como previu o pensador francês, sendo aplicada em larga escala em penitenciárias, escolas e sanatórios. Trata-se, nesse caso, de:

uma arquitetura que não é mais feita simplesmente para ser vista [...], ou para vigiar o espaço exterior [...], mas para permitir um controle interior articulado e detalhado — para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, uma arquitetura que seria um operador para a transformação de indivíduos: agir sobre aqueles que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos de poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los (FOUCAULT 2002: 144).

Desse modo, a arquitetura do observatório astronômico, em um ponto mais elevado, torna-se um panóptico de dimensões planetárias, uma vez que a noção capitalista de tempo passa a reinar, como na decoração da Centraal Station da Antuérpia, sobre todo o

planeta. De um ponto de observação privilegiado, o tempo liberal, que padroniza as ações humanas e as encadeia em uma sucessão linear inescapável, é um deus tirano que não permite insurreições ou libações em troca de clemência.

Diante de tal divindade, cabe apenas ao homem o direito da heresia de Sebald, desafiando na própria arquitetura de seu discurso o tempo cronológico. Assim, o autor não compactua com o eterno sacrifício de vítimas reclamado pelo impiedoso deus do capital, sendo a mais ignominiosa imolação em seu nome chamada de Holocausto pela história ocidental. Muitos dos sobreviventes desse evento, porém, negam-se a lê-lo como um holocausto, visto que tal termo designa uma morte ritualizada, com fins teológicos de purificação transcendental. Nesse sentido, seria improcedente chamar de holocausto um sacrifício a um deus negativo (como o que faz da Centraal Station seu altar), sem qualquer ritual, cuja conotação purificadora só pode ser entrevista – a partir de uma ironia extremamente dolorida – na morte em câmaras de gás que imitavam banheiros, cujos falsos chuveiros eliminavam Zyklon-B, veneno para matar piolhos. Assim, muitos preferem chamar ao massacre judeu de *Shoah*, palavra que em iídiche quer dizer catástrofe ou calamidade, sem conotação religiosa.

Independente da designação que se lhe dê – até por ser virtualmente impossível nomear o inominável –, o massacre em nome do tempo deificado, como denunciam as descrições arquitetônicas no romance, faz lembrar que “a exceção, para a jurisprudência, é análoga ao milagre na teologia” (SCHMITT 1985: 36). Assim, se um milagre é a suspensão da ordem comum do mundo, como a exceção suspende o estado de direito, as divindades liberais instalam, tal qual milagre horrível, um estado de exceção em escala planetária, que se eleva ao paroxismo na *shoah*.

A partir dessas breves reflexões, pode-se perceber que as descrições da Centraal Station e do observatório real de Greenwich servem, na obra, a um propósito de especulação acerca da filosofia da história e da compreensão humana do tempo. Afinal, enquanto as divindades liberais (a mineração, a indústria, o transporte, o comércio e o capital), na estação ferroviária, estavam atreladas a uma versão moderna de Chronos, o cruel deus grego do tempo mensurável e linear, com seu panóptico altar em Greenwich, a narrativa de Sebald aponta para um olhar em direção diametralmente oposta. Assim, a personagem especialista em arquitetura capitalista se questiona, constantemente, onde

estariam as construções urbanísticas de outra ordem, que respeitassem os limites e as necessidades humanas.

Tais indagações culminam na busca por ambientes de convivência fraternal, imersa em um tempo qualitativo, que se desdobre para dentro de si mesmo, e não em progressão roaz. A descrição de construções dessa ordem pode ser identificada no romance em tênues reflexões melancólicas, provocadas pela visão das monumentais obras arquitetônicas, enormes e impiedosas como o titã Cronos, que comeu os próprios filhos, para evitar a primeira revolução – de classe? – na teogonia grega. Nesse contexto, vale lembrar que, para muitos mitólogos, o titã Cronos e o deus Chronos são releituras distintas do mesmo arquétipo do tempo como ceifador de vidas, tal qual filicidas prontos para devorar seus pequenos (BULFINCH 2001: 353). Assim, o monumental e o temporal se confundem no romance, em uma indiferenciação que revela que as construções megalomânicas e o tempo do capital deixaram juntos um rastro de destruição por onde passaram, como se “a história da arquitetura e da civilização da era burguesa [...] apontasse na direção da catástrofe que então já se delineava” (SEBALD 2008: 141).

Em uma proposta de leitura mais imanente, pode-se dizer que o horror à arquitetura titânica do capitalismo e a melancolia diante da ausência de edificações mais humanas ficam claros no romance quando Austerlitz se põe a refletir sobre as aves. Estas, segundo o personagem, constroem ninhos sempre do mesmo tamanho, sem desejar expandir, de modo megalômano, seus domínios, como se percebe neste trecho:

Seria preciso, disse ele ainda, fazer um catálogo de nossos edifícios, ordená-los segundo suas dimensões, e então ficaria imediatamente óbvio que os edifícios domésticos *aquém* das dimensões normais – a cabana nos campos, a ermida, o casebre do guarda da eclusa, o pavilhão do belvedere, a casinha de crianças no jardim – são aqueles que nos acenam ao menos com um vislumbre de paz, ao passo que ninguém em sã consciência diria que lhe agrada um edifício enorme, como o Palácio de Justiça de Bruxelas, sobre a antiga colina do patíbulo. No máximo, a pessoa o admira, e essa admiração já é um prenúncio de terror, porque sabe como por instinto que os edifícios superdimensionados lançam previamente a sombra de sua própria destruição e são concebidos desde o início em vista de sua posterior existência como ruínas (SEBALD 2008: 23).

Nessa passagem, construção e destruição retomam sua relação dialética inextricável, como se a primeira palavra incorporasse como contraface o significado da segunda. Tal

fenômeno semiótico já havia sido explicado por Freud, com referência à tessitura do sonho, âmbito em que a negação não existe. Se a sintaxe do inconsciente desconhece o “não”, dois significados opostos podem ser fundidos em um mesmo significante, sem que esse paradoxo obstrua a semiose onírica. “Não há, assim, maneira de decidir, num primeiro relance, se determinado elemento que se apresenta por seu contrário está presente nos pensamentos do sonho como positivo ou negativo” (FREUD 1976: 90).

Ainda segundo o psicanalista austríaco, tal comportamento da linguagem nos sonhos “é idêntico a uma peculiaridade das línguas mais antigas que conhecemos” (FREUD 1976: 91). Com base em pesquisas acerca da gramática e da escrita em línguas arcaicas, especialmente os hieróglifos egípcios, o pai da psicanálise descobriu que, em tempos faraônicos, uma mesma palavra podia significar uma coisa e seu oposto, a depender do contexto de uso ou do emprego de algum diacrítico.

Se isso parece absurdo diante de nossos sistemas linguísticos atuais, Freud justifica que esse é um processo natural não só na filogênese (história da humanidade), mas também na ontogênese (história de cada indivíduo):

É claro que tudo neste planeta é relativo e tem uma existência independente apenas na medida em que se diferencia quanto a suas relações com as outras coisas. De vez que todo conceito é dessa maneira o gêmeo de seu contrário, como poderia ele ser de início pensado e como poderia ser ele comunicado a outras pessoas que tentavam concebê-lo, senão pela medida de seu contrário? [...] O homem não foi, de fato, capaz de adquirir seus conceitos mais antigos e mais simples a não ser como os contrários dos contrários, e só gradativamente aprendeu a separar os dois lados de uma antítese e a pensar em um deles sem a comparação consciente com os outros (FREUD 1976: 91).

Assim, com o passar do tempo e o desenvolvimento dos sistemas de escrita, os sentidos contrários foram sendo desmembrados em palavras distintas, a fim de tornar mais clara a comunicação. Do mesmo modo, no desenvolvimento infantil, a criança no início da aquisição da linguagem usa um mesmo som para nomear diferentes entidades, ainda que contrárias, o que só se dissolve com o aumento do repertório vocabular.

Tais considerações nos levam a ler a construção que engendra em si mesma a ruína, típica da arquitetura capitalista revisitada em *Austerlitz*, como uma *regressão*. Afinal, o retorno a instâncias em que uma mesma palavra designa coisas opostas consiste, essencialmente, em um processo regressivo: o sonho, na teoria freudiana, é

desde sempre uma regressão aos desejos e traumas infantis, que não se permitem enunciar em vigília; por sua vez, a lógica paradoxal do vocabulário egípcio denota uma regressão a um passado de violência semiológica aos limites do significante. Desse modo, construir e destruir se fundem em uma mesma imagem nas construções civis de hoje, como no sonho ou nos hieróglifos, a qual pode ser expressa pelas seguintes palavras ambíguas, designadoras da regressão hodierna à barbárie: capital, liberalismo, razão instrumental.

Essa reflexão pode ainda ser lida na obra de Walter Benjamin, que evidencia uma relação especular entre essas regressões onírica e linguística, de que fala Freud, e uma regressão à barbárie travestida de progresso, denunciada no romance de Sebald. Segundo o pensador frankfurtiano, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN 1996: 225).

Tal semelhança entre cultura e barbárie, construção e destruição, é retomada por uma metáfora da arquitetura da cidade em outro ponto crucial do romance analisado neste ensaio: a visita à propriedade de Iwer Grove, nos arredores do observatório de Greenwich. No que diz respeito a essa cena, chama a atenção do leitor, inicialmente, a arguta observação de Austerlitz, o qual afirma que, no pós-guerra, todas as construções daquelas cercanias estavam sendo demolidas em ritmo avassalador, alterando drasticamente a paisagem urbana.

Ainda me lembro perfeitamente, disse Austerlitz, de como em uma dessas excursões, depois de vagar longamente num parque coberto de bordos e bétulas, topamos com uma dessas casas abandonadas, das quais, segundo cálculos que fiz então, uma era demolida a cada dois ou três dias em média nos anos 50. Naquele tempo, vimos um bom número de casas das quais se tinha subtraído praticamente tudo, as prateleiras de livros, os lambris e a balaustrada, os canos de aquecimento de latão e as lareiras de mármore; casas de telhados desmoronados e cheias até o joelho de entulho, lixo e escombros, de excremento de ovelhas e aves e do gesso que esfacelara do teto, amontoado em grandes torrões argilosos (SEBALD 2008: 105).

Tentativa de apagar a memória? Eliminar as provas do crime? A destruição das casas judaicas – previamente saqueadas –, ainda que sob pretexto de reconstrução, não pode

ser vista de forma ingênua. Assim como a reurbanização parisiense é analisada por Benjamin, em sua leitura de *Les fleurs du mal*, com desolação, repleta de “tristeza pelo que foi e a desesperança pelo que virá” (BENJAMIN 1994: 81), a demolição dos arredores de Iver Grove é uma malograda tentativa de apagar à força as lembranças do horror da guerra, que só torna o futuro ainda mais temível. Porém, a força narrativa do romance evita esse recalque da memória – individual e coletiva – defrontando as personagens e o leitor com a devastação da vila saqueada, perpetrada pela ação silenciadora estatal. Nesse sentido, é absolutamente plausível a aplicação de outra fala benjaminiana acerca de Paris, sendo preciso apenas trocar o nome da cidade para atualizar o poder crítico dessa reflexão: “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem. Provavelmente isso ocorreu com as ruas de Paris daquele tempo” (BENJAMIN 1994: 85a).

A imagem, nesse contexto, ganha contornos de memória óptica, que se inscreve na psique do observador a partir de um olhar que tenta apreender o que fulgura, por um último instante, antes de evanescer. Para partilhar desse átimo com o leitor, antes que se perca na voraz demolição da vila de Iver Grove, o narrador tira uma foto do interior da casa visitada com Austerlitz, a qual é apresentada na página 106 do romance. Tal imagem, diferentemente das demais que integram a obra de Sebald, é margeada por uma moldura, o que não pode ser negligenciado em uma proposta de leitura mais imanente.

O empenho de emoldurar a fotografia na página, que não se repete em qualquer outra parte do livro, não é gratuito, visto que causa a ilusão óptica de uma janela na superfície do papel, que se abriria para dentro da casa capturada no *flash*. Ademais, esse recurso de diagramação garante ritmo visual à fotografia, a partir do jogo de espelhamento com as molduras das janelas, das portas, das cornijas e da tela que aparecem no segundo plano da foto. No entanto, é notável que tal espelhamento é significativamente imperfeito: ao passo que a falsa janela sobre a qual o leitor se debruça está aberta à contemplação do interior da casa, as demais estão fechadas – ou “cegas”, segundo a descrição do narrador –, como que para não enxergar o horror da destruição.

Quando nos detivemos na escada de pedra colonizada por samambaias língua-de-cervo e outras ervas silvestres e erguemos a vista para as janelas cegas,

pareceu-nos que a casa fora tomada por um horror mudo pelo fim ignominioso que lhe era iminente. Lá dentro, em um dos grandes salões de recepção no andar térreo, encontramos grãos amontoados como em um celeiro. Em outra sala, decorada com uns estuques barrocos, centenas de sacos de batata apoiavam-se uns nos outros (SEBALD 2008: 106).

Uma casa “colonizada” pelas ervas silvestres, de janelas “cegas” e “horror mudo” está inerte, perplexa diante da catástrofe, cujos efeitos se anunciam em sua própria estrutura abalada. Na foto, os sacos escuros de grãos e batatas fechados e amontoados podem ser lidos como metáfora de corpos humanos amortalhados e empilhados em cova rasa, sem sequer a dignidade de uma morte com nome. Argumento que sustenta tal leitura é o fato de a casa ter sido usada como asilo para convalescentes durante a guerra, tendo sua primeira função habitacional revertida em posto avançado durante o enfrentamento bélico.

Se o confisco desse lar acarretou, em uma esfera particular, a expulsão dos antigos donos, tal efeito pode ser lido em uma perspectiva mais ampla, que respalda a associação entre os sacos de mantimentos e corpos embalados em mortalhas rudes. Como argumento para tal hipótese de leitura, é importante acrescentar que Adorno, no aforismo “Asilo para os sem abrigo” – de título intimamente relacionado ao destino de Iver Grove –, afirma que:

o modo como hoje está a situação na vida privada mostra-se no seu cenário. Em rigor, já não é possível o que se chama habitar. As habitações tradicionais em que crescemos tornaram-se insuportáveis: cada sinal de conforto se paga nelas com a traição ao conhecimento [...]. As novas, que fizeram *tabula rasa*, são estojos fabricados por peritos para filisteus, ou alojamentos operários transviados na esfera do consumo, sem qualquer relação com quem os habita; fustigam na face o anelo, já inexistente, de uma existência independente. O homem moderno deseja dormir perto do chão como um animal, decretava com profético masoquismo uma revista alemã anterior a Hitler, e com a cama suprimia o limiar entre a vigília e o sonho. Quem se refugia nas habitações autênticas – mas também amontoadas – o que faz é embalsamar-se vivo (ADORNO 2001: 33).

O próprio título do aforismo indica que a versão moderna do que se convencionou chamar de casa não serve mais de abrigo, dada sua desumanização, fazendo com que seus moradores busquem asilo alhures, embora jamais o encontrem na era do capital. Além disso, uma irônica semelhança se apresenta entre “o homem moderno [que] deseja

dormir perto do chão como um animal” e o produto humano da modernidade que, morto e embalado em pano grosseiro, como cão, é lançado para dormir o sono eterno de forma ignominiosamente anônima, metaforizada pelos mantimentos abandonados em Iver Grove. E os que sobreviveram, como o personagem Ashman, dono da propriedade que se defronta diariamente com as ruínas de uma casa e um povo, perambulam muitas vezes como mortos-vivos – ou mortos embalsamados vivos – que não conseguem traduzir para a sintaxe de sua razão o horror dos escombros dos lares e cidades um dia habitáveis.

Percebe-se, pois, mais uma vez a importância do autor como *chiffonnier*, que recolhe os destroços – e algo que talvez tenha se salvado dos exícios – para restituir-lhes alguma dignidade na obra. Nesse sentido, é digno de nota o espaço que o narrador concede à memória, como possibilidade de conservar da ruína um instante, um detalhe, um traço – *die Spur* –, presentificando algo que, do contrário, se perderia no tempo linear.

Tal trabalho da memória como preservação da história está também metaforizado nas imagens arquitetônicas descritas por Austerlitz e pelo narrador, assim como as demais considerações filosóficas que permeiam o romance. Observe-se, nesse sentido, que a sala de bilhar e os quartos das crianças de Iver Grove, protegidos por paredes falsas levantadas no lugar de antigas portas, escondidas atrás de guarda-roupas, tornam-se locais infensos à ação do tempo, como a memória.

A esse respeito, é interessante notar que, embora *Austerlitz* seja uma obra de ficção com amplo lastro de realidade, as cenas que envolvem esses cômodos ocultos durante a guerra desafiam as regras mais pueris da natureza, pois

esse recinto, disse Austerlitz, ficara evidentemente sempre tão isolado do restante da casa que, no decorrer de um século e meio, mal se depositara uma camada de pó impalpável nas cornijas, nos ladrilhos de pedra preto e branca quadriculada e no tecido verde bem teso, que parecia um universo à parte. Era como se ali o tempo, que de resto escoia de forma tão irreversível, tivesse parado, como se os anos que deixamos para trás ainda estivessem por vir, e eu recordo, disse Austerlitz, que quando estávamos no salão de bilhar de Iver Grove com Ashman, Hilary fez um comentário sobre a singular confusão de sentimentos que assaltaria mesmo um historiador em um ambiente como aquele, isolado por tanto tempo do fluxo das horas e dos dias e da sucessão de gerações (SEBALD 2008: 110).

Tal fenômeno de incolumidade à poeira, porém, não se revela um recurso narrativo de realismo fantástico, onde o maravilhoso se instalaria à revelia do real. Em vez disso, a presença desses cômodos recolhidos na arquitetura da casa, sobre os quais a destruição não se abateu, sugere o poder revolucionário da memória, que se opõe ao horror, a fim de salvar um instante, uma cena, um olhar.

Assim, ainda que o tempo capitalista roaz, divinizado na arquitetura da Centraal Station e do observatório de Greenwich, reine soberano e faça da razão instrumental e da guerra suas máquinas ceifadoras, o trabalho de narrar e rememorar, processos indissociáveis na produção de um romance e da própria História da humanidade, preservam pequenos detalhes de Iver Grove, como o veludo verde da mesa de bilhar e os brinquedos das crianças. Nesse sentido, a metáfora arquitetônica é mais uma vez potencializada, uma vez que esses objetos, elementos decorativos na composição dos interiores da casa, ganham função muito mais do que ornamental no romance. Do mesmo modo como um diminuto adorno pode se tornar o elemento mais importante na composição de um ambiente, a depender de sua interação com as demais peças, as imagens das miniaturas com que brincaram as crianças de Iver Grove no passado adquirem, na narrativa, grande valor simbólico dentro do contexto europeu que engendra a *shoah*, como se pode ver a seguir:

À simples visão do trenzinho de ferro com os vagões da Great Western Railway e da arca de Noé, da qual espreitavam os pares de valentes animais salvos do Dilúvio, foi como se o abismo do tempo se abrisse sob os seus pés, e quando ele correu os dedos pela longa fileira de talhos que, aos oito anos de idade, ele gravara com raiva surda na beirada da mesinha de cabeceira às vésperas de ser enviado à Preparatory School, lembrava-se Ashman, aquela mesma raiva subiu-lhe novamente e, antes de se dar conta do que estava fazendo, viu-se lá fora no pátio dos fundos, atirando várias vezes com a sua espingarda na torrezinha do relógio da cocheira (SEBALD 2008: 110).

Ao se defrontar com miniaturas dos trens – que conduziram tantos judeus aos campos de concentração ou ao exílio – e da Arca de Noé – com seus poucos sobreviventes que testemunharam o horror –, Ashman relembra seu passado e sua condição de animal que viveu muito além da catástrofe, para narrar o inenarrável. Incapaz de exterminar ou esquecer esse passado, Ashman realiza um gesto desesperado em busca da liberdade,

atacando não um soldado nazista, mera peça de uma engrenagem capitalista muito maior, mas o relógio, metáfora da ordenação e da barbárie que esse sistema econômico impôs, afogando todos os milhões de homens que não puderam embarcar em frágeis e poucas arcas de Noé.

Semelhante é a condição do próprio Austerlitz, que também viveu a separação dos pais e a fuga para o Reino Unido como única possibilidade de sobrevivência. No entanto, diferente dos bichos da Arca de Noé em miniatura, Austerlitz fê-lo sozinho, sem um par que lhe acompanhasse nas agruras e lhe permitisse perpetuar seu sangue. Assim, solitário e encurralado entre o imperativo moral de narrar e o desejo de esquecer o horror (Cf. SELIGMANN-SILVA 2000: 84), o personagem escolhe uma forma oblíqua de construir seu próprio testemunho, valendo-se da metáfora arquitetônica como única opção ética e esteticamente viável para essa tarefa.

Dessa forma, na rememoração dos detalhes decorativos de Iver Grove, da edificação da Station Centraal de Antuérpia e do observatório real de Greenwich, apoiam-se mutuamente a filosofia da história e a arquitetura, como diferentes colunas de uma mesma obra que edifica a visão da cidade e a impossibilidade de habitá-la na era do capital. Nas linhas e fachadas dos prédios ou nos interiores das casas, o leitor, pelas descrições e fotografias, é convidado a enxergar muito mais do que concreto, tijolo ou tinta, mirando obliquamente, no poder da metáfora, a arquitetura do contexto europeu na primeira metade do século XX, que culmina na *shoah*.

Metáfora do homem e do mundo que este transforma em sua ação cotidiana – eminentemente destrutiva no cenário em que a narrativa se desenrola –, o conjunto das construções citadinas no romance “espelha o mundo humano – o mundo que o homem erigiu para si mesmo. [...] Não é, porém, o fundamento da beleza: uma edificação não é artística por ser útil, mas por espelhar a utilidade do mundo para o homem” (PULS 2006: 16).

Assim, para além de sua utilidade óbvia, gerando abrigos para o homem contra as adversidades do mundo, a cidade e seus prédios espelham a própria relação do homem com esse mundo, servindo de livro de pedra, onde lemos a arquitetura da história – e no caso de Austerlitz, a arquitetura de uma catástrofe. Tamanho poder dessa metáfora, porém, não se deve apenas a ela mesma, mas à forma como é tornada material

estético dentro do romance, segundo uma arquitetura artística do discurso, que potencializa o alcance crítico do texto.

### 3 Considerações finais

Embora a análise efetuada neste trabalho não se pretenda exaustiva, pode-se dizer que, em *Austerlitz*, a arquitetura serve como fio discursivo – ou coluna central – em torno do qual se constroem as principais reflexões das personagens sobre a História, a memória, a humanidade e a própria escrita. Além disso, a arquitetura é revisitada também como imagem – ora verbal ora fotográfica – que permite um olhar oblíquo, qual escudo de Perseu, para a face mais horrível da Górgona gestada no ventre do capitalismo europeu e engendradora da *shoah*. Da monumentalidade dos prédios ao apagamento do humano diante dos templos à razão instrumental e ao capital, as referências à construção de estações, observatórios, casas ou algo que o valha remetem, no romance de Sebald, sempre à aberrante criação dos *Lager*, sem, contudo, recorrer à carnificina como procedimento estético eticamente questionável.

Desse modo, a arquitetura capitalista, objeto de estudo de Austerlitz revisitado ao longo do livro por meio de descrições e fotos, serve como alicerce para a arquitetura da obra literária de Sebald, direcionando o olhar analítico, ao mesmo tempo, para a imanência do texto e o contexto sociopolítico de destruição europeia armado pela Alemanha nazista. Trata-se, assim, segundo a dialética benjaminiana, de uma leitura que orchestra construção e ruína, no plano da forma e do conteúdo. O próprio romance, nesse sentido, pode ser lido como uma construção a partir dos escombros, tentativa de edificar um *locus* humano com os destroços da catástrofe e os fragmentos da memória, recolhidos por um autor *chiffonnier* para não serem jamais esquecidos.

### Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.  
\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.  
BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

- BENJAMIN, Walter. “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Pequena história da fotografia”. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BRUNI, José Carlos. Tempo e trabalho intelectual. In: *Tempo Social* 1 (1), 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FREUD, Sigmund. *O sentido antitético das palavras primitivas*. Imago: Rio de Janeiro, 1976.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- PULS, Maurício. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- SCHMITT, Carl. *Political theology: four chapters on the concept of sovereignty*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. *Catástrofe e representação*. Ed. Arthur Nestrovsky e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000.

Recebido em 27/08/2011

Aprovado em 02/10/2011

# Carl Einstein Interdisciplinar: sobre *Escultura Negra (Negerplastik)*

Interdisciplinar Carl Einstein: on *Negerplastik*

Maria Aparecida Barbosa<sup>1</sup>

**Abstract.** With *Negerplastik* (*Escultura Negra* in portuguese) the Santa Catarina University Press publishes the first book by Carl Einstein (1885-1940) edited in Brazil. In this context and doing justice to the nowadays important relation between art and political action, this article presents information in multidisciplinary perspective about the artist/writer, the translation of “Negergebet” and “Drei Negerlieder”, considering the relevance of African arts and literature in Einstein’s work, as well as a reading guide tuned and useful in order to understand his work.

**Key-words:** Carl Einstein; historical vanguard, modernism in Germany; *Negerplastik*; Interdisciplinarity

**Resumo:** a Editora da UFSC publica o ensaio *Negerplastik (Escultura Negra)* de Carl Einstein (1885-1940), autor até então inédito no Brasil. No ensejo e em vista da premência atual do vínculo arte e ação política, este artigo apresenta informações multidisciplinares referentes à atuação do escritor/artista, inclusive a tradução para o português da “Negergebet” (“Prece Africana”) e das “Drei Negerlieder” (“Três Canções Africanas”) devidas à relevância da literatura e das artes africanas no trabalho legado por Einstein, bem como um mapa de leituras afinadas e úteis à compreensão de seu trabalho.

**Palavras-chave:** Carl Einstein; Vanguarda Histórica; Modernismo Alemão; *Negerplastik*; Interdisciplinaridade

**Zusammenfassung:** Mit *Negerplastik (Escultura Negra auf Portugiesisch)* stellt der Verlag der Bundesuniversität von Santa Catarina die erste in Brasilien veröffentlichte Arbeit Carl Einsteins (1885-1940) vor. Aus diesem Anlass und um die heute als vorrangig empfundene Beziehung zwischen Kunst und politischer Aktion Rechnung zu tragen, stellt dieser Artikel multidisziplinär hergeleitete Informationen über Carl Einstein zur Verfügung - nebst der portugiesischen Übersetzung von “Negergebet” (“Prece Africana”) und “Drei Negerlieder” (“Três Canções Africanas”). Dies geschieht angesichts der Bedeutung von Literatur und afrikanischer Kunst im Werk Einsteins, deren Beziehung sich durch diese Informationen eher erschliessen mag.

**Stichwörter:** Carl Einstein; Historische Avantgarde; Deutsche Moderne; *Negerplastik*; Interdisziplinariät

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Língua e Literatura alemã na Universidade Federal de Santa Catarina, em pós-doutorado sobre modernismo alemão com bolsa REUNI/UFSC. E-mail: [aparecidabarbosaheidemann@gmail.com](mailto:aparecidabarbosaheidemann@gmail.com)

## Introdução

A Editora da UFSC lançou dia 09 de agosto de 2011 o ensaio *Negerplastik* [“Escultura Negra”] que o estudioso alemão Carl Einstein, até então inédito no Brasil, lançou há quase um século, em 1915, durante a Primeira Guerra Mundial. Apesar de o texto possivelmente ter sido traduzido do francês para o português – dos dados bibliográficos não consta tal informação, mas depreende-se essa suposição pela formação francesa dos tradutores,<sup>2</sup> o texto é agradável. O original alemão, em estilo erudito, possui complexas construções gramaticais, como os genitivos encadeados; não obstante, a versão em português resultou em uma redação clara.

Essa nova edição de *Negerplastik* foi organizada pela pesquisadora francesa Liliane Meffre, que assina a abrangente apresentação sobre a inquietude do autor, ator em vários âmbitos artísticos, e sobre os vínculos entre modernismo e artes primeiras (antigamente denominadas artes tribais ou artes primitivas); Raul Antelo assina orelha da tradução portuguesa do Brasil que também apresenta um ensaio de Roberto Conduru, professor da UFRJ, sobre a inserção da obra de Einstein no debate hodierno concernente à suplantação das fronteiras disciplinares. Pois, embora seja um estudo a respeito de teoria da arte, sobretudo escultura, inclui as imbricações desta com as artes plásticas, com a história, a etnologia, a literatura e a crítica artística.

À época da publicação pela *Verlag der weißen Bücher* de Leipzig, em 1915, *Negerplastik* foi um marco na pesquisa sobre arte africana. Hoje, quando a Editora da UFSC se baseia na primeira edição alemã para compor o anexo com 220 páginas dedicadas às imagens selecionadas por Einstein, o livro comprova sua atualidade.

Transcendendo a dimensão estética, a abordagem de Einstein é considerada referência política de grande relevo porque alçou a arte africana ao patamar que lhe era negado à época, mesmo lhe sendo naturalmente devido. Este artigo apresenta anotações e informações multidisciplinares úteis à compreensão do trabalho de Einstein.

---

<sup>2</sup> A pesquisadora em artes plásticas Inês de Araújo traduz Carl Einstein; Fernando Scheibe traduz a apresentação escrita pela historiadora Liliana Meffre.

# 1 História

Uma digressão histórico-etnológica sobre a Exposição Colonial Alemã de 1896 em Berlim talvez explicita a diferença de patamar entre a Alemanha e suas colônias africanas na passagem ao século XX, ou seja, alguns anos antes de Carl Einstein escrever *Negerplastik*.

No contexto de uma grande feira de produtos industriais, uma das atrações foi essa Exposição Colonial Alemã. Cento e três africanos trazidos das colônias alemãs (das regiões correspondentes atualmente a Togo, Camarões, Namíbia e Tanzânia) foram acomodados em *Negerdörfer* (vilarejos de negros) construídos especialmente para essa finalidade. De maio a outubro daquele ano, os africanos tiveram de se vestir com seus trajes, exóticos aos olhos dos alemães, e se deixar observar pelos curiosos espectadores, oferecendo um espetáculo de vida até à noite, quando eles então se retiravam para as pequenas barracas. A vida particular desses homens ficava naturalmente prejudicada. Uma vez por semana, o médico do bairro examinava os africanos, a fim de apurar possíveis doenças contaminadoras. Durante as consultas, semelhantes a vexatórios exames militares, as pessoas se expunham em grupos, o que gerou constrangimento e veementes protestos.

A web-site do Museu Histórico Alemão, no contexto da exposição “Namíbia-Alemanha” de 2004, publicou um livro online chamado *Afrika in Berlin – ein Stadtpaziergang des Deutschen Historischen Museums* [África em Berlim – um passeio urbano do Museu Histórico Alemão], que contém um relato biográfico sobre Friedrich Maharero (1874-1954), filho de Samuel, chefe do povo Herero. O jovem teria saído da África Ocidental para participar da exposição no Parque Treptow em Berlim, juntamente com outros filhos de chefes e um intérprete, segundo TRÜPER (2004). Eles também teriam se submetido à humilhante indiscrição dos visitantes e, no decorrer dos meses, se dedicado a atividades e trabalhos habituais.

Na verdade, esse grupo de representantes dos chefes das colônias africanas tinham ido a Berlim com o fito de se informar sobre a Alemanha e selar relações diplomáticas. De fato, mais tarde, foram recebidos em audiência pelo Imperador Wilhelm II e, em seguida, ciceroneados numa série de passeios por Berlim que na ocasião comemorava 25 anos como capital do império, “a fim de propiciar aos

compatriotas negros do além-mar uma impressão da potência do Império de Wilhelm II”, como prossegue TRÜPER (2004), ironizando.

O assunto volta à baila hoje em dia, por exemplo no jornal *Süddeutsche Zeitung* 223, de 27 de setembro de 2011, com a publicação do artigo “Die Vergessene Schuld – seltene Erinnerung an Deutsche Kolonien” [“A culpa esquecida – singular recordação da colonização alemã”].

## 2 Artes Plásticas/*Negerplastik*

Na introdução ao seu estudo, Einstein insere algumas digressões sobre a condição de inferioridade à qual o africano estava relegado pelo colonizador europeu. Em decorrência dos preconceitos advindos desse distanciamento, o juízo estético sobre a arte dos povos africanos ficava prejudicado. O ceticismo europeu quanto à arte africana se revelava espontaneamente, e lhe negava o próprio estatuto de arte.

Mas “um processo artístico criou sua história” discorre EINSTEIN (2011: 30), a escultura africana torna-se epicentro da premente questão que intrigava artistas europeus no início do século XX. Pois “raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística”, aponta EINSTEIN (2011: 31). Com isso, a arte africana assumia importância histórica em função daquele presente, do mesmo modo que atualmente, em decorrência de questões culturais, voltamos a atenção a reflexões que vinculam estética e política.

Levando em conta os poucos conhecimentos históricos e geográficos referentes às obras, Einstein não se julgava autorizado a deter-se em ponderações sobre cronologia, coexistência e influência de estilos provenientes do continente africano. Propôs-se, portanto, a proporcionar uma noção do conjunto das esculturas. Para esse fim, ele se impôs dois critérios imperativos: registrar as leis da visão e evitar o preconceito segundo o qual o processo de pensar arte é contrário ao de criar arte. Uma prática desconhecida talvez pudesse revelar-se pela discriminação objetiva das esculturas como construções formais. Contudo, ele distingue simples construções de

formas orientadas por modos de ver e leis da visão, que, por conseguinte, consistem em informações de imediata compreensão.

A criação pode ser considerada artística, na medida em que possibilita a análise formal a partir de elementos da visão e do espaço, explica EINSTEIN (2011: 34). No “acordo essencial entre a percepção universal e a realização particular” (EINSTEIN 2011: 34) se reconhece a obra de arte; ambas manteriam uma relação dual. A analogia proposta fica mais evidente a partir do pressuposto de que tanto a visão quanto a criação artística, através de leis e formas específicas, tendem a concretizar um sistema organizado.

### 3 Percalços da Escultura

Einstein se debruça sobre os precedentes do entrelaçamento mais estreito entre as formas artísticas pintura e escultura. Uma passagem do ensaio do escultor suíço Hildebrand, *Das Problem der Form* [“O problema da forma” 1ª edição: 1893], mencionado em *Negerplastik*, explicita o esmaecimento das fronteiras entre ambas as formas:

[...] mit der Unfähigkeit für die architektonische Weiterentwicklung des Imitativen sich das dunkle Gefühl einer künstlerischen Unzulänglichkeit einstellt und dann dieser Mangel durch eine stoffliche Beimischung, durch tiefsinnige Bedeutung etc. ersetzt werden soll. Diese soll das Werk in eine höhere poetische Region erheben. Es ist jedoch klar, daß die bildende Kunst die Poesie nicht anderswo borgt oder sozusagen nur illustriert. Ihre wahre poetische Wirkung entsteht aus der Art zu schauen, aus der Erscheinung als solcher. Die Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu verklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen. (HILDEBRAND 1918: XI)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> [...] com a incapacidade para o desenvolvimento arquitetônico do imitativo surge um sentimento obscuro de insuficiência artística, a qual deve ser substituída por uma mistura de conteúdos, por resignificação profunda etc. Isso deve alçar a obra a esferas poéticas elevadas. Todavia, é evidente que a arte plástica não abriga em si a poesia, nem, digamos, a ilustra. O seu genuíno efeito poético se constitui no modo de ver, na figura como tal. A atividade da arte plástica apodera-se do objeto que somente se transfigura a partir da forma artística que lhe é dada, e não como um objeto de antemão poético ou ético em si, efetivo e significativo. (HILDEBRAND 1918: XI; tradução M.A.B.)

Em consonância com Hildebrand, Einstein atenta ao fato de que desde o Renascimento cada vez mais se apagavam os indispensáveis e preciosos limites entre escultura livre e relevo, deixando a massa, o volume material, configurar a estruturação tridimensional da forma. A decorrência do equívoco é que foram os pintores, e não os escultores, que então, no início do século XX, formulavam questões sobre tridimensionalidade. Em detrimento da valorização da forma e da visão, durante certo período, a plástica esteve ligada a uma dinâmica de processos emocionais individuais. Abolindo a tridimensionalidade, o criador recorria a meios impressionistas e pictóricos; além de pressupor do espectador afinidade com sua própria sensibilidade emocional.<sup>4</sup>

Contra o status quo, o modelo realista por sua vez também teria malgrado, porque vinha corroborar a ausência de concepção convincente a respeito de plasticidade e espaço. Tal procedimento potencializa gradativamente ao infinito o efeito formal que surte sobre o observador. Orientando as criações artísticas pela perspectiva de quem vê, o realismo, em seu lastro, define sempre mais distintamente as identidades do criador e do espectador, definição a priori imprescindível ao ótimo efeito. Mas o próprio escultor passou a modelar em função do observador, de maneira que o domínio do espaço em três dimensões foi relegado em favor da perspectiva unívoca de quem vê.

#### 4 “A Escultura Negra representa clara fixação pela visão plástica pura.”<sup>5</sup>

Em contrapartida, EINSTEIN (2011: 45) enumera os expedientes da escultura européia para escamotear a dificuldade em lidar com a matéria: a frontalidade, a perspectiva mais natural ao espectador, a ruptura de ritmo correspondentes a movimentos, a silhueta sem plástica que recorre ao desenho para propiciar sensação de volume. Pela sugestão, esses expedientes emprestados do desenho e da pintura tentam remediar a dificuldade de

---

<sup>4</sup> Assim como Carl Einstein se reporta a um processo de criação de escultura durante muito tempo associado a emoções, para depois apontar soluções formais de espaço, Kurt Schwitters, outro protagonista dos movimentos históricos de vanguarda, numa comparação entre a poesia clássica e a abstrata, também se refere ao caráter emocional da arte. Enquanto aquela pressupunha semelhança entre as pessoas e uma associação de idéias evidente, ele discorda e lembra que a associação de ideias depende da capacidade de fazer combinações de cada observador. Pois cada pessoa possui suas próprias experiências, lembra e combina de maneira distinta. Schwitters propõe, diferentemente, atenção à sonoridade e à semantização de letras e palavras umas frente às outras. (Cf. SCHWITTERS 2004: 190, v. 5)

<sup>5</sup> Cf. EINSTEIN 2011: 44.

trabalhar com a profundidade. Mas a dificuldade se funda no preconceito de que a massa já garantiria a tridimensionalidade e na crença de que uma emoção interior bastaria para atribuir forma ao volume da massa.

Ele acrescenta que a forma demanda a apreensão num único relance, dum único campo visual devem constar elementos situados nas três dimensões. A tridimensionalidade não deveria ser sugerida, tampouco expressa pela massa, porém concentrada numa presença engendrada em forma imóvel. As partes não visíveis com as visíveis, juntas e simultâneas, constituiriam a forma, de modo que o espectador num ato visual açambarca a visão tridimensional. O volume, somente assim, atesta ter forma.

Em que extensão a arte ocidental se conformou de maneira absoluta à visão do espectador e como o criador se prestou à função de visão, subsumindo-se como sujeito, são questões apontadas na sequência de *Negerplastik*. Através da comparação com as esculturas africanas, o fruto do trabalho artístico corresponderia a uma visão espacial, que exclui a função do espectador, embora o espaço signifique sensação – e não abstração –, que se logra pela plena realização do volume. Nesse sentido, a visão do espectador é desconsiderada.

## 5 Etnologia e Artes Plásticas

Desde o século XIX representantes europeus de várias disciplinas, aventureiros, geógrafos, historiadores, cientistas compartilhavam grande interesse pelas culturas estrangeiras, pelas chamadas “culturas primitivas”. Pensemos em Alexander von Humboldt, Richard Burton, Mungo Park, Gustav Nachtigal. Também os artistas sentiam-se atraídos pelo desconhecido: Paul Gauguin, Emil Nolde ilustram o longo rol. Max Pechstein participou da expedição médica Deutsch-Neuguinea, de 1913-14.

No início do século XX, estavam na moda as coleções e exposições etnológicas de objetos africanos nos museus, especialmente máscaras, e importantes estudos científicos surgiram em decorrência desse afluxo, é o caso de *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud. Essa influência será também fundamental à origem do cubismo. O contato com as máscaras estimula o “período negro” de Pablo Picasso (1881-1973), cujo marco será a pintura *Les Femmes d'Alger* (1907).

Einstein viaja à França em 1907, e lá teve contato com as obras de Picasso, Juan Gris (1887-1927) e Georges Braque (1882-1963). Ao retornar à Alemanha, certamente conheceu as pinturas dos artistas expressionistas do grupo *Die Brücke* [“A Ponte”], porque de 1905 a 1913 aconteceram 70 exposições do grupo de Dresden, sem contar as 30 exposições coletivas das quais seus integrantes participaram, segundo HENZE (1980: 28). Dentre essas obras expressionistas encontravam-se as xilogravuras japonesas de Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), além de outros trabalhos, todos eles marcados pela influência oceânica e africana, resultado de visitas ao Museu Etnológico de Dresden. A Expedição da Marinha Alemã 1907/1909, financiada por museus estatais às colônias oceânicas, para além do limitado colecionamento de objetos, ampliara seus objetivos científicos a observações linguísticas, sociológicas e fotográficas (Cf. SCHADE apud ZIEHE e HÄGELE: 2004). O conjunto dessas informações era processado pelo grupo *Brücke* e vinha somar-se à fantasia dos artistas.

No atelier de Ernst Ludwig Kirchner, situado à Rua Berlin, 100, em Dresden, praticava-se a fotografia e o desenho de modelos vivos, dos quais muitos eram negros, conforme fica patente através das fotografias feitas pelo artista em seu ateliê (vide foto que ilustra o artigo de SUMMA: 2004, ou ainda a foto “Die Tänzerinnen Nelly und Sidi Riha im Atelier von Kirchner”, 1910/1911 em MANIA: 2010).

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) com as litografias e xilogravuras acentuava as cores e reduzia imagens aos traços mínimos e com isso lhes atribuía alto nível de abstração. O artista muda-se em julho de 1911 de Dresden para Berlim e sua obra nos primórdios dos anos 10 é marcada pelo contato com o futurismo, o cubismo e o primitivismo, cujos impulsos vibravam na metrópole daquele momento. Após Paris e Londres, a exposição dos futuristas se apresenta na recém-inaugurada galeria *Der Sturm* [A Tempestade], de Herwath Walden (1878-1941) entre 12 de abril a 31 de maio de 1912. Na pintura “Lesende” [Leitora], de 1912, que retrata a poetisa e dramaturga Else-Lasker-Schüler (1869-1945), Schmidt-Rottluff soma influências futuristas e cubistas às configurações de cores expressionistas (GABELMANN apud HIRMER 2001, 214).

Por ocasião de uma exposição do pintor francês Robert Delaunay (1885-1941) na galeria *Der Sturm*, Guillaume Apollinaire (1880-1918) apresenta a conferência “A pintura Modernista” em janeiro de 1913, cujo teor é publicado na revista editada por Walden, no mês de fevereiro. As origens da pintura modernista se contrapondo

diametralmente aos princípios do renascimento italiano já eram perceptíveis desde o século XVIII, sobretudo na França, mas se estendia do mesmo modo às obras de artistas de outras nações: na Inglaterra John Constable (1776-1837) e J. M. W. Turner (1775-1851), na Alemanha Hans von Marées (1837-1887), na Holanda van Gogh (1853-1890), na Espanha Picasso etc., o que demonstra o caráter universal do movimento (Cf. APOLLINAIRE 1913: 272). As confluências, as teorias do cubismo e do orfismo são apresentados pela primeira vez de maneira acurada e analítica aos jovens artistas e intelectuais alemães (GABELMANN apud HIRMER 2001, 215).<sup>6</sup> Tal era o *Zeitgeist* que envolvia a capital do Império Alemão, Berlim, onde vivia o artista e intelectual Einstein.

## 6 Crítica Artística

O artigo “Anmerkungen zur neueren französischen Malerei” [“Observações sobre a mais recente pintura francesa”] introduz as preocupações que o autor desenvolverá mais tarde em *Negerplastik*: ele recompõe a trajetória dos experimentos artísticos de Picasso com as máscaras africanas rumo às imagens cubistas.

Diferentemente de Matisse, que acentuou as características decorativas e sensuais de Cézanne, Picasso atentou às novidades legadas pela obra do pintor francês no que concernia à modelação – âmbito no qual, com efeito, sua contribuição fora mais notável (CF. EINSTEIN 1912: 21), pois ele observara cada coisa na proporção em que impulsionasse a plasticidade. Cézanne vira os planos como requisitos à configuração plástica e Picasso buscava uma fórmula que permitisse formatar cada parte da imagem de maneira plástica e tectônica.

Cézanne erkannte bereits, daß allen Körpern gewisse stereometrische Grundformen innewohnen, gleichsam als Elemente alles Plastischen. Er nannte Kegel, Zylinder und Würfel. Damit ist zweifellos ein Punkt gegeben, von wo aus eine Reaktion gegen jede Flächenmalerei und Dekoratives einsetzen könnte. Der Beginn eines durchaus modellierenden Sehens ist gegeben. (EINSTEIN 1912: 20)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Outra monografia importante sobre o cubismo em língua alemã só seria publicada em 1920 pelo amigo de Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*. Yves-Alan BOIS a estuda pormenorizadamente no capítulo “A Lição de Kahnweiler” do livro *A Pintura como Modelo* (2009)

<sup>7</sup> Cézanne já reconhecia que todos os corpos se constituíam por assim dizer de certas formas estereométricas fundamentais, como elementos de toda plástica. Ele mencionou esfera, cilindro e cubo. Com isso sem dúvida foi dado um argumento, a partir do qual se poderia basear uma reação contra

Algumas complicações, no entanto, se interpunham à obtenção da complexidade plástica e da sutileza das nuances com o emprego de formas simples e elementares, o que levou Picasso a recorrer às combinações de cores.

Outra dificuldade seria nossa natural tendência a recordar imagens planas semelhantes a imagens fotográficas. Para remediá-la, Picasso elencou pontos plásticos determinantes, imagens espaciais estereométricas, e as ordenou num sistema capaz de mostrar quanta expressão plástica possui uma figura (Cf. EINSTEIN 1912: 21). As imagens distintas ele separava por linhas simples e Einstein faz uma analogia entre o resultado dos quadros cubistas do artista espanhol, cada vez mais purificadas, e refinadas construções arquitetônicas góticas.

No mesmo artigo, ele menciona a pintura futurista italiana, distinta da francesa pela ausência de tradição, a qual almeja o dinamismo do estado da alma e tem afinidade com a literatura quanto à importância da imaginação. E encerra sublinhando a influência da obra de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Pois os jovens artistas de então se orientavam por regras e tradições; quanto menos Renoir incorporava tais atributos, mais interessante se tornava aos olhos daqueles.

Toda a bagagem e a reflexão de Einstein sobre arte resultarão no livro *A Arte do Século XX*, publicado em Berlim pela Editora Propyläen, em 1926, embora a história em processo e a proximidade temporal sejam geralmente empecilhos à síntese.

## 7 Literatura

O livro de Einstein, *Bebuquin ou os Diletantes do Milagre – romance para Andre Gide escrito de 1906 a 1909*, é publicado em doze capítulos, entre os números 28 e 39 (1912) da revista *Die Aktion* [A ação] editada por Franz Pfemfert (1879-1954), periódico de orientação política esquerdista, ao qual desde 1909 ele colaborava com artigos. Contendo uma série de considerações sobre arte, sobre técnicas e processos artísticos, o próprio texto do romance constitui experimentação cubista no âmbito literário. Uma

---

qualquer pintura plana e decorativa. O início de uma visão modeladora estava dado. (EINSTEIN 1912: 20; tradução M. A. B.)

ponderação do personagem pintor Heinrich Lippenknabe concerne a preocupações referentes à completude e à fragmentariedade da forma e às implicações intermediais da arte:

Ich bedaure, dass sich Kunst und Philosophie die Aufgabe stellen, dies immer Fragmentarische als ruhende Form zu geben. In unserem Energieverbrauch muss es Teilungsgewohnheiten geben. Die Energie der Form verbirgt oft allzu heftige Angst vor Erweiterung, beweist den Rhythmus der Müdigkeit. Immer beschäftigt es mich, alles nur vorläufig zu betrachten. (EINSTEIN 2002: 82)<sup>8</sup>

A exigência anarquista e dialética da incompletude se complementa no artigo “Politische Anmerkungen” [“Observações Políticas”], de 1912, no qual o escritor alia à insubmissão política a crítica contra a arte que não potencializa, não traz benefícios. A um só tempo o escritor postula criação artística incisiva e

[...] den Menschen, der zugleich Form und Gehalt hat (Form und Mass sind grundverschiedene Dinge; das Mass ist die Angst des Unsicheren oder die regsame Beschränktheit des Klassizisten), dessen Werk wirkende Tatsachen enthält und schafft. (EINSTEIN 2012: 1224).<sup>9</sup>

Numa atitude de rebeldia, deplora o mero acúmulo de fragmentos belamente ordenados do conhecimento clássico que não admite incompletude ou ousadia e se processa sem forma, através de divagações.

Das diversas colaborações na revista *Die Aktion* constam *Drei Negerlieder* [“Três canções de negros”] e *Negergebet* [“Prece de negros”], cujas traduções, a título de clarificar as argumentações e postulações literárias cubistas do autor, apresento abaixo:

*Drei Negerlieder* – Nachdichtung von Carl Einstein

Tanzlied, Baluba  
Mond  
Mond

<sup>8</sup> Eu lamento que a arte e a filosofia se proponham a tarefa de proporcionar forma em repouso ao que é permanentemente fragmentário. No nosso consumo de energia é preciso haver atitudes parciais. A energia da forma esconde com frequência o medo violento da ampliação, comprova o ritmo do cansaço. Sempre me preocupei em contemplar tudo apenas fugazmente. (EINSTEIN 2002: 82; tradução M.A.B.).

<sup>9</sup> [...] o homem que possui ao mesmo tempo forma e substância (forma e massa são coisas diametralmente opostas; a massa é o medo da incerteza ou a curiosidade limitada do classicista), cuja obra contém e produz fatos efetivos. (EINSTEIN 2012: 1224; tradução M.A.B.).

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Vielleicht stirbst auch Du  
Doch heute sehe ich dich  
So will ich Dir den Kopf schmücken  
Mit Federn roten Bluts.

Tanzlied, Bahololo  
Ich sah den schlankgeschürzten Burschen  
Kahule He  
Die Biene singt  
Yalolo  
Das Bett ist weich wie die Fischotters  
Der Feldherr redet nicht mehr und steht allein  
Ich sterbe, mein Herz fällt.  
Yololo  
Schwingt die Glocke  
Und der Strauchelnde fällt  
Der Kuckuck senkt den Schweif  
Ich erwarte den Regen nicht  
Gleite längs den Baumstümpfen.

Tanzlied, Bahololo  
Im Dickicht kein Tier  
Schlimm das Dickicht  
Ein Baumstumpf am Ufer Mutter  
Ich tanze federbunt betrunken  
Doch ich sehe mit den Augen.  
Die Sonne schläft ich bin zu tanzen müde.  
Ich heiratete ein Weib unersättlichen Leopard.  
Der Abendvogel weint  
Kehren wir zurück  
He He.

Anmerkung:  
Baluba Stamm im Kasaigebiet  
Bahololo: aussterbender Stamm beim Tanganika.  
(EINSTEIN 1916: 651)

*Três Canções Africanas* - Adaptação poética de Carl Einstein

Canção de Dança, Baluba  
Lua  
Lua

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Talvez tu também míngues  
Mas hoje te vejo  
Assim por ti enfeito a cabeça  
Com penas de vermelho sangue.

Canção de Dança, Bahololo  
Eu via o sujeito seminu  
Kahule He  
A abelha canta  
Yololo  
O leito é macio como a lontra.  
O capitão não diz nada e está só.  
Eu morro, meu coração cai.  
Yololo  
Vibra o sino  
E o oscilante tomba  
O cuco baixa o penacho.  
Eu nem espero mais chuva  
Vagueio por árvores ressequidas.

Canção de Dança, Bahololo  
Mata cerrada sem bicho,  
Ruim mata cerrada,  
Um cepo à margem do veio do rio.  
Danço enfeitado de penas coloridas, embriagado.  
Mas vejo com os olhos.  
O sol dorme,  
Estou cansado para dançar.  
Eu casei coa' insaciável fêmea de leopardo.  
Chora ave vespertina.  
Nós voltamos ao ponto de partida.

Observação:  
Baluba é uma tribo na Região Kasai  
Bahololo é uma tribo em extinção perto de Tanganika.

### *Neger-Gebet*

Feuer nachts im Augapfel des Menschen. Versenkte Nacht.  
Feuer das brennt nicht hitzt,  
Loht nicht glüht.  
Feuer fliegt ohne Leib ohne Halt.

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Weiß nicht Hütte noch Herd.  
 Feuer von Palmen durchzuckt. Ein Furchtloser nennt dich.  
 Zauberisch Feuer. Wo dein Vater, wo deine Mutter, wer dich stillte?  
 Du dein Vater, Du deine Mutter. Gleitest ohne Spur.  
 Trocken Holz zeugt dich nicht. Asche ist dir nicht Tochter. Stirbst ohne Tod.  
 Zauberisch Feuer. Geist der Wasser unter der Erde.  
 Geist der Luft über Walken.  
 Lichtglitzer, Glühwurm im Sumpf.  
 Vogel ohne Flügel, körperloses Ding, Geist der feurigen Kraft.  
 Höre meine Worte. Ein Furchtloser nennt dich.  
 Feuer des unterirdischen Herds. Feuer des Herds über Wolken.  
 Licht, das den Mond durchweißt. Sonne zerblitzt.  
 Stern in Nacht.  
 Stern zerspaltest Licht.  
 Geist des Donners. Gleißendes Auge des Sturms.  
 Lichtschenkendes Feuer der Sonne.  
 Sühne erschreie ich. Feuer. Feuer.  
 Feuer wanderst. In deinem Schweif gebreitet stirbt All.  
 Feuer wanderst. Im Rücken deiner Glut lebt All.  
 Bäume sind Brand. Asche. Asche.  
 Kräuter wachsen. Kräuter fruchten.  
 Freund des Menschen. Ich rufe um Sühne.  
 Du überwanderst Häupter Zerbrochener.  
 Gespitztes Scheitelhaar rührt nicht an dich.  
 Sühne schreie ich. Feuer. (EINSTEIN 1916: 708)

*Prece Africana*

Fogo noturno na pupila do homem.  
 A noite cai.  
 Fogo queima e não aquece,  
 Chameja sem arder.  
 Fogo voa sem corpo, sem pouso.  
 Desconhece casa ou lar.  
 Fogo vibrante de palmeira, intrépido se diz.  
 Fogo mágico. Cadê seu pai, cadê sua mãe, quem o embalou?  
 Você seu pai. Você sua mãe. Move-se sem rastos.  
 Lenha seca não o gera. Cinza não lhe é filha. Esmorece sem morrer.  
 Fogo mágico. Espírito da água sob a terra.  
 Espírito do ar sobre nuvens.  
 Cintilante, pirilampo no pântano.  
 Pássaro sem asa, coisa amorfa, espírito da força ígnea.  
 Ouça minhas palavras. Intrépito se diz.

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Fogo da morada subterrânea. Fogo da morada sobre nuvens.  
 Luz, que branqueia lua. Resplendece sol.  
 Estrela à noite.  
 Estrela estilhaçada de fulgor.  
 Espírito do trovão. Olho reluzente da tempestade.  
 Fogo, dádiva da luz solar.  
 Perdão eu clamo. Fogo. Fogo.  
 Fogo peregrino. Em sua cauda espaiada tudo morre.  
 Fogo peregrino. No rastro de seu calor vive tudo.  
 Árvore é lenha. Cinza, cinza.  
 Ervas crescem. Ervas frutificam.  
 Amigo do homem. Por perdão eu clamo.  
 Você peregrina sobre cabeças frágeis.  
 Topete elevado nem o roça.  
 Perdão eu clamo. Fogo.

Além da literatura africana publicada na revista *Die Aktion*, que eu verti para português por intermédio das adaptações poéticas do alemão, ele pesquisou e publicou uma seleção de mitos africanos na revista *Marsyas*. Dignos de menção são ainda os ensaios sobre teatro, movimento, iluminação, ritmo e movimento, à guisa de pensar a pesquisa de Einstein como sinônimo de ampliação das possibilidades sinestésicas.

## 8 Einstein Interdisciplinar

Por um lado a pesquisa da literatura oral e das cantigas de origem africana, por outro o circunstanciado artigo sobre arte francesa datado de 1912, sobre a Exposição de Outono na Alameda *Kürfürstendamm* de 1913 e sobre o debate em torno da exposição arquitetônica *art-nouveau* de 1914 em Darmstadt; todo esse ecletismo disciplinar atesta a profícua erudição de Einstein tanto na temática africana como nos conceitos teóricos atinentes à plástica nas artes.

A produção textual múltipla de Einstein, conjugando reflexão, escrita e edição, pertence a uma tradição que inclui Lessing e Jean Paul Richter, mas emerge e se fortalece sobretudo no romantismo alemão de Jena, com Ludwig Tieck e os Irmãos Schlegel que, através dos *Fragmente* veiculados nas revistas *Athenaeum* e *Lyceum*,

inspiraram a dissertação de Walter Benjamin em 1918/19 sobre “O Conceito de Crítica Artística no Romantismo Alemão”.

No modernismo alemão, a inclinação romântica de aliar a produção artística ao pensamento crítico transforma-se numa vertente ampla em torno da série de revistas e publicações produzidas justamente por escritores artistas. O verismo de Georg Grosz (1893-1959) está tanto nas marcantes caricaturas de personagens da República de Weimar, quanto nas virulentas críticas estampadas nos periódicos *Der Gegner* [O antagonista], *Der blutige Ernst* [A seriedade maldita]. A concepção MERZ de Kurt Schwitters (1887-1948) agrega manifestos, “*assemblages*”, poesia, prosa literária e crítica artística, formas expressas na Revista MERZ publicada de 1923 a 1932.

A peça *Die schlimme Botschaft* [A má notícia], de Carl Einstein, foi encenada em Ulm, em 2010. Como roteirista, Carl Einstein trabalhou com Jean Renoir (1894-1979) no roteiro do filme “Toni”. Carl Einstein também foi poeta, tendo publicado críticas artísticas nos periódicos *Die Pleite* [A bancarrota], *Der blutige Ernst* [A seriedade maldita], *Das Kunstblatt* [A folha artística], *Querschnitt* [Corte transversal] e no *Action* parisiense.

Todavia, o que torna o caso de Einstein particular e digno de destaque no século XXI, principalmente agora com a publicação no Brasil de *Escultura Negra* pela Editora da UFSC, é a sua coerência em todas as atividades que exerceu: editoração, juntamente com Georges Bataille (1887-1962), da Revista antropológica *Documents* nos anos 1929/30, sua voluntária participação na Guerra Espanhola contra o fascismo em 1936. O artista judeu Carl Einstein comete suicídio perto de Bordeaux em 1940, após a derrota francesa. Sua atuação interdisciplinar e sua criação intermidial fomentam indagações bastante atuais sobre produção artística e responsabilidade social.

## Referências bibliográficas

- APOLLINAIRE, Guillaume. „Die Moderne Malerei”. Traduzido ao alemão por Jean-Jacques. In: *Der Sturm* 148/149, 1913: 272-3.
- BOIS, Yves-Alain. *A Pintura como Modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo WMF Martins Fontes: 2009.

- CONDURU, Roberto. “Uma crítica sem plumas. A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”. In: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/conduru.pdf>
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe. Anexo de Roberto Conduru „Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora“. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin: Medusa, 2002, v. 1, fls. 73-114.
- \_\_\_\_\_. „Drei Negerlieder“. Nachdichtung. In *Die Aktion* 47/4, 1916: 651.
- \_\_\_\_\_. „Politische Anmerkungen“. “. In: *Die Aktion* 39 1912: 1223-1225.
- \_\_\_\_\_. „Negergebet“. In: *Die Aktion* 51/52 1916: 708.
- \_\_\_\_\_. „Anmerkungen zur neueren französischen Malerei“. In: *Neue Blätter*. Folge 1, H. 3, 1912: 19-22.
- GABELMANN, Andreas. “Wege ins Neue: Schmidt-Rottluff und seine Auseinandersetzung mit Futurismus, Kubismus und Primitivismus”. Fls. 212-228. In: MOELLER, Magdalena M. *Karl Schmidt-Rottluff: ein Maler des 20. Jahrhunderts*. München Hirmer: 2001.
- HENZE, Anton. *Ernst Ludwig Kirchner – Leben und Werke*. Stuttgart, Zürich: Belsen, 1980.
- MANIA, Astrid. „Warum Museen Widerhaken brauchen“. In: *Kunst Magazin online*. Berlin, out. 2010, <http://www.artnet.de/magazin> (25/08/2011)
- SCHADE, Anette. „Die ‚deutsche Marine-Expedition‘ ethnografische und anthropologische Erforschung“. Fls. 117-149. In: ZIEHE e HÄGELE. *Fotografien vom Alltag – Fotografien als Alltag*. Münster LIT Verlag: 2004.
- SCHWITTERS, Kurt. *Kurt Schwitters Das Literarische Werk – Manifeste und kritische Prosa*. Editado por Friedhelm Lach. Köln Verlag DuMont 2004.
- SUMMA, Angelika. „Ausstellung ‚100 Jahre Brücke‘“. In: *Nummer - Zeitschrift für Kultur in Würzburg und Schweinfurt*. Würzburg, jul 2005, <http://www.nummer-zk.de> (25/08/2011)
- TRÜPER, Ursula. 11. Treptow: Die Deutsche Colonial-Ausstellung von 1896 im Treptower Park. In: *Afrika in Berlin – ein Stadtpaziergang des Deutschen Historischen Museums*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2004. <http://www.dhm.de/ausstellungen/namibia> (23/08/2011)

*Recebido em 29/08/2011*

*Aprovado em 04/10/2011*

# Wie Walter Kempowskis *Echolot* entstand

Ein Gespräch mit Simone Neteler

An Interview with Simone Neteler

Valéria Sabrina Pereira<sup>1</sup>

Im Jahr 1980 begann der Schriftsteller Walter Kempowski, private Dokumente aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sammeln, hauptsächlich Tagebücher, Briefe und Fotos. Es begann mit einer Zeitungsanzeige, in der der Autor um die Zusendung solcher Dokumente bat, doch ein Teil dieser Sammlung, die später „Archiv für unpublizierte Biographien“ genannt wurde, stammt auch aus Flohmärkten und Antiquariaten, wo Kempowski Autobiographien und Briefpublikationen aufkaufte. Aber er wollte das Archiv nicht nur der Forschung zur Verfügung stellen, sondern es auch selbst zur Herstellung literarisch-künstlerischer Werke nutzen. Zunächst dachte Kempowski an einen Fotokalender, gab diese Idee aber bald wieder auf. Erst 1987, als seine Assistentin Simone Neteler schon dabei war, die handschriftlichen Texte zu transkribieren, begann der Schriftsteller das Projekt eines „kollektiven Tagebuchs“ zu entwickeln. In dem Tagebuch sollte der gesamte Zweite Weltkrieg aus der Sicht unbekannter Menschen aus seinem Archiv vorgestellt werden; bald jedoch wurde ihm klar, dass ein solches „kollektives Tagebuch“ gewöhnlicher Menschen und dieses Ausmaßes nicht zu realisieren wäre. Einerseits wäre es eine immense Arbeit gewesen, andererseits wollte er nicht auf die Stimmen von Prominenten verzichten, um den Krieg in allen seinen Aspekten zu schildern. Deswegen wurden nur einige wichtige Perioden des Krieges ausgewählt und zusätzlich Texte von bekannten Intellektuellen, Künstlern und Politikern aufgenommen.

Die ersten vier Bände von *Echolot* wurden 1993 herausgebracht. Sie handelten von Stalingrad und der Situation im Januar und Februar 1943 überhaupt. Die ausgewählten

---

<sup>1</sup> Promotion in Deutscher Literatur, Universidade de São Paulo. Email: valeria\_sabrina@hotmail.com

Dokumente wurden nach den Tagen angeordnet, an denen sie geschrieben wurden, , um für die Lektüre den Eindruck eines Tagebuch herzustellen. In den folgenden Jahren wurden noch sechs weitere Bände herausgegeben. Im Jahr 1999 erschien zunächst in vier Teilen *Echolot – Fuga Furiosa* über die Flucht der Deutschen aus dem Osten, dann im Jahr 2002 ein Band über den Angriff auf Russland, *Echolot – Barbarossa '41*, und 2005 präsentierte *Echolot – Abgesang '45* schließlich die letzten Tage Hitlers an der Macht. Aber das Projekt war damit nicht völlig beendet. Kempowski bearbeitete nun Texte seiner eigenen Tagebücher, in denen er die Arbeit am *Echolot* begleitete, und auch die Tagebücher seiner Assistentin Neteler; als Resultat erschien 2005 *Culpa* mit umfangreichen Informationen über die Entstehung des „kollektiven Tagebuches“. In demselben Jahr kaufte die Akademie der Künste Berlin das „Archiv für unpublizierte Biographien“, das zu dieser Zeit immer noch viele Einsendungen von Privatleuten erhielt. Walter Kempowski starb im Oktober 2007.

Das folgende Interview wurde im April 2010 mit seiner ehemaligen Assistentin Simone Neteler geführt. Hier berichtet sie über die Arbeit mit Kempowski, den Umgang mit den Dokumenten und die Entstehung des *Echolot*.

*Sie haben Walter Kempowski 1984, also vor 26 Jahren kennengelernt und waren mehr oder weniger von dem Moment an seine Mitarbeiterin. Sie waren damals erst 17 Jahre alt, wie sind Sie so jung auf den Autor gekommen und in kurzer Zeit Schriftstellerassistentin geworden?*

Es stimmt, als wir uns kennenlernten, ging ich noch zur Schule. Erst ein Jahr später machte ich Abitur. Im Bücherschrank meines Vaters hatte ich einige Kempowskis entdeckt und mit Begeisterung gelesen. Ich wusste, dass Kempowski nur anderthalb Stunden von uns entfernt in Nartum wohnte, und da ich mich schon immer mal mit einem richtigen Schriftsteller hatte unterhalten wollen, habe ich ihm einen Brief geschrieben und ihn zu mir nach Hause eingeladen.

*Das war mutig...*

Na ja, richtig mutig musste ich erst sein, als Kempowski mich anrief und mit mir ein Treffen vereinbarte. Und dann natürlich bei seinem Besuch selbst. Ich war bestimmt sehr nervös – ich

erinnere mich noch daran, dass ich mir zur Sicherheit einige Mitschüler und zwei Deutschlehrer eingeladen hatte. Nur für den Fall, dass dem Autor und mir der Gesprächsstoff ausgeht! Die beiden Deutschlehrer haben dann den ganzen Nachmittag kein einziges Wort gesagt; sie saßen in meinem Jugendzimmer auf dem Bett und sackten allmählich immer mehr in sich zusammen...

*Hat Kempowski der Besuch gefallen?*

Na, aber – davon bin ich überzeugt. Später hat er mir mal gesagt, dass er nur deshalb gekommen ist, weil er es so verrückt fand, in dieser direkten Form eingeladen worden zu sein. Und dass ihm so etwas nie wieder passiert ist. Jedenfalls hat er mich noch an dem Nachmittag zu seinem Sommerclub eingeladen. Und diese Einladung habe ich selbstverständlich angenommen.

*Was muss man sich unter dem Sommerclub vorstellen?*

Da trafen sich seit 1984 regelmäßig in den Sommerferien Jugendliche im Haus Kreienhoop in Nartum. Hildegard Kempowski machte zu der Zeit meistens ihren Sommerurlaub und der Hausherr lud sich junge Leute ein. Wir mussten das Haus in Ordnung und den Küchenbetrieb in Gang halten. Ansonsten konnten wir uns überall frei bewegen, die Bibliothek nutzen, im Archiv stöbern. Es war eine sehr intensive Zeit. Damals entstanden viele Freundschaften, noch heute habe ich eine sehr gute Freundin in Düsseldorf, die ich damals in Kreienhoop kennengelernt habe. Kempowski arbeitete den Tag über, abends unterhielt er sich dann mit uns, spielte eins seiner Hörspiele vor oder inspirierte uns, die *Galgenlieder* von Morgenstern zu lesen. Bei einem Sommerclub war es auch, dass ich erste Arbeiten im Archiv übernahm. Weil Kempowski und ich uns von Anfang an gut verstanden haben, lud er mich auch zu Literatur-Seminaren ein, dort assistierte ich dann, habe geholfen, wo es gerade nötig war. Unser erstes gemeinsames Projekt war die Morgenstern-Anthologie, die 1989 im Piper-Verlag erschien: *Ein Knie geht einsam um die Welt*. Ich übernahm die Redaktion und kümmerte mich auch um den Kontakt zu den einzelnen Autorinnen und Autoren. Damals studierte ich schon in Münster. Kurze Zeit später fragte Kempowski mich, ob ich nicht ernsthafter bei ihm in seiner Dichterwerkstatt einsteigen wollte. Und ich habe gleich „Ja“

gesagt. Erst fuhr ich dann von Zeit zu Zeit für ein Wochenende nach Nartum und arbeitete dort, schon bald aber bekam ich einen klapprigen grauen Computer mit nach Hause, dazu eine Tüte mit Büchern und Texten, und die habe ich dann nach bestimmten Vorgaben in den Rechner eingegeben. So in etwa, also eigentlich recht unspektakulär, begann für mich das, was mich dann für viele Jahre begleiten sollte: die Arbeit am *Echolot*.

*Im Januar 1990 stellte Kempowski Sie dann fest ein.*

Genau. Deshalb zog ich auch von Münster nach Hamburg. Und war dann jeden Tag auf der Autobahn unterwegs. Morgens hin nach Nartum, abends wieder zurück. Später, also in den Hochphasen des *Echolot*, übernachtete ich auch öfter im Dichterhaus. So konnte ich abends länger am Manuskript arbeiten und morgens früher wieder beginnen.

*Wie würden Sie Ihre Mitarbeit am Echolot grundsätzlich beschreiben?*

Ich denke, ganz entscheidend ist erst einmal die Tatsache, dass der Mitarbeiterstab beim ersten *Echolot* noch gar nicht gefunden war, also eigentlich noch gar nicht existierte. Natürlich gab es irgendwann ein paar sogenannte "Hilfskräfte", die Übersetzungen anfertigten oder auch mal einige Texte in den Computer eingaben. Aber im Grunde haben Kempowski und ich die ersten vier Bände des *Echolot* im Alleingang, also nur zu zweit bewältigt, die gesamte Feinarbeit am Manuskript haben wir beide allein erledigt. In unserer damaligen Zusammenarbeit entwickelte sich die Form des Ganzen, es wurde experimentiert und verworfen. Welche Ordnungsprinzipien, welche Quellen? Die Idee der Zwischentexte, der Umgang mit den Fotos usw. All das, was wir damals für die Monate Januar/Februar 1943 zu zweit mühsam kreierte, wurde Basis für alle Folgebände. Es heißt nicht umsonst: Aller Anfang ist schwer. Oder andersrum, ist der Anfang gemacht, findet sich das Weitere.

*Welche Arbeiten haben Sie im Detail übernommen?*

Zuerst einmal habe ich die Einsender des *Kempowski-Archivs für unpublizierte Autobiographien* betreut. Das war neben der allgemeinen Post, neben der Planung von Lesereisen,

neben den koordinierenden Absprachen mit dem Verlag ein wesentlicher Arbeitsbereich. Die Einsendungen mussten beantwortet werden. Natürlich mussten sie auch gelesen, verzettelt, also verschlagwortet werden, kurz: sie mussten in den Archivbestand aufgenommen werden. Diese Aufgabe wurde von immer größerer Bedeutung auch für die direkte Arbeit am *Echolot*. Denn per Inserat forderten wir die Menschen auf, uns Tagebücher, Briefe und Fotos aus den *Echolot*-Zeiträumen zu schicken; am Anfang also ganz gezielt Material aus den Monaten Januar/Februar 1943. Und die Leute schickten regelmäßig und viel, der Briefkorb war eigentlich immer randgefüllt. Die Einsendungen mussten entsprechend nicht nur in den Archivbestand aufgenommen, sondern auch für das *Echolot* ausgewertet werden. Das war eine Arbeit, die ich immer gerne und mit viel Neugier übernommen habe. Sie können sich nicht vorstellen, wie groß die Freude über manchen Fund gewesen ist.

*Wie war der Kontakt mit den Einsendern?*

Man schrieb sich hin und her, manche wollten einen auch kennenlernen. Andere wollten ihre Materialien nicht so einfach aus der Hand geben, sondern bestanden darauf, dass man alles abholte. Einmal bin ich z. B. nach Bonn gefahren und habe eine ältere Dame getroffen, die mir dann bei Kaffee und Kuchen ihre Lebensgeschichte erzählt hat. Ihr Mann und sie hatten sich im Krieg regelmäßig geschrieben, Liebesbriefe. Die Frau hatte alle Briefe aufbewahrt, mit einem roten Bändchen zusammengebunden und mir dann mitgegeben. Ihr Mann war dann in den 60er-Jahren bei einem Autounfall ums Leben gekommen. Sie beschrieb mir den Abend immer noch mit Tränen in den Augen, als sie am gedeckten Tisch auf ihn gewartet hatte und dann die Nachricht erhielt. Den Zweiten Weltkrieg überlebt und dann bei einem Unfall auf der Autobahn zu Tode gekommen. Solche Schicksale kann man nicht vergessen, die begleiten einen ein Leben lang.

*Das hört sich nach einer speziellen Form von Betreuungsarbeit an...*

Ja, wenn Sie so wollen. Jedenfalls war der Kontakt in manchen Fällen äußerst intensiv. Aber Kempowski und auch ich haben die Nöte der Einsender gut verstanden. Einerseits vertrauten sie dem bekannten Autor, andererseits wussten sie, dass eine Publikation geplant ist. Sie

wollten natürlich wissen, was mit ihren Erinnerungsschätzen geschieht. Sie wollten mitbestimmen. Manche Texte wurden gekürzt, das wollten sie absegnen; es gab andere Personen in den Aufzeichnungen, die allerdings nicht namentlich genannt werden sollten. Usw. Einige Einsender riefen auch öfter an und erkundigten sich nach dem Stand der Dinge. Da musste man manchmal schon sehr sensibel sein und Fingerspitzengefühl zeigen. Das alles hat viel Zeit gekostet. Doch es war wichtig, denn jeder Einsender hatte uns etwas für ihn äußerst Wertvolles anvertraut: seine Erinnerungen, die Briefe der Liebsten etc. Alle sollten ein gutes Gefühl haben, jeder sollte wissen, dass wir sorgfältig und anständig mit den Materialien umgehen. Doch es gab natürlich auch die andere Fraktion. Leute, die es ganz cool nahmen. Die schrieben nur: "Alles zur freien Verwendung! Ich brauche nichts zurück."

*Haben Sie auch an der Textmontage mitgearbeitet?*

Das bleibt nicht aus, wenn man so nah am Manuskript, an den Texten, den Einsendern und so nah am Autor ist. Allerdings hat die endgültige Feincollage selbstverständlich Kempowski gemacht. Bei *Fuga Furiosa* wurde mir allerdings die gesamte bereits fein gesponnene Vorsortierung übertragen. Das Ordnungsprinzip hier war geografischer Natur, dabei sollten auch die Fluchtbewegungen dargestellt werden. Ich erhielt eine Einweisung durch den Autor und dann ging es los. In mein Arbeitszimmer zu Hause hängte ich mir riesige Karten, von Europa, von den deutschen Ostgebieten usw., ich besorgte mir alte Atlanten und Nachschlagewerke. So ließen sich die Orte der einzelnen Beiträge lokalisieren und die Texte in das Sortierraster einordnen. Das war ziemlich mühsam, denn die Menschen schrieben nicht nur in Berlin, Paris und Moskau Tagebuch, sondern lebten auch auf kleinen Dörfern in Ostpreußen, Hinterpommern, Ober- oder Unterschlesien. Seit dieser Arbeit weiß ich, wo genau Methgethen liegt oder das damalige Dörfchen Rauschen.

*Eine recht altertümliche Arbeitsweise, wenn man heutzutage an das Internet denkt...*

Das ist wohl wahr! Aber damals gab es kein Internet. Und auch keine Computer, die mit denen von heute vergleichbar wären. Man konnte nicht einfach kurz googeln und hatte ein

überzeugendes Suchergebnis. Nein, die Arbeit am *Echolot* war wirklich Handarbeit, und damit auch langwierige Recherche und mühsame Rekonstruktion.

*Wie entschied man, welche Autoren berücksichtigt werden und welche nicht?*

Es gab Autorinnen und Autoren, auf die man keinesfalls hätte verzichten können. Aber dann gab es auch die, bei denen man anfang zu diskutieren. Man hatte seine Lieblinge und die, die man weniger wichtig fand. Ich erinnere mich gut, dass ich mich während der Arbeit am Januar/Februar-1943-Manuskript regelrecht freute, wenn ich wieder auf einen Text eines meiner “Freunde” stieß, während einige andere Verfasser mich gar nicht inspiriert haben, ja, ich habe in wenigen Fällen sogar eine regelrechte Antipathie entwickelt. Wie es gerade zu solchen Antipathien kommt, ist schwer zu erklären. Ich habe damals wie heute keine wirklich überzeugende Begründung dafür.

*Waren Sympathien und Antipathien bei Kempowski und Ihnen ähnlich verteilt?*

Nein. Das Interessante war: Die, die dem einen weniger wichtig waren, sah der andere gerade als bedeutsam an. Das war wirklich häufig so. So fand quasi ein Ausgleich statt. Man machte sich natürlich für “seine Favoriten” stark! Was zur Folge hatte, dass sie letztendlich eigentlich alle in den kollektiven Chor aufgenommen worden sind. Im Nachhinein haben sich diese Entscheidungen auch als richtig erwiesen. Das merkte man ganz deutlich, wenn man einzelne “Tage” des *Echolot* zu einem späteren Zeitpunkt erneut in die Korrektur bekam und dann auch die Stimmen derer deutlich und bereichernd im Chor hörte, die man vorher als nicht so wichtig eingestuft oder als nicht so sympathisch empfunden hatte.

*Wie findet man für so ein Projekt die Fülle an Texten?*

Einerseits gab es die Standardliteratur, auf die wir zurückgegriffen haben – die NS-Größen, die Politiker anderer Länder, bekannte Tagebücher von Künstlern, Literaten, Musikern etc. Andererseits hatten wir die Einsendungen aus dem Kempowski-Archiv.

Grundsätzlich stellt sich bei so einem Projekt aber immer die Frage: Was ist Vollständigkeit? – Wer Vollständigkeit so definiert, dass jede Stimme, die es gibt oder geben könnte, recherchiert und gefunden werden muss, der wird die Arbeit nie fertigstellen. Man kennt und findet schließlich nicht jede Stimme und hat auch nicht auf jede Quelle Zugriff.

Beim *Echolot* haben wir versucht, Vollständigkeit dadurch herzustellen, einzelne Themenkreise durch bestimmte Autoren abzudecken: Politiker, Künstler, Soldaten aller Nationen, Widerstandskämpfer usw. Aber auch Quellen aus anderen europäischen Ländern – aus Norwegen, aus England, Frankreich, Italien, sogar Nordafrika... Jede Quelle, die man fand, machte aber gleichzeitig eine neue Lücke deutlich. So stellte man dann fest: Es fehlen Zeugnisse von russischen Soldaten. Oder es fehlen die Stimmen von Literaten. Der nächste Schritt war dann eigentlich immer gleich, nämlich herauszufinden, wo man Dokumente solcher Verfasser bekommen kann. Das wurde auch Teil meiner Arbeit – mir zu überlegen, welches Archiv, welche weiterführende Literatur, welche Ansprechpartner gab es, um in der Recherche weiterzukommen.

*Haben Sie auch bei der Recherche in Fremdarchiven, Museen usw. mitgewirkt?*

Ja, ich fuhr auch in Archive; so war ich beispielsweise mehrere Tage im Literaturarchiv Marbach und auch im Konrad-Adenauer-Haus in Bonn. Manches passierte auch durch Zufall. So erinnere ich mich, dass ich nach Berlin fuhr, um in einem bestimmten Archiv zu recherchieren – was sich allerdings im Hinblick auf das *Echolot* schnell als ungeeignet herausstellte. An diesem Tag aber lernte ich zufällig jemanden kennen, der mir von der Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik erzählte. Dort waren bei Umbauarbeiten im Keller Patientenakten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges entdeckt worden. Ich fuhr sofort dorthin und konnte dann tagelang in den dunklen Kellergewölben der Klinik recherchieren. Das war alles höchst interessant! Ich glaube mich zu erinnern, dass Auszüge einer Akte auch im *Echolot* aufgenommen wurden. Jedenfalls nahm ich alles in Kopie mit, und die Unterlagen waren auch für das Kempowski-Archiv bedeutsam.

*Welchen Anteil hatten die bereits publizierten Quellen?*

Unter den publizierten Quellen waren vornehmlich Menschen, die in der Öffentlichkeit standen, also Künstler, Politiker etc. Seltener unbekannte Personen. Zuerst war die Frage, ob die berühmten Tagebuch- und Briefeschreiber wie Thomas Mann und Bertolt Brecht Aufnahme im *Echolot* finden sollten. Kempowski experimentierte in dieser Hinsicht lange. Genauso übrigens, wie er auch ausprobierte, seine eigene Familiengeschichte im *Echolot* unterzubringen, was aber dann später doch nicht geschehen ist. Nur ein Foto von den Kempowskis ist in das Manuskript eingegangen...

Aber noch einmal zurück zum Umgang mit den Prominenten... Dass die prominenten Autoren schließlich in das *Echolot* aufgenommen wurden, ist auch einem Gespräch zwischen Kempowski und Christoph Stölzl zu danken. Der war damals Leiter des Deutschen Historischen Museums und riet dazu, auf diese Stimmen nicht zu verzichten, sondern sie mit den Stimmen des Volkes zu mischen. Diese Entscheidung war eine der ganz zentralen. Stellen Sie sich vor, wir hätten auf die Prominenten verzichtet. Das wäre ein unglaublicher Verlust für die Dichte und die Perspektivenvielfalt gewesen. Natürlich zog die Entscheidung auch ein Mehr an Arbeit nach sich, nicht nur, was die Recherche betrifft, sondern auch im Hinblick auf die gesamte Organisation und Korrespondenz. Denn alle entsprechenden Verlage mussten kontaktiert, die Publikationsrechte mussten eingeholt werden. Dazu die Kosten, schließlich stellten nicht alle Verlage die Abdruckgenehmigung umsonst zur Verfügung. Doch wie auch immer, die Promi-Stimmen waren unverzichtbar.

*Haben Sie nach einzelnen Stimmen gesucht oder auch verstärkt nach Themen?*

Wie schon gesagt, jeder Text tat eine neue Lücke auf. Und die konnte selbstverständlich auch thematischer Natur sein. Außerdem steht jede Stimme auch für ein Thema.

Die zentralen Themenkreise der Bände Januar/Februar 1943 kristallisierten sich schnell heraus: Stalingrad, die Weiße Rose, Casablanca, außerdem Goebbels und seine Rede zum "Totalen Krieg". Diese Begriffe spiegeln das Geschehen dieser Monate sehr deutlich und waren auch für den gesamten Kriegsverlauf von großer Bedeutung. So war Stalingrad extrem wichtig, weil es zum Inbegriff für die militärische Wende an der Ostfront geworden ist. Dann die Weiße Rose, das Thema Widerstand, die Geschwister Scholl. Außerdem die Casablanca-Konferenz, auf der die westlichen Alliierten die weitere Kriegsführung berieten und den Beschluss fassten, bis zur bedingungslosen Kapitulation der deutschen Streitkräfte weiter-

zukämpfen. Und Goebbels rief quasi als Antwort darauf im Berliner Sportpalast: “Wollt ihr den totalen Krieg?” Und das Publikum applaudierte.

Diese Themenschwerpunkte haben auf der anderen Seite auch geholfen, das *Echolot* zu realisieren. Denn eigentlich war es in seiner Struktur ja zu Anfang ein bisschen anders angelegt gewesen. Es sollte erst Tag für Tag, Monat für Monat, Jahr für Jahr bis zum Kriegsende zusammengestellt werden. Ob wir dieses Mammutunternehmen hätten stemmen können, sei einmal dahingestellt, aber einen Verlag hätten wir dafür ganz sicher nicht gefunden. So entstand die Idee, sich für bestimmte Phasen des Zweiten Weltkrieges zu entscheiden, Phasen, die das Geschehen wie im Zeitraffer abbilden. Schon aus diesem Blickwinkel betrachtet, waren wir recht themenorientiert, mussten es sein, weil die Struktur des Werkes es verlangte.

*Gestaltete sich die Recherche zu bestimmten Themen schwierig?*

Es war bei der Recherche für die Bände Januar/Februar 1943 schwierig, unveröffentlichte ausländische, besonders russische Stimmen zu bekommen. Das war beispielsweise bei der *Fuga Furiosa* etwas einfacher, denn da bestand mit Anatoli Philippowitsch Platitsyn ein enger Kontakt nach Russland. Platitsyn recherchierte im Auftrag von Kempowski vor Ort. Er war Muttersprachler, er kannte viele Menschen, die im Krieg gewesen waren. Das war ein Glücksfall. Die Aufzeichnungen, die auf diese Weise in das *Echolot* gekommen sind, hätten wir ohne diesen Kontakt wohl nicht erhalten.

Doch davon ganz abgesehen, reiste Kempowski zu einer Lesung ins Ausland oder machten seine Mitarbeiter Urlaub irgendwo in Europa, dann verstand es sich von selbst, dass man die Buchhandlungen, Antiquariate und Archive nach *Echolot*-Material durchforschte.

*Gab es Material, das gänzlich vermieden werden sollte?*

Das ist mir nicht bekannt. Im Gegenteil, wir waren immer froh über neue Ideen und Inspirationen. Und die kamen vor allem dem Autor manchmal stündlich. Ich erinnere mich noch gut an den Moment, als wir uns über seine Lieblingsfilme als 13-Jähriger unterhielten. Meine Verwunderung darüber, dass es damals überhaupt noch ein Kinoprogramm gab, führte zur

nächsten Recherche: Wo findet man das Kinoprogramm für die Monate Januar/Februar 1943? Es war nicht leicht, das aufzutreiben, aber im Archiv des Axel Springer Verlags in Hamburg wurde ich fündig. Im *Hamburger Fremdenblatt* entdeckte ich nicht nur das stattliche Kino-programm von damals, sondern auch Variétéveranstaltungen und, und, und. In diesem Zusammenhang fallen mir auch immer gleich die 43er-Zugpläne der Deutschen Reichsbahn ein, die Zugverbindungen von Berlin nach Paris, von Königsberg nach Berlin usw.; dass das alles noch funktioniert hat...

Aber wenn wir manchmal eine Stimme nicht verwendet haben, dann nicht deshalb, weil sie uns nicht genehm war, sondern höchstens deshalb, weil der Inhalt in gleicher oder ähnlicher Weise schon sehr oft vertreten war. Eine Stimme aus dem Manuskript zu streichen, das geschah jedes Mal schweren Herzens. Doch wir mussten uns begrenzen, der Lesbarkeit und, ja, überhaupt der Machbarkeit des Ganzen wegen.

*Es scheint, als wären manche Personen, die beispielsweise Tagebuch geführt haben, mit ihren Eintragungen weniger repräsentiert als andere Tagebuchschreiber.*

Dieser Eindruck mag entstehen. Aber bedenken Sie, dass nicht jeder Mensch jeden Tag Tagebuch schreibt. Manche Autoren hatten für den zugrunde gelegten Zeitraum vielleicht nur zwei Eintragungen gemacht, eine im Januar und eine Anfang Februar '43. Die nächste Notiz folgte dann möglicherweise erst Mitte März und war deshalb für unser Projekt nicht mehr relevant. Welche Autoren wie oft vertreten sind, hängt also von vielen Faktoren ab, es ist keinesfalls nur der Tatsache geschuldet, dass eine Auswahl getroffen wurde.

*Was muss man sich unter dem vertikalen und horizontalen Erzählen vorstellen, das Kempowski öfter erwähnt hat?*

Das vertikale Prinzip entsteht dadurch, dass alle einzelnen Stimmen scheinbar miteinander kommunizieren. Dabei sprechen auch die mit, die nicht jeden Tag mit ihren Beobachtungen vorkommen. Es ist wie ein langes Gespräch, das mit jeder Datumsangabe aufs Neue beginnt. Ein scheinbarer Dialog von Menschen, die zur gleichen Zeit an verschiedensten Orten unterschiedlichste Dinge erleben. Das ist der Reiz des Simultanen. Durch dieses Dialogische

entsteht eine eigene Tiefe des Geschilderten – ein Miteinander, eine besondere Vielschichtigkeit.

Das horizontale Erzählen dagegen ist vor allem chronologisch. Das heißt im Hinblick auf das *Echolot*, dass *day by day* berichtet wird und dabei einzelne Autorinnen und Autoren regelmäßig auftauchen. So kann der Leser gut verfolgen, was im Leben des jeweiligen Schreibers geschieht. Besteht die Studentin die Prüfung? Trifft der Soldat die Schauspielerin wieder, in die er sich verliebt hat? Das will der Leser wissen und liest weiter.

Das Zusammenspiel von horizontalem und vertikalem Erzählen erzeugt eine eigene Form von Wahrhaftigkeit; es bietet die Chance, Realität in ihren verschiedenen Facetten einzufangen. Oder anders ausgedrückt: das große Ganze zu verfolgen und trotzdem Einzelschicksale nicht aus dem Blick zu verlieren.

*In dem Buch Culpa sind neben Auszügen aus den Tagebüchern Kempowskis zur Entstehung des Echolot auch Ihre Tagebucheintragungen nachzulesen. Wie haben Sie Kempowskis Bitte, Ihre Aufzeichnungen zu seinem Tagebuch beizusteuern, aufgenommen?*

Mich hat es zuerst ein wenig gewundert, dass Kempowski auch meine Erinnerungen an unsere gemeinsame Arbeit mit in das Buch aufnehmen wollte. Ich schildere ihn ja nicht immer nur zu seinem Vorteil... Aber als ich dann kurz darüber nachdachte, war mir klar, dass das wieder ein Beispiel für einen seiner wichtigsten Wesenszüge ist: Humor zu haben, auch über sich selbst lachen zu können und sich jedenfalls nicht immer ganz so wichtig zu nehmen.

*Sie waren nicht immer einer Meinung...*

Wir waren oft einer Meinung.

*In Culpa ist zu lesen, dass Sie dagegen waren, sich von der Datierung der Texte zu lösen. Sie haben sich darüber mit Kempowski gestritten.*

Nun, gestritten ist vielleicht ein bisschen viel gesagt. Sie meinen das Transponieren, oder? Die Idee dahinter war, dass Texte, die nicht aus dem Januar oder Februar 1943 stammten, sondern beispielsweise erst aus dem Mai 1943, trotzdem in dem Manuskript Verwendung finden sollten. Wenn sie inhaltlich im Grunde zeitunabhängig waren. Mir behagte das sogenannte Transponieren nicht. Schließlich steht jeder “Tag” des *Echolot* für genaue Datierbarkeit und damit auch dafür, dass alle Texte, die unter dem einzelnen Datum auftauchen, auch von diesem Tag sind. Kempowski ging es um die Lesbarkeit des Ganzen, doch die hätte meiner Meinung nach auch ohne das Transponieren nicht gelitten.

*Allerdings sind einzelne Beiträge, die aus Biografien herausgelöst wurden, auch nicht immer auf den Tag genau datierbar...*

Das ist richtig, für mich aber eine andere Thematik. Denn aus dem Umfeld der einzelnen Beschreibung ließ sich in der Regel das Datum doch ziemlich genau lokalisieren und bestimmen. Vielleicht nicht so exakt, dass man sagen konnte, das ist ganz klar der 1. oder 2. Februar 1943, aber doch so genau, dass klar war, ob die entsprechende Passage Anfang Februar oder erst Ende März spielte. Jede Erinnerung ist in Fakten eingebettet. Doch dass wir beispielsweise Aufzeichnungen aus Norwegen verwendeten, die eigentlich in einem späteren Zeitraum datiert waren, widersprach meinem Verständnis von Authentizität. Natürlich brauchten wir Aufzeichnungen aus Norwegen, aber ich hätte lieber weitergesucht, um Aufzeichnungen zu finden, die tatsächlich aus dem Januar/Februar 1943 stammten. Weniger eng habe ich das im Hinblick auf die eben schon erwähnten Beileidsbriefe gesehen. Ich hatte im Lauf der Arbeit wohl Hunderte von solchen Kondolenzschreiben gesichtet und dabei festgestellt, dass sie inhaltlich in der Regel nicht von einem Datum abhängen. Sie unterschieden sich eher in punkto Ausführlichkeit, waren verschieden im Hinblick auf Gottesfürchtigkeit, Führerglaube oder direkte bzw. versteckte Kriegskritik. Da war das Datum fast immer eher zweitrangig. Diese Briefe waren quasi als eigene Ebene in die Collage eingefügt. Waren ein Element, das den Schrecken des Krieges spiegelte.

Es gab aber noch einen anderen Grund, weshalb ich mich gegen das Transponieren stellte. Und der war rein arbeitstechnischer Natur. Meine Sorge war, dass wir nie fertig werden, wenn wir uns bei der Recherche der Texte vom Datum lösen. Mir schien die Gefahr, ins Uferlose abzudriften, sehr groß.

Aber wie man nun auch immer über das Transponieren denken mag, wir haben daraus kein Geheimnis gemacht. Was mich auch versöhnlich stimmte, war die Tatsache, dass letztlich in der gesamten Masse von Texten kaum eine Handvoll Beiträge sind, die tatsächlich transponiert worden sind.

*Was hat es in Barbarossa '41 und in der Fuga Furiosa mit den Sternchen zwischen den Texten auf sich?*

Die Sternchen dienen der Orientierung. Sie markieren ein Abschnittsende, häufig den Wechsel von einem geografischen Bereich zum anderen oder auch einen Themenwechsel.

*Haben Sie auch an der Fotoebene mitgewirkt?*

Ja, auch da wurde viel ausprobiert. Zu Anfang war die Idee, jedem einzelnen Autor ein eigenes Porträtfoto zuzuordnen. Auf diese Weise sollte man den Verfasser beim Lesen gleich wiedererkennen. Das Problem jedoch war, dass wir nicht zu jedem Autor ein solches Foto hatten. Deshalb experimentierten wir mit Fremdfotos, die wir einzelnen Autoren zuordneten. Wir fertigten Musterseiten an, alles in Handarbeit. Schnitten also Texte aus und klebten Fotos daneben, um zu sehen, ob der gewünschte Effekt eintrat. Ganze "Tage" des *Echolot*-Manuskripts haben wir so per Hand bearbeitet; eine wirklich mühsame Arbeit, die aber auch Spaß gemacht hat. Dann aber kam seitens des Verlages im Hinblick auf die Fotos ein Veto: keine Fotos auf jeder Seite, es ist zu teuer. Nur einzelne Fotoseiten waren möglich. Und die hielten dann entweder Impressionen aus der Zeit fest, zeigten wohl auch mal einen der Autoren oder waren inszeniert als Zeitsprung, also: So war das vorher, jetzt aber ist Krieg. Viele Fotos spiegeln auch die Familie, die Heimat, aber die Väter und Söhne sind nicht zu Hause, die sind im Krieg, was auf der Textebene nachzulesen ist.

Jedenfalls hat Kempowski auf der Fotoebene sehr viel getüftelt, um eine gute Gewichtung bzw. manchmal auch ein passendes Gegengewicht zu den Texten herzustellen. Mir scheint die gefundene auch die beste Lösung zu sein, nämlich die Fotos nicht eindeutig auf den Text abzustimmen. So bleiben Fotos und Text einerseits selbstständig, andererseits jedoch kommentieren sie sich auf unterschwellige Weise gegenseitig.

*Sie haben immer versucht, auch die Lebensdaten und weitere biografische Fakten über die einzelnen Verfasser herauszubekommen. Warum?*

Es war wichtig für die Archivarbeit, aber auch für das *Echolot*. Denn als Leser möchte man doch wissen, wie alt der Tagebuchschreiber im Moment des Schreibens ist, wann er gestorben ist. Vielleicht auch, ob er dreimal verheiratet war oder ob die Liebesbriefe die einzigen waren, die er je in seinem Leben geschrieben hat. Neben dem historischen Interesse und der literarischen Begeisterung gehört zu so einer Arbeit immer auch die Neugier. Eine Neugier am Menschen und an dem, was den Menschen treibt, was ihm widerfährt bzw. widerfahren kann. Diese Neugier am Schicksal des Menschen braucht man auf jeden Fall, wenn man solch eine Arbeit bestreiten will.

## Literaturverzeichnis

- KEMPOWSKI, Walter. *Culpa. Notizen zum Echolot*. München, Albrecht Knaus, 2005.  
 \_\_\_\_\_. *Das Echolot*. 4 Bde. München, Albrecht Knaus, 1993.  
 \_\_\_\_\_. *Das Echolot. Abgesang '45*. München, Albrecht Knaus, 2005.  
 \_\_\_\_\_. *Das Echolot. Barbarossa '41*. München, Albrecht Knaus, 2002.  
 \_\_\_\_\_. *Das Echolot. Fuga Furiosa*. 4 Bde. München, Albrecht Knaus, 1999.  
 PEREIRA, Valéria S. *Orquestrando Ecos do Passado. Walter Kempowski e Das Echolot*. (Diss.) FFLCH/USP, São Paulo, 2011.

*Recebido em 30/08/2011  
 Aprovado em 15/09/2011*

# Estudo linguístico comparativo sobre onomatopeias em histórias em quadrinhos: Português / Alemão

A Comparative Linguistic Study on Onomatopoeia in Portuguese/German comics

Raoni Naraoka de Caldas<sup>1</sup>

**Abstract:** This study investigates the peculiar use of onomatopoeia in the language of comics as well as how the process of creation of new expressions in this context respects the phonetic and phonotactic systems of each language. An empirical investigation was conducted, in which native speakers of both German and Portuguese were asked to suggest or create the onomatopoeia that they judged adequate for several edited comic panels, in which the original onomatopoeia had deliberately been omitted. The analysis of the data made it possible to identify some specific characteristics regarding the phonetic sequence and the syllabic organization of the onomatopoeia in these languages.

**Keywords:** interjections; onomatopoeia; comics; comparative linguistics

**Resumo:** Nesta pesquisa foi investigado o uso peculiar das onomatopeias na linguagem das histórias em quadrinhos e como o processo de criação de novas expressões nesse contexto respeita o sistema fonético e fonotático de cada língua. Foi realizada uma pesquisa empírica, para a qual falantes nativos de língua portuguesa e alemã foram solicitados a sugerir ou criar as onomatopeias que julgassem adequadas para diversas cenas de histórias em quadrinhos<sup>2</sup> que lhes foram apresentadas editadas, com as onomatopeias originais retiradas. Através da análise dos dados foi possível identificar algumas características específicas quanto à sequência fonética e a organização silábica das onomatopeias nesses idiomas.

**Palavras-chave:** interjeições; onomatopeias; histórias em quadrinhos; linguística comparativa

---

1 Mestrando em Língua e Linguística Alemã pela FFLCH-USP. Email: raoninosul@gmail.com. O artigo é baseado na pesquisa desenvolvida pelo autor em 2010, como Trabalho de Graduação Individual para o Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, sob orientação da Profa. Dra. Selma Martins Meireles – selmamm@usp.br.

2 Todos os direitos são reservados aos produtores. Informações relativas ao Copyright encontram-se descritas nas referências bibliográficas.

## 1 Introdução

Em seu estudo detalhado sobre as características formais das histórias em quadrinhos, o italiano Daniele BARBIERI (1998) define as linguagens artísticas como ambientes dentro dos quais as ideias são produzidas, e não simplesmente como instrumentos que os emissores utilizariam para realizar a comunicação. Desse modo, a linguagens artísticas não definem somente o modo de expressão. O artista realiza sua criação dentro de um destes ambientes, que influenciam na própria formação das ideias, determinando o que pode ou não ser comunicado, além de como isso pode ser comunicado (cf. BARBIERI 1998: 12).

Cada linguagem artística possui meios próprios para realizar a comunicação. Conforme evoluem estas linguagens, desenvolvem-se signos cada vez mais específicos, que necessitam de conhecimentos prévios por parte do receptor para receberem uma correta interpretação e efetivarem com sucesso sua função comunicativa (cf. GRÜNEWALD 2000: 37-45; ECO 2004: 145).

Na linguagem das histórias em quadrinhos, um destes signos específicos é a representação de uma dimensão sonora inexistente através de onomatopeias (em quadrinhos impressos, "tradicionais", já que as produções para mídias eletrônicas, ainda exceções, podem contar com uma reprodução sonora fiel). A utilização de representações linguísticas dos sons naturais é utilizada desde a década de 1890 pelos produtores de quadrinhos. Durante o século XX o uso das onomatopeias foi constantemente aprimorado e adaptado às mais variadas tendências artísticas desta linguagem.

## 2 Estudos linguísticos sobre onomatopeias e interjeições

O termo onomatopeia designa o processo de criação de palavras através da imitação de sons naturais e também as palavras formadas através deste processo. O processo onomatopaico pode gerar palavras de diversas classes gramaticais. Uma grande parte dessas palavras é classificada como **interjeição**, termo que gera muitas divergências

entre os gramáticos, não sendo consenso sua classificação como classe de palavras, partícula invariável ou palavra/locução com valor de predicação de uma frase. Serão apresentados alguns conceitos encontrados nos ainda poucos estudos linguísticos que abordam o assunto. Dentre aquelas examinadas para esta pesquisa, apenas as obras de NOGUEIRA (1950a) e HAVLIK (1981) apresentam análises que procuram relacionar a forma das onomatopeias com sua significação, como ocorre com a presente análise. Nas obras restantes, a preocupação maior é com o estabelecimento de critérios para a classificação linguística destas expressões.

A maior parte do material pesquisado tanto em alemão quanto em português apresenta definições semelhantes: interjeições e locuções interjetivas são expressões invariáveis que usamos para expressar nossos sentimentos e sensações de modo vivo. A classificação também é semelhante na maioria das obras consultadas, de acordo com o sentimento ou sensação denotados: de alegria, de espanto, de dor etc. CEGALLA (1970), KURY (1990) e LUFT (1976) apresentam uma classificação a partir da forma da interjeição: ou se tratam de **formas próprias**, exclusivamente interjeições, ou de **aproveitamentos** de vocábulos já existentes, critério também presente no dicionário HOUAISS (2001) e na gramática DUDEN (2005).

Entre as gramáticas consultadas, as de BECHARA (1980: 166-167), CEGALLA (1970: 227-229), KURY (1990: 221-222), LUFT (1976: 144), PINTO (1996: 150) e SAID ALI (1964: 105) da língua portuguesa, e a DUDEN (2005: 604-606), da língua alemã, classificam as interjeições como uma **classe de palavras**. Outros gramáticos preferem considerar a interjeição como uma **palavra (ou locução) com o valor de uma frase completa**, entre eles estão AZEREDO (2008: 77-78), BACK E MATTOS (1972: 349-350), CUNHA (1980: 546) e GÄRTNER (1998: 632-683) nas obras sobre a língua portuguesa, e ENGEL (1991: 772-773) e ERBEN (1972: 61) nas obras sobre a língua alemã. BARROS (1985: 32-33) afirma categoricamente que interjeições **não constituem uma classe de palavras** por se realizarem exclusivamente na fala e pertencerem à "linguagem afetiva".

No artigo "*Interjektionen: Deutsch – Portugiesisch*" (2003), KOLLER faz uma comparação entre interjeições encontradas em dicionários de língua alemã e portuguesa. Ele estabelece uma classificação baseada nas distinções atribuídas às funções elementares da comunicação por Karl Bühler (1. representação do contexto, 2. apelo ao

interlocutor, 3. expressão do falante) e Roman Jakobson (4. fática, 5. metalinguística, 6. poética). Dentro de cada uma dessas seis categorias há vários subgrupos, ao todo são 40 classificações diferentes.

Entre as interjeições com predominante **função de representação** [*darstellungsfunktionale Interjektionen*], há uma primeira diferenciação entre **arbitrárias** (signos arbitrários como "bingo!", em português e em alemão, que não apresentam características de imitação sonora) e **onomatopaicamente motivadas** (cf. KOLLER 2003: 175-184). Entre as últimas, encontra-se a maior parte das onomatopeias encontradas em histórias em quadrinhos.

A motivação pode ser **ótico-mimética** (*optisch-mimetisch*) ou **acústico-mimética** (*akustisch-mimetisch* - *Schallwort*), levando em conta que "essa proposta de caracterização não exclui que as interjeições possam ser ambíguas, podendo constar em mais de uma categoria" (Id.: 176). Onomatopeias ótico-miméticas são expressões como "ZACK!" em alemão ou "ZÁS!" em português, que representam movimentos rápidos, evocando-os através de sua forma e sonoridade. Este tipo de expressão também está presente no dicionário HOUAISS (**palavras expressivas**), e nas gramáticas de ERBEN (*Schallwörter* – **palavras sonoras** – 1972: 188) e DUDEN (sem denominação específica – 2005: 606), sendo que nas duas últimas obras destaca-se a função adverbial destas expressões.

Já entre as interjeições com predominante **função expressiva** (*ausdrucksfunktionale Interjektionen*) encontra-se a maior parte das interjeições, do modo como são definidas pela maioria das gramáticas. São divididas entre **palavras de sensações** (*Empfindungswörter*), **expressões de sentimentos** (*Gefühlsausdrücke*), ambas subdivididas entre positivas e negativas, além das **expressões de atitudes** (*Einstellungsausdrücke*), subdivididas entre neutras (indiferença ou surpresa) e avaliativas (negativas ou positivas – Id.: 189-197). De acordo com a definição proposta por KOLLER, todas as formas que compõem o *corpus* desta pesquisa podem ser consideradas interjeições, classificadas de acordo com a função linguística predominante.

HAVLIK publicou na Alemanha um "Léxico das Onomatopeias" (1981), no qual são listadas centenas de onomatopeias encontradas em quadrinhos produzidos em vários

idiomas, apresentando a descrição do som imitado (tiro de pistola laser, pancada provocada por uma bigorna etc.). O léxico também possui uma introdução detalhada, na qual são apresentadas as principais características da utilização de onomatopeias nos quadrinhos, especialmente em relação à **sequência das letras e sílabas** e à **disposição gráfica**.

HAVLIK propõe uma distinção entre onomatopeias **propriamente ditas** (*eigentliche*) e **descritivas** (*umschreibende*). As primeiras procuram imitar os sons com maior fidelidade, enquanto as segundas utilizam radicais de verbos (Id.: p. 38). Por exemplo, ao invés de "BUAAAA" ou "IIIEEEH", onomatopeias propriamente ditas, podem ser usadas as expressões "HEUL", radical do verbo *heulen* (chorar) e "KREISCH", radical do verbo *kreischen* (guinchar, chiar). As onomatopeias descritivas são classificadas como interjeições inflectivas pela gramática DUDEN (2005). Apesar de existirem exemplos como, por exemplo, "RONC" (representando o som de alguém roncando) ou "SOC" (representando um soco), encontrados facilmente em quadrinhos produzidos em língua portuguesa (como, por exemplo, na série brasileira "Turma da Mônica"), não foi encontrado nenhum comentário sobre este tipo de onomatopeia no material consultado.

No verbete "onomatopeia" do dicionário HOUAISS (2001), é estabelecida uma distinção entre **onomatopeias linguísticas**, integradas ao sistema fonológico da língua, e que por isso possuem uma forma similar a das palavras comuns (por exemplo: "blém-blém" e "bibí-fonfom"), e **não-linguísticas**, que procuram imitar os sons com maior fidelidade, usando combinações fônicas e representações gráficas que fogem dos padrões fonéticos e ortográficos da língua (por exemplo: o motor falhou: "fffrtttoct"). Outra distinção é realizada entre **onomatopeias brutas**, invariáveis e com frequência sintaticamente autônomas, ou seja, que não se combinam facilmente com outras palavras para formar frases, e **onomatopeias gramaticalizadas**, derivações efetuadas a partir das onomatopeias brutas, como, por exemplo, o verbo "tiquetaquear" ou o adjetivo "tiquetaqueante", ambos derivados da onomatopeia bruta "tiquetaque".

NOGUEIRA (1950a) também estabelece critérios para uma classificação morfológica das onomatopeias, distinguindo-as entre **não-vocabulizadas**, que não possuem combinações fonéticas e ortográficas comuns para a língua, e **vocabulizadas**,

que são adaptações à estrutura vocabular da língua (por exemplo, para imitar o som de gás escapando, há a forma não vocabulizada "pfffff" e a forma vocabulizada "bufa") (Id.: 17-18). O autor realiza uma análise de diversas onomatopeias da língua portuguesa em seus três estudos compilados neste volume. Seus critérios são fonéticos, procurando demonstrar como as características dos sons da natureza (timbre, entoação, quantidade, sonoridade, ressonância, brusquidão, intensidade, continuidade, repetição, rapidez da repetição e a suspensão) são reproduzidas pelo aparelho fonador (e posteriormente na linguagem escrita), cujas limitações caracterizam uma imitação apenas aproximada, interpretativa. Apesar de estes estudos datarem originalmente da década de 1930, foi possível, durante o processo de análise dos dados obtidos para a presente pesquisa, constatar a validade de diversas das teorias neles apresentadas. Os critérios relevantes propostos por NOGUEIRA serão apresentados e comentados ao longo da análise.

### 3 Elaboração do questionário

Para a coleta dos dados para a análise, foi elaborado um questionário composto por duas partes: uma página introdutória e as cenas de quadrinhos para as quais o entrevistado deveria sugerir as onomatopeias que julgasse adequadas. Foram elaborados questionários nas duas línguas, alemão e português, e a transmissão aos entrevistados foi realizada através do correio eletrônico.

Na página introdutória os entrevistados deveriam informar o nome, idade, língua materna e tipo de contato com os quadrinhos. Esses dados ajudaram a avaliar o nível de conhecimento linguístico dos entrevistados e também sua familiaridade com a linguagem das histórias em quadrinhos.

A escolha dos quadrinhos utilizados foi baseada na clareza: o entrevistado não deveria ter dúvidas em relação à natureza destes acontecimentos. Quanto ao estilo, optou-se por uma seleção diversificada. Desse modo, o entrevistado que tivesse familiaridade com esta linguagem não seria influenciado por algum estilo específico de desenho ou gênero de quadrinhos.

O questionário foi respondido por 13 falantes da língua alemã e 14 falantes da língua portuguesa. Foram obtidas 237 respostas, entre onomatopeias e interjeições expressivas, 113 sugeridas por falantes de alemão e 124 sugeridas por falantes do português. Para a análise quantitativa foram utilizados alguns critérios de seleção, sendo consideradas somente as onomatopeias representativas do som que seria produzido pelo impacto principal da cena. Foram retiradas onomatopeias que, nos quadros 2, 3 e 9, se referiam aos ruídos produzidos pelo movimento do braço ou da perna das personagens e não ao impacto. Nestes casos, considerou-se que o entrevistado se desviou do foco de atenção pretendido pela pesquisa. Algumas onomatopeias descritivas também foram excluídas da análise quantitativa, por não constituírem tentativas de imitação do som que seria produzido na cena representada (por exemplo, “SOC” nos quadros 2 e 3).

Também foram excluídos da contagem exemplos que representavam uma interjeição expressiva emitida por uma das personagens, e não o ruído do impacto sobre o qual recai o foco da atenção na cena, como, por exemplo, uma interjeição representando o grito da personagem que recebe o soco no quadro 3, ao invés do ruído produzido pelo impacto do golpe. Esse desvio da atenção do entrevistado em relação à intenção do artista pode ser resultado da retirada da onomatopeia original do quadro, mostrando o importante papel que as onomatopeias ao auxiliarem o artista a concentrar o foco de atenção do leitor sobre os aspectos que ele julga mais importantes para a cena.

Como resultado deste processo de seleção das respostas, foram analisadas 169 onomatopeias, 69 sugeridas por falantes da língua alemã e 100 sugeridas por falantes da língua portuguesa. Também foram analisadas, em relação ao quadro 8, 30 interjeições expressivas, 16 sugeridas por alemães e 14 sugeridas por brasileiros. A análise foi realizada primeiramente em cada conjunto de expressões correspondente a cada um dos nove estímulos. Posteriormente foi realizada a análise dos resultados gerais. A quantidade de dados não permite que a pesquisa tenha caráter conclusivo, mas permite a constatação de diversas tendências linguísticas específicas de cada idioma e a verificação das teorias linguísticas propostas nos estudos pesquisados.

O principal critério de análise foi a presença de consoantes e de vogais, cada um dos fonemas representados foi transcrito, agrupado e contabilizado. O objetivo da transcrição fonológica foi facilitar a organização e, principalmente, o agrupamento dos

dados recolhidos. Procurou-se o estabelecimento de critérios que facilitassem a transcrição e tornassem a interpretação dos dados mais clara, evitando uma demasiada atenção a detalhes que desviariam o foco da análise.

As onomatopeias não seguem necessariamente as convenções linguísticas e existem diversas possibilidades de variação ortográfica para representar uma sequência sonora semelhante. Como o corpus da pesquisa não é composto pelo material sonoro puro (gravação acústica das expressões linguísticas), mas sim, pelas representações gráficas das onomatopeias, a transcrição fonológica mostrou-se adequada para auxiliar na organização dos dados. Considerou-se indiferente para a análise o fato de uma consoante fricativa alveopalatal vozeada (/ʃ/) ser representada graficamente por “SCH”, “SCCHH”, “XXX” etc.

As vogais foram transcritas como /a, e, ε, i, o, ɔ, ø, u, y/ (além da vogal /æ/, utilizada em apenas uma onomatopeia, para a qual o entrevistado indicou ser utilizada a pronúncia inglesa). Não foram consideradas as diferenças entre vogais tônicas e átonas e longas ou curtas. A representação das consoantes vibrantes foi padronizada como /R/. Quanto às consoantes nasais, foram empregados somente os símbolos /m, n/. As vogais que precedem as nasalizações não foram consideradas necessariamente nasalizadas, como ocorre geralmente no português.

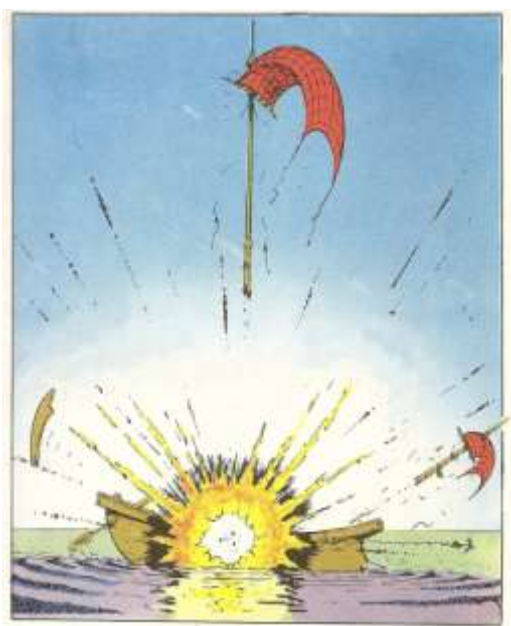
Durante a análise, foram contabilizadas as ocorrências de onomatopeias provenientes da língua inglesa. Além disso, procurou-se identificar onomatopeias derivadas de expressões da língua inglesa que foram adaptadas à ortografia e ao sistema fonético e fonotático da língua do entrevistado. No artigo de MEIRELES (2007) é proposta uma discussão em relação aos empréstimos linguísticos que podem ser encontrados nas interjeições e onomatopeias, principalmente de termos provenientes da língua inglesa, língua original de quadrinhos muito populares e tradicionalmente comercializados em um grande número de países. No artigo citado procura-se evitar um julgamento de valor baseado na influência linguística que, segundo HOUAISS (2001), evidenciaria a relação entre uma cultura dominante e outra dominada.

Serão apresentadas, ao longo da análise, reproduções dos quadros contidos no questionário e a relação dos dados obtidos. As transcrições fonológicas estão grafadas

em destaque, acompanhadas pelas relativas transcrições das onomatopeias sugeridas pelos entrevistados do modo como elas foram grafadas, entre parênteses.

## 4 Análise dos dados coletados

### 4.1 Quadro 1 – “Explosão”



Alemão: /**kavum**/ (KAWUUMMMM; KAWUM; KAWOOM); /**vum**/ (WUMM; WHOOOOOOM); /**kabum**/ (KABUM; KABUMM!); /**bum**/ (BOOM; BUUUMMM; BUUM!); /**bang**/ (BAAANNNG); /**bæng**/ (BANG); /**pɛ ng**/ (PENG)

Português: /**bum**/ (BUM! [2x]; BOOM!; BOOOOOOOM; BUUUUUUM); /**kabum**/ (CABUM; KABOOM [2x]); /**bRum**/ (BRUMMMM!!!); /**kablam**/ (KABLAM); /**kapow**/ (KAPOW!); /**pow**/ (PÔU); /**f bowf a**/ (XBOUUXXXSSHHA); /**pʃ**/ (PSSHHH)

Há várias semelhanças entre as onomatopeias sugeridas pelos falantes das duas línguas. A explosão é um tipo de ruído bem convencional na linguagem das histórias em quadrinhos e verifica-se uma uniformidade entre as representações gráficas sugeridas pelos falantes das duas línguas. As expressões /bum/ e /kabum/, com algumas variações ortográficas, foram sugeridas por falantes das duas línguas.

A primeira sílaba /ka/ foi bastante utilizada para a representação da explosão, tendo sido registrada em 37% das onomatopeias (50% em português e 50% em alemão). Na verdade, o /ka/ representa um ruído inicial, completado depois pelo ruído “principal” da explosão. Em dos 87% destes casos, o /ka/ é seguido por uma sílaba com a vogal /u/

(há, ainda, uma onomatopeia, em que a segunda vogal é um /a/, e uma, em que ela é um /o/), estabelecendo um contraste entre vogal aberta/fechada, que parece caracterizar para muitas pessoas o ruído produzido por uma grande explosão. Há um caso em português (“XBOUUXXXSSHHA”) em que este primeiro ruído é representado por uma fricativa e não pelo /ka/, neste caso, a oposição entre a fricativa e a sílaba que contém uma oclusiva e um ditongo parece caracterizar o mesmo padrão de contraste verificado entre as vogais das onomatopeias iniciadas por /ka/.

Considerando o primeiro som da sílaba principal destas onomatopeias, a sílaba que realmente caracteriza a explosão (desconsiderando o /ka/ e o /ʃ/ como primeira sílaba), 81% das onomatopeias apresenta uma consoante oclusiva bilabial, entre as quais 82% são sonoras (/b/) e 18% são surdas (/p/).

Também se encontram, somente entre as onomatopeias sugeridas por alemães, fricativas nesta posição (primeiro som da sílaba “principal”). Trata-se de 19% das onomatopeias analisadas, todas com o primeiro som da explosão representado por uma fricativa labiodental sonora (“KAWUM” e “WUMM”), sempre formando uma sílaba com uma vogal /u/ e uma nasal bilabial (/m/). A ausência desse tipo de consoante fricativa para representar o ruído de uma explosão nas onomatopeias sugeridas por falantes de língua portuguesa é uma das diferenças mais significativas constatadas entre as duas línguas em relação ao estímulo deste primeiro quadro.

É constante a presença de nasais nas duas línguas, elas ocorrem em 71 % das ocorrências relativas a este primeiro quadro (53% em alemão e 47% em português). Na maior parte destes casos (90%) a nasal é o último som da onomatopeia. Segundo NOGUEIRA (1950: 22-23), a nasalidade é comum para “traduzir” a ressonância de um som natural. No caso do tiro de canhão, a onomatopeia deveria necessariamente conter o que ele chama de consoante nasal longuíssima, representada graficamente pela repetição da letra que representa a nasal. Verificou-se que 58% das onomatopeias que contêm nasais apresentam a repetição da letra que representa a consoante nasal ou a vogal que a precede.

Dois falantes de língua portuguesa, ambos bem familiarizados com a linguagem das histórias em quadrinhos, sugeriram onomatopeias com fricativas alveopalatais surdas (/ʃ/). Um deles sugeriu uma onomatopeia composta por uma única consoante

africada (“PSSHHH”), a única entre as sugeridas para este quadro que não possui nenhuma vogal, e comentou que, em sua opinião, o som de explosão se aproxima de fonemas representados pelas letras “X”, “CH” ou “SH”. Nestes dois casos analisados, as letras que representam a fricativa, “XSH” e “SH”, são repetidas diversas vezes, dando a impressão de que, neste tipo de interpretação do ruído, a prolongação da fricativa dá a impressão de grande ressonância, representada pela nasalidade na maioria das outras ocorrências relativas a este quadro.

Em três onomatopeias sugeridas por falante do português, encontra-se o ditongo crescente /ow/ realizando esta função de representar a grande ressonância do ruído. Não há nenhuma ocorrência de ditongo entre todas as onomatopeias sugeridas por alemães para a pesquisa. Ocorrem ditongos somente em quatro ocorrências de interjeições expressivas em alemão relativas ao quadro 8.

Nas duas línguas, há onomatopeias que podem ser identificadas como provenientes da língua inglesa. Em alemão, há o “PENG”, “BAAANNNG” e “BANG”, sendo que o entrevistado que sugeriu “BANG” comentou que deveria ser utilizada a pronúncia inglesa. Mesmo assim, é possível pensar que exista uma adaptação do termo para a língua alemã, com a pronúncia /a/ e não /æ/; desse modo considerou-se que a onomatopeia “BAAANNNG” é pronunciada com o /a/, sendo uma adaptação do termo americano para a pronúncia alemã.

Em português, é possível identificar melhor as adaptações dos termos da língua inglesa para o idioma, embora as adaptações verificadas sejam apenas ortográficas, e não fonéticas. Foram sugeridos quatro termos com grafia e pronúncia inglesa pelos falantes de português: “BOOOOOOM”, “BOOM!” e “KABOOM” (sugerido duas vezes). Para cada um deles é possível identificar um par em que a grafia está de acordo com o sistema da língua portuguesa: “BUM” e “CABUM”. Já a onomatopeia “KAPOW” foi transcrita com a grafia inglesa, mas sua pronúncia foi considerada como a do português /kapow/, e não /kapaw/. Um entrevistado sugeriu uma expressão semelhante com a grafia adaptada ao português (“PÔU”). Com estes exemplos é possível verificar que a influência da língua estrangeira existe, mas que também se realizam adaptações ao sistema da língua que está recebendo o empréstimo.

## 4.2 Quadro 2 – “Soco 1”



Alemão: /**kRax**/ (KRACH [2x]); /**bam**/ (BAMM); /**bɛ m**/ (BÄM!); /**bang**/ (BANG); /**duʃ**/ (DUSCH); /**dump**/ (DUUUMMP); /**ktʃ**/ (KTSSCHHH); /**puf**/ (PUFF); /**Rɛ tʃ**/ (RÄÄTSCH)

Português: /**pow**/ (POW! [3x]; POOOOW); /**tow**/ (TÔU); /**tund**/ (TUNNNND); /**tumpfe**/ (THUMPFE); /**kRak**/ (CRACK!); /**kRunk**/ (KRUNK); /**kRs**/ (CRSSSSSSSS); /**piʃ**/ (PPHISH!); /**ʃ ud**/ (SHUD)

Todas as onomatopeias relativas a este quadro são iniciadas por uma consoante. Conforme esperado, de acordo com a análise de NOGUEIRA (1950a: 23), esta consoante, que representa o início de um ruído de alta brusquidão, é uma oclusiva em 91% das onomatopeias, sendo equilibrada a distribuição entre bilabiais, alveolares e palatais.

As duas exceções a essa regra da brusquidão do ruído ser representada por uma consoante oclusiva são iniciadas por uma consoante fricativa surda e por uma vibrante. Uma destas onomatopeias (“RÄÄTSCH”) foi sugerida por um falante de língua alemã e é possivelmente uma variação da onomatopeia *ratsch*, que representa o ruído produzido pelo papel ou pelo pano quando são rasgados. Esta proximidade com uma interjeição consagrada pode explicar a exceção. Esta onomatopeia termina com uma consoante africada, composta por uma oclusiva seguida por uma fricativa. Desse modo, existe uma oclusiva indicando o momento do impacto, embora esta oclusiva não se encontre na posição inicial.

O mesmo acontece com a exceção sugerida por um falante do português (“SHUD”), que apresenta uma fricativa alveopalatal surda na posição inicial e uma oclusiva alveolar sonora na posição final. Neste caso, a onomatopeia parece representar tanto o movimento do braço da personagem anterior ao impacto, através da fricativa (/ʃ/) e da vogal (/u/), quanto o momento do impacto, através da oclusiva (/d/). O entrevistado comenta sobre já ter visto essa onomatopeia antes e que ela parece boa para

a representação de um som “seco”, que não reverbera. Esta impressão provém do fato da oclusiva se encontrar na posição final, interrompendo bruscamente o som.

Há nesta ilustração um detalhe, o visor de vidro do capacete da personagem atingida é quebrado pelo soco. Este ruído de vidro quebrando parece estar representado pela vibrante, presente em 23% das onomatopeias, sempre precedido por uma consoante oclusiva velar surda /k/ e, exceto em um caso (“KRUNK”, sugerida por um falante do português), seguida por uma vogal /a/.

Um dos falantes de língua portuguesa sugeriu duas onomatopeias, uma representando o soco (“SOC!”, excluída da análise por ser uma onomatopeia descritiva com pouca relação fonética com as outras ocorrências relativas a este quadro) e uma que representa exclusivamente o vidro quebrando (“CRSSSSSSSS”), porém este ruído específico chamou a atenção da minoria dos entrevistados. O foco da atenção do leitor é realmente o movimento do soco e também o seu impacto, o quadro é quase todo ocupado pelo corpo e braço da personagem que soca, e o soco é retratado durante o momento do impacto principal. O vidro quebrando é um detalhe menor, explicando a baixa porcentagem de onomatopeias que representam esse ruído.

Além de duas onomatopeias provenientes da língua inglesa sugeridas por falantes de alemão (“BANG” e “PENG”), há duas expressões que parecem adaptações do “BANG” para o alemão (“BÄM!” e “BAMM”). Em português, foram sugeridas seis onomatopeias provenientes da língua inglesa (“CRACK!” e “POW!”, sugerida por 4 entrevistados). Um dos entrevistados sugeriu uma onomatopeia (“TÔU”) que adapta para a grafia do português o ditongo de “POW”, utilizando também a pronúncia do português para a vogal /o/. Também foi sugerida uma onomatopeia (“THUMPFE”) que parece baseada numa onomatopeia de língua inglesa, especialmente pela presença da combinação de letras “TH”, inexistente em língua portuguesa. Porém essa onomatopeia foi grafada com uma vogal na posição final, evitando que a esta posição fosse ocupada por uma fricativa labiodental, o que nunca ocorre em língua portuguesa. Fica claro aqui também o processo de adaptação constante destas expressões estrangeiras, conformando a estrutura destas palavras ao sistema fonotático da língua que recebe o empréstimo.

## 4.3 Quadro 3 – “Soco 2”



Alemão: /**bang**/ (BANG); /**dong**/ (DONG); /**bɛ m**/ (BÄÄM); /**plop**/ (PLOOP); /**batʃ**/ (BATSCH!); /**kRax**/ (KRACH)

Português: /**pow**/ (POW! [3x]); /**paw**/ (PAW!!); /**pɔ f**/ (POFFF); /**puh**/ (PUH!); /**paf**/ (PAAAFF); /**pʃ**/ (PSHH!); /**pum**/ (PUM!); /**tom**/ (TÔM); /**tuRʃ**/ (THURSH)

O fato de haver para este quadro o maior número de onomatopeias que não se referem ao ruído produzido pelo impacto da pancada pode ser explicado pelo momento retratado. O desenho representa um momento que é algumas frações de segundo posterior ao momento do impacto, enquanto o desenho do quadro 2 representa o exato momento do impacto.

Todas as onomatopeias analisadas possuem uma consoante oclusiva na posição inicial; em alemão elas são variadas, enquanto em português elas se restringem às surdas alveolares e bilabiais (/t, p/), com um grande predomínio das últimas (82% das onomatopeias em língua portuguesa). NOGUEIRA (1950a: 80) explica que as consoantes oclusivas bilabiais “[...] favorecem mais a ressonância das onomatopeias do que as linguodentais e estas mais que as velares, visto que a câmara de ar formada pela boca é maior”. Além disso, ele comenta que as oclusivas bilabiais combinam-se com maior facilidade com qualquer vogal, pois enquanto estas são pronunciadas, a língua pode tomar a posição correspondente a qualquer vogal, o que não ocorre com as oclusivas linguodentais e nem com as velares (cf. op. cit. p. 81). Desse modo, a articulação de uma onomatopeia que representa ruído de grande ressonância é menos trabalhosa com o emprego das oclusivas bilabiais.

O fonema final é uma consoante em 76% das onomatopeias, sendo que a maior parte destas consoantes (46%) é fricativa. Novamente, há a presença do ditongo crescente (/ow/) somente em onomatopeias sugeridas por falantes do português, identificado em 36% das onomatopeias neste idioma.

Conforme esperado, a presença de consoantes vibrantes é bem menor nas onomatopeias relativas a este quadro do que naquelas relativas ao quadro 2, no qual o visor de vidro do capacete é estilhaçado. Há apenas duas ocorrências, uma em cada língua, somando 11% das onomatopeias. Porém, na onomatopeia em português que contém a vibrante (“THURSH”), ela não é precedida por uma oclusiva e nem sucedida por uma vogal (como em /kRak/), estrutura que parece representar adequadamente o ruído da quebra, tanto de uma superfície de vidro (como nas onomatopeias relativas ao quadro 2), quanto de um osso (como nas onomatopeias relativas ao quadro 9).

A onomatopeia em língua alemã que contém a consoante vibrante é descritiva (“KRACH”, derivada do verbo *krachen* – quebrar; estalar, rebentar). Apesar de descritiva, esta onomatopeia não foi excluída da contagem por ser derivada de um verbo cuja origem é onomatopaica e cuja estrutura de fonemas é similar à do restante das ocorrências. Esta onomatopeia é, então, a única relativa a este quadro que apresenta uma vibrante precedida por uma oclusiva e sucedida por uma vogal, o que pode ser explicado pelo fato de ela ser derivada de um verbo, e não por advir de uma tentativa de formação de uma palavra nova ou sem sentido convencional.

Em alemão, há novamente a onomatopeia “BANG” e sua adaptação ao idioma (“BÄÄMM”), comentadas anteriormente. Em português, há novamente a onomatopeia “POW!” e também uma expressão que parece ter grafia da língua inglesa (“THURSH”). Não se trata de uma onomatopeia consagrada proveniente do inglês, mas de uma utilização da estrutura silábica deste idioma. A combinação “consoante vibrante + fricativa na posição final” não é possível em português, mas é comum em inglês. Um dos falantes de português sugeriu a onomatopeia “PAW!!”, que pode ser uma adaptação da pronúncia inglesa de “POW” para a grafia do português.

## 4.4 Quadro 4 – “Corrida 1”



(CHUNG)

Alemão: /**tap**/ (TAP, TAP, TAP); /**tRap**/ (TRAP TRAP TRAP); /**tum**/ (TUM TUM TUM); /**tʃ um**/ (TCSHUM); /**fup**/ (FUUP)

Português: /**puf**/ (PUF, PUF; PUF! PUF!); /**plɛ k**/ (PLEC, PLEC!; PLECPLEC); /**tap**/ (TAP TAP); /**tɔp**/ (TOP - TOP - TOP); /**flap**/ (FLAAP FLAAP); /**vup**/ (VUP! VUP!); /**ʃ ung**/

Provavelmente por não se tratar de um ruído tão convencionalmente representado nas histórias em quadrinhos quanto o de uma pancada ou de uma explosão, oito entrevistados (30%) não souberam que onomatopeia sugerir para esta cena.

Foi desconsiderada da análise uma onomatopeia descritiva sugerida por um alemão, por não apresentar semelhança fonética com o restante das ocorrências (“HÄCHEL”, derivada do verbo *hecheln*, utilizado para indicar a respiração ofegante, especialmente dos cachorros) e também uma onomatopeia descritiva (“CORRE”) sugerida por um falante do português. Esta onomatopeia é a única variedade de onomatopeia descritiva (além do “SOC”, que possui seis ocorrências), sugerida por falantes do português para a pesquisa. De acordo com a análise geral dos dados, é possível perceber que este tipo de onomatopeia descritiva teve um maior número de ocorrências no idioma alemão do que no português. Entre todas as onomatopeias computadas, há 23 descritivas em alemão (24% do total de onomatopeias sugeridas nesse idioma) e apenas sete em português (6% do total no idioma).

Na posição inicial predominam, como nos quadros anteriores, as consoantes (100% das ocorrências). Há uma maior quantidade de oclusivas (71%), e também ocorrências de fricativas nessa posição (29%). A consoante oclusiva alveolar surda (/t/) é a mais frequente nesta posição, estando presente em 43% das onomatopeias. Isto indica que a consoante alveolar surda representa adequadamente o impacto dos pés contra o chão, que possui uma ressonância menor do que os ruídos de pancada ou explosão, para os quais as oclusivas bilabiais parecem mais adequadas.

Para indicar a repetição dos passos, a maioria das onomatopeias foi sugerida duplicada, desse modo é possível entender porque há tantas oclusivas na posição final e inicial. O som repetido dos passos não tem grande ressonância, sendo mais bem representado por onomatopeias repetidas com um final brusco. Como no caso da onomatopeia que representa o ruído do relógio (“TIC-TAC” - cf. NOGUEIRA 1950a: 95-105), a oclusiva parece ser uma forma eficiente de representar a interrupção brusca do som, que será logo retomado, em grande parte das vezes com outra oclusiva que se encontra na posição inicial da onomatopeia (“PLECPLEC”, “TAP TAP”). A maioria das onomatopeias sugeridas (86%) possui pelo menos uma consoante oclusiva.

#### 4.5 Quadro 5 – “Corrida 2”



Alemão: /tsɪʃ / (ZISCH [2x]); /tʀ/ (TRRRRRRRRR); /ʀ/ (RRRRRRRRR); /bʀb/ (BRB); /ft/ (FFFTTT); /st/ (SSST)

Português: /vuʃ / (VUSH [2x]); /tap/ (TAPTAPTAPTAP; TAP TAP TAP); /tɔp/ (TOPTOPTOP); /plɛk/ (PLECPLECPLECPLEC); /paf/ (PAF PAF PAF); /pf/ (PFF! PFF!); /zɔɪŋ/ (ZOING); /zuf/ (ZZUUF!); /fuw/ (FUW! FUW!); /fu/ (FUU!); /ʀum/ (RRUUMMMM!)

Todas as onomatopeias sugeridas em relação a este quadro possuem uma consoante como primeiro fonema. Encontra-se equilibrada a incidência de oclusivas (50%, considerando duas ocorrências de consoante africada, formada por uma oclusiva seguida de uma fricativa, ambas sugeridas por falantes do alemão) e fricativas (40%).

Há também duas onomatopeias iniciadas por uma consoante vibrante, uma em cada idioma (“RRRRRRRRRR” e “RRUUMMMM!”), sendo que a letra que representa a vibrante é prolongada em ambas. Há mais uma onomatopeia em alemão que é formada por uma oclusiva alveolar seguida pela sucessão de consoantes vibrantes

(“TRRRRRRRR”). NOGUEIRA (1959a: 84) explica que a sucessão de consoantes vibrantes alveolares pode ser considerada uma sucessão muito rápida de oclusivas alveolares, visto que o ponto de articulação é o mesmo. O prolongamento da vibrante seria então indicado para a representação de um impacto repetido rapidamente, como o que é representado nesta cena.

Há diversas ocorrências em que as onomatopeias também são repetidas, como em várias onomatopeias sugeridas para o quadro 4. Porém, a repetição nas onomatopeias relativas a este quadro é mais intensa. Ocorrem duplicações, mas também repetições triplas e quádruplas como em “TAP TAP TAP” e “PLECPLECPLECPLEC”. Os mesmos entrevistados sugeriram estas mesmas onomatopeias, porém somente duplicadas (“TAP TAP”, “PLECPLEC”) para o quadro 4. Isso mostra que eles procuraram representar o aumento da velocidade dos passos com um aumento da frequência das onomatopeias repetidas.

Todas as ocorrências possuem apenas uma sílaba. A maior parte das onomatopeias sugeridas por falantes do português (85%) possui uma vogal (sendo “PFF! PFF!” a única exceção), enquanto 71% das onomatopeias sugeridas por falantes de alemão não possui vogais. Nestas ocorrências sem vogais, a consoante é geralmente prolongada.

Enquanto o prolongamento da vibrante representa a rápida sucessão de passos, o prolongamento de fricativas (“SSST”, “ZZUUF!”) parece representar o deslocamento de ar que seria causado pela rápida movimentação das personagens. Este ruído do deslocamento de ar não é realmente produzido quando pessoas correm, seria necessária uma velocidade bem maior para que fosse possível a produção deste som. A associação desse som com personagens correndo é um dos recursos utilizados pelos autores de histórias em quadrinhos para reforçar nos leitores a impressão de alta velocidade do movimento representado. Em 50% do total das onomatopeias relativas a este quadro este tipo de ruído foi representado pelo uso de consoantes fricativas (“ZISCH [2x]”, “FFFTTT”, “SSST”, “VUSH” [2x], “ZOING”, “ZZUUF!”, “FUW! FUW!” e “FUU!”). A onomatopeia descritiva “ZISCH”, sugerida por dois falantes de alemão, é derivada do verbo *zischen* (sibilar, ziziar - existe também o verbo *abzischen* - ir-se embora).

## 4.6 Quadro 6 – “Corrida 3”



Alemão: /tsɪf/ (ZISCH [2x]); /tsum/ (ZOOM); /vum/ (WUMM); /vʊf/ (WUSCH); /vʃ/ (VSSSSSCH); /ʃ/ (SCHHH); /ʃ ung/ (SCHUNG)

Português: /zum/ (ZUM [2x]; ZUUUM; ZUMMM!); /zm/ (ZZZMMM); /zin/ (ZIIIIHNNNN); /vRum/ (VRRRUUUM!; VRUUUUMMMM; VRUUUM); /vRuʃ/ (VRUSHH); /vʊʃ/ (VUUUSH, VUSH!); /fus/ (FUSSSSSS); /vupt/ (VUPT!)

Há uma maioria de consoantes fricativas como primeiro fonema nas onomatopeias sugeridas para este quadro (82%). As exceções são quatro onomatopeias em alemão (“ZISCH”, sugerida por 3 entrevistados e “ZOOM”) que são iniciadas por uma consoante africana, formada por uma oclusiva seguida por uma fricativa.

Conforme comentado na análise das onomatopeias do quadro anterior, estas onomatopeias, que possuem como característica fonética principal a presença de consoantes fricativas, funcionam bem para a representação do ruído do deslocamento de ar que seria provocado pelas personagens correndo em alta velocidade. Não se trata da imitação mais aproximada do ruído que seria realmente produzido pelas personagens correndo (o ruído da rápida repetição dos passos), mas sim, de um ruído que seria produzido por um deslocamento de ar bem mais intenso. A evocação deste ruído, correspondente a um movimento de altíssima velocidade, serve, então, para intensificar o efeito de alta velocidade da corrida representada na cena.

KOLLER (2003: 176) classifica tais expressões como **ótico-miméticas**, entre as interjeições que possuem função de representação e são motivadas onomatopaicamente. HOUAISS (2001) classifica estas expressões como **palavras expressivas**. Segundo o autor, a característica principal destas onomatopeias é a sugestão/evocação de alguma característica daquilo que é denotado, neste caso um movimento em alta velocidade, através de seu aspecto fônico/acústico e não através de uma imitação mais aproximada

do ruído realmente produzido. HOUAISS comenta que “essa evocação ou sugestão é intuitiva e complexa, pois se reporta à experiência que emissor e receptor, ou falante e ouvinte, têm da língua e de seus recursos expressivos”. Todas as onomatopeias sugeridas em relação a este estímulo possuem esta característica.

A maioria das onomatopeias sugeridas (54%) possui uma nasal como fonema final, outra grande parte (41%) possui uma consoante fricativa nesta posição. As nasais parecem representar o distanciamento gradual do ruído, evitando um final brusco. Na maior parte das onomatopeias, a nasal ou a vogal antecedente foi prolongada, reforçando este efeito de distanciamento gradual. Da mesma forma, as fricativas na posição final sugerem uma continuidade do ruído, cuja intensidade diminui gradualmente, sem nenhuma interrupção brusca.

Nos três quadros com cenas de corrida não foram identificadas expressões que podem ser classificadas como empréstimos ou adaptações da língua inglesa. Isso pode decorrer do fato de que as onomatopeias que denotam esse tipo de ação não são tão comuns como aquelas usadas para explosões ou pancadas, muito frequentes nas histórias em quadrinhos mais populares. Dessa forma, os entrevistados precisaram fazer um esforço maior para elaborar as onomatopeias para as cenas de corrida, enquanto para as cenas de explosão ou de pancadas era possível recorrer a expressões tradicionalmente conhecidas e empregadas com frequência, como as expressões inglesas (“BANG”, “CRACK” etc.).

#### 4.7 Quadro 7 – “Nojo”



Alemão: /bɛ/ (BÄH [2x]; BÄÄÄH; BÄÄÄHHHH; BÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄÄ!; BÄÄÄÄH!); /ɛ/ (ÄÄÄHHH; ÄHH, ÄÄHH!); /wɛ/ (UÄHH; UÄH); /uɛ g/ (UÄÄÄGH); /uɛ Rg/ (UÄRGH); /lɛ/ (LÄÄÄÄÄÄ); /i/ (IIIIHHH; IH)

Português: /aRg/ (ARGH! [3x]; ARRRRRRRGH); /aRgt/ (ARGHT!); /blɛ Rg/ (BLERGH [3x]; BLÉRGH!); /blaRg/ (BLARGH [3x]); /bla/ (BLAH!); /ik/ (EEK!)

Este é o único quadro cujo ruído a ser interpretado pelos entrevistados é uma expressão linguística da personagem, e não um ruído produzido por um algum tipo de impacto. Desse modo, esperava-se que a forma de interpretação deveria ser um pouco diferente em relação a este estímulo. Neste caso, a expressão adequada é uma interjeição com função expressiva, de acordo com a classificação de KOLLER (2003: 189-197). Este tipo de expressão é a interjeição, do modo como ela é definida na maior parte dos dicionários e gramáticas analisados, que possuem definições e classificações mais simplistas: uma expressão linguística reativa, atitudinal. A intenção é verificar como ocorre, em contraste com as onomatopeias, o processo de representação gráfica destas interjeições.

Nenhum dos entrevistados deixou de sugerir interjeições, sendo que alguns sugeriram duas ou três expressões diferentes. Ao contrário dos quadros representando cenas de corrida, para os quais diversos entrevistados não souberam o que sugerir, não houve dúvidas ou comentários em relação a este quadro. Como interjeições com função expressiva são formas que todos utilizam no cotidiano, ao contrário das onomatopeias (interjeições com função representativa), todos os entrevistados parecem possuir uma boa ideia das expressões adequadas a este tipo de estímulo.

Há um grande número de ocorrências de vogais e semivogais como fonema inicial (50% das interjeições). Este dado já diferencia estas interjeições da maioria das onomatopeias analisadas, cuja grande maioria possui uma consoante como primeiro fonema. Além das vogais, há ocorrências de consoante oclusiva bilabial sonora (/b/) na primeira posição em 47% das interjeições. Uma das interjeições em alemão tem como primeiro fonema uma consoante lateral alveolar (/l/), consoante presente em 30% das interjeições relativas a este quadro, porém encontrada somente neste exemplo nesta posição.

Todas as interjeições sugeridas possuem pelo menos uma vogal. Em alemão, há a predominância do /ε/ (presente em 88% das interjeições neste idioma e 29% das interjeições sugeridas por falantes de português). A própria expressão facial que denota a sensação de nojo, como a representada neste quadro, caracteriza-se pela abertura da boca na forma necessária para a pronúncia do /ε/. Há também a presença da vogal /i/ e

da semivogal /w/ (sempre antecedendo o /ε/) nas interjeições sugeridas por alemães. Entre as interjeições sugeridas por falantes do português, há um predomínio da vogal /a/ (64% das interjeições neste idioma, entre as interjeições sugeridas por alemães não há nenhuma ocorrência).

A letra “H” aparece na posição final em 90% destas interjeições nos dois idiomas. Esta letra encontra-se em grande parte dos casos precedida pela letra G, formando um único fonema. Não é possível afirmar que, em todos os casos, a letra “H” represente uma aspiração. Na verdade, ela parece ser utilizada como um tipo de prolongação, quando precedida por vogais (“IH”, “BÄH”). Nestes casos, a letra “H” aparentemente prolonga a sonoridade da vogal precedente, sem ser produzido nenhum tipo de aspiração. Quando a letra “H” é usada em conjunto com o “G” (“ARGH!”, “BLERGH”), também não parece adequado interpretá-la como uma aspiração. Neste caso, aparentemente, a letra “H” “suaviza” a impressão de interrupção brusca que seria causada pela presença da consoante oclusiva na posição final.

Uma interjeição sugerida por um falante do português (“EEK!”) pode ser classificada, especialmente pela forma como ela foi grafada, como uma expressão proveniente da língua inglesa (apesar de também poder ser uma variação da interjeição expressiva “ECA!”, comum em português em relação à sensação de nojo). Trata-se de uma expressão que provavelmente não seria utilizada naturalmente por um falante do português numa situação cotidiana. Esta ocorrência pode ser explicada pelo contexto da pesquisa, as histórias em quadrinhos. É possível concluir que os entrevistados não somente pensaram em interjeições adequadas para este tipo de sensação, como, por exemplo, as que ele mesmo utilizaria em seu cotidiano, mas também pensaram na expressão ideal para este contexto, sendo possível que uma expressão em língua inglesa parecesse mais adequada para este entrevistado. As expressões “BLARGH” e “BLERGH” também não são comuns em nosso cotidiano, mas são facilmente encontradas em histórias em quadrinhos em língua portuguesa.

## 4.8 Quadro 8 – “Homens comendo”



Alemão: /ʃ mats/ (SCHMATZ [2x]); /mampf/ (MAMPF MAMPF); /mRmpf/ (MRMPF); /kR/ (KRRR KRRR); /fl/ (FFFLLLLLL); /hph/ (HPHHHHH); /ham/ (HAM); /ʃ lop/ (SCHLOPP)

Português: /ʃ omp/ (CHOMP [2x]; SHOMP! SHOMP!; CHOMCHOMP CHOMP CHOMPCHOMP; CHOMP CHOMP); /smunʃ / (SMUNSH SMUNSH); /sluRp/ (SLURP SLURP); /ɲɔk/ (NHOQ!); /niam/ (NYAM NYAM); /ɲom/ (NHOM); /krunʃ / (CRUNCH); /glump/ (GLUMP!); /gow/ (GOW!)

Foram consideradas 22 onomatopeias para a análise em relação a este estímulo. Foram sugeridas por alemães as seguintes onomatopeias descritivas: “SCHMATZ” (*schmatzen* – comer ruidosamente), “MAMPF” (*mampfen* – comer) e “MRMPF” (uma variação de “MAMPF”). Estas expressões são derivadas de verbos cuja origem também é onomatopaica, justificando a inclusão na análise quantitativa.

A variedade de verbos derivados utilizados mostra que não ficou claro para todos entrevistados que o ruído principal nesta cena é o produzido pela mastigação. Isto indica que as onomatopeias empregadas pelo autor (“CHOMP”, “NIAM” e “NAM”, representadas múltiplas vezes), que foram retiradas do quadro para esta pesquisa, têm um importante papel na indicação da ação principal da cena.

A maior parte das onomatopeias em português (54%) possui uma consoante fricativa como primeiro fonema, o que também ocorre em quatro onomatopeias sugeridas por falantes de alemão: “FFFLLLLL”, “SCHLOPP” e “SCHMATZ” (sugerida por dois entrevistados). As consoantes fricativas foram utilizadas em 62% das onomatopeias sugeridas por falantes do português e em 67% das onomatopeias sugeridas por alemães e parecem adequadas para a representação do ato da mastigação, especialmente em relação aos ruídos produzidos pela corrente de ar que “puxa” a saliva para dentro da boca.

Duas onomatopeias em português (“GLUMP!” e “GOW!”) possuem uma consoante oclusiva velar como primeiro fonema. Devido ao ponto de articulação velar destas duas onomatopeias, pode-se inferir que estas expressões sejam relativas ao barulho do alimento sendo engolido, ato que, quando realizado ruidosamente, termina com a produção de uma consoante oclusiva velar. Há também duas onomatopeias, uma em cada idioma, que possuem como primeiros fonemas uma consoante oclusiva velar seguida por uma vibrante (“KRR” em alemão e “CRUNCH” em português). Estas onomatopeias aparentemente se referem ao ruído produzido pelo alimento ao ser mastigado.

Há nasalizações na maior parte destas onomatopeias (85% das onomatopeias em português e 56% das onomatopeias em alemão). O ato de abrir e fechar a boca ao comer pode explicar esta grande presença de nasalizações. Ao comer ruidosamente, o aparelho fonador produz um som característico. Quando a boca encontra-se fechada durante este processo, o som produzido é naturalmente desviado para a cavidade nasal, sendo, então, seguido pela vogal produzida pela abertura da boca. Este processo parece explicar a forma de algumas destas onomatopeias (“NHOM”, “NHOQ!” “NYAM NYAM”, “HAM”).

A maior parte das onomatopeias em português possui uma consoante oclusiva na posição final. Esse tipo de final bruscamente interrompido pode ser explicado pelo tipo de ação representada no quadro. O ato de mastigação é repetitivo, ao que parece adequada uma expressão curta, mas que seria repetida constantemente. A oclusiva na posição final provoca um tipo de delimitação na onomatopeia, permitindo que a expressão seja repetida diversas vezes com um ritmo constante, como o da mastigação. Como nas ocorrências relativas ao quadro 4, a característica repetitiva da ação representada foi reproduzida por vários falantes do português (54% dos falantes desse idioma) com a repetição da onomatopeia.

Há uma grande presença de expressões provenientes da língua inglesa nas onomatopeias sugeridas por falantes de português. A onomatopeia “CHOMP” (*to chomp* - comer ruidosamente) foi sugerida, com diferentes grafias, por cinco falantes do português. Também são de origem inglesa as onomatopeias “SLURP” (*to slurp* - comer ou ingerir líquidos ruidosamente) e “CRUNCH” (*to crunch* - o ruído de um alimento

rígido sendo quebrado pelos dentes), que também foram sugeridas por falantes do português. A variedade de verbos relacionados aos diversos aspectos do ato de comer existentes em alemão pode explicar a ausência de empréstimos linguísticos neste idioma em relação a este quadro. Enquanto os falantes do português precisam “importar” verbos do idioma inglês, os alemães contam com diversas possibilidades de verbos (diversos deles onomatopaicos) que podem ser utilizados através do emprego das onomatopeias descritivas.

#### 4.9 Quadro 9 – “Chute”



Alemão: /**knak**/ (KNACK [3x]); /**kRak**/ (KRACK [2x]); /**kRax**/ (KRACH); /**kRk**/ (KRRRRRKK); /**kRx**/ (KRCH); /**kRks**/ (KRKS); /**tʃ ung**/ (TSCHUNG); /**pu**/ (PUH)

Português: /**kRɛ k**/ (KREK [2x]; CREC! [2x]; CRECK); /**kRɛ kt**/ (KREKT); /**kRak**/ (CRACK [2x]; CRAK!; CRAC; KRAK!); /**kRaf**/ (CRASH!); /**tRak**/ (TRAACK!!); /**tRɛ k**/ (TRECK)

As onomatopeias sugeridas para este quadro possuem uma grande similaridade fonética entre si, inclusive entre as expressões dos dois idiomas. Em relação a nenhum outro estímulo as respostas apresentaram tal uniformidade. A maior parte das onomatopeias sugeridas por alemães podem ser consideradas variações na derivação dos verbos *krachen* (quebrar; estalar, rebentar) e *(zer)knacken* (quebrar). Todas as sugestões de falantes do português podem ser consideradas variações da onomatopeia inglesa “CRACK”, 2 entrevistados utilizaram uma consoante oclusiva alveolar surda (“TRECK”, “TRAACK!!”) como primeiro fonema, um outro utilizou uma fricativa alveopalatal vozeada na posição final (“CRASH!”).

A quebra do osso parece ser adequadamente representada pelas consoantes vibrantes, que podem ser encontradas em 80% destas onomatopeias, sendo que todos entrevistados falantes do português sugeriram onomatopeias que continham uma vibrante como segundo fonema. Foi possível verificar, através da análise do quadro 2, a tendência desse ruído de algo rígido sendo quebrado ser representado por consoantes vibrantes. O destaque dado à quebra do osso na cena representada neste quadro (ao contrário do vidro que é quebrado no quadro 2, um detalhe da cena) explica a intensa presença de vibrantes nestas onomatopeias.

O entrevistado que sugeriu a onomatopeia “CRASH!” para esta cena comentou ter a impressão de que os brasileiros estão bem acostumados a sons representados por onomatopeias em inglês. As onomatopeias “CRAK!”, “CRACK”, “CRAC”, “KRAK!” e também “KREK”, “CREC!”, “CRECK”, “KREKT” e “TRECK” podem ser consideradas adaptações da onomatopeia inglesa “CRACK”. A diversidade das formas de grafia e também a utilização de duas diferentes vogais indica que este empréstimo pode ser considerado bem integrado à língua portuguesa, de modo que os falantes sentem segurança para propor uma variação.

## 5 Considerações Finais

Conforme a linguagem dos quadrinhos foi se desenvolvendo, foram estabelecidas diversas convenções quanto ao modo de representação sonora e visual. As onomatopeias são palavras que adquiriram significação específica dentro desta linguagem. Através dos dados coletados foi possível perceber que estes signos específicos eram conhecidos pelos entrevistados, mesmo por aqueles que possuíam pouca familiaridade com as histórias em quadrinhos. Porém, quando confrontados com a proposta de imitação de um ruído para o qual não foi possível estabelecer a relação com nenhuma expressão conhecida, os entrevistados precisaram recorrer ao processo de interpretação linguística que originou a maior parte destas expressões consideradas convencionais.

Este modo de interpretação refletiu, em diversos aspectos, as teorias propostas por NOGUEIRA (1950a) em sua análise do processo onomatopaico. O autor não cita em

nenhum momento a linguagem das histórias em quadrinhos, as expressões que ele utiliza em seu estudo foram retiradas da literatura e de dicionários ou propostas por ele. Mesmo assim os processos por ele descritos podem ser facilmente identificados nos dados obtidos nesta pesquisa.

NOGUEIRA (op. cit. p. 23) considera as consoantes oclusivas articulações que representam adequadamente ruídos bruscos e repentinos, devido à característica principal deste tipo de consoante: a interrupção momentânea da corrente de ar. As consoantes oclusivas foram utilizadas na maioria das onomatopeias como fonema inicial. Para a interpretação de impactos de maior intensidade, como a explosão representada no quadro 1, há uma predominância das oclusivas bilabiais, cuja articulação provoca a formação da maior câmara de ar possível, imitando a grande intensidade da explosão. Nas cenas representando socos (quadros 2 e 3), há também uma grande incidência de oclusivas bilabiais (/p, b/), porém há uma maior distribuição entre estas e as oclusivas alveolares (/t, d/) e velares (/k, g/). No quadro 4, em que o impacto representado é menos intenso (pés contra o chão, de modo repetitivo), há uma maior incidência de oclusivas alveolares. A câmara de ar formada por esta articulação é menor do que aquela formada pela articulação das bilabiais, representando melhor um impacto de intensidade moderada.

Os quadros 2 e 9 representam cenas nas quais uma superfície rígida (capacete de vidro e osso da perna) é quebrada imediatamente como consequência do impacto sofrido. Esta quebra produz um ruído mais agudo do que o do impacto simples (no qual nada é quebrado). Há uma predominância das consoantes oclusivas velares surdas nas onomatopeias referentes a estas cenas, geralmente combinadas com consoantes vibrantes. As oclusivas velares, além de representarem uma menor intensidade do ruído do impacto, produzem um som mais agudo, facilmente associado ao som estridente produzido pela superfície rígida ao ser quebrada.

As consoantes nasais estão presentes em um grande número de exemplos. Na maior parte dos casos ocupam a posição final, e foram grafadas repetidamente (“BUUUMMM”, “KAWUUMMMM”). NOGUEIRA (op. cit., pp. 22-23) considera este tipo de consoante adequado para a representação de uma ressonância prolongada dos ruídos naturais; esta função foi identificada na maior parte das nasalizações analisadas

nesta pesquisa. Somente em relação ao quadro 8 encontram-se nasalizações que representam a principal característica do ruído sugerido pelas cenas (nas explosões, a principal característica é representada em geral pelas oclusivas, servindo as nasais somente para a representação da grande ressonância resultante do impacto). Como a cena do quadro 8 representa pessoas comendo, o ruído produzido é emitido pelo aparelho fonador (de forma não linguística). As nasais são naturalmente produzidas durante o ato de uma mastigação ruidosa, devido ao movimento de fechamento da boca, que possibilita a saída do ar somente pela cavidade nasal, provocando a articulação da consoante nasal. Isto explica o modo como os entrevistados interpretaram o ruído produzido pela cena com a utilização deste tipo de articulação.

O emprego de consoantes vibrantes (na maior parte dos casos representadas através da repetição da letra “R”) em relação às cenas de corrida confirma a proposta de NOGUEIRA, elas estão representando uma sequência muito rápida de consoantes oclusivas (que representariam cada passo). A sucessão destas oclusivas torna-se difícil, até o ponto em que o falante produz somente a vibrante prolongada. NOGUEIRA (op. cit. p. 84) apresenta o exemplo do ruído de tiros rápidos (“TÁ TÁ TÁ TÁ”) que, quando em maior frequência (como no caso da metralhadora), passa a ser representado pela vibrante (“TRRRRRR”).

Mesmo com a característica que as onomatopeias têm de apresentarem sequências de fonemas e letras incomuns às línguas dentro das quais elas são produzidas, diversas regularidades no modo de imitação dos sons naturais puderam ser identificadas. Há certas características de cada idioma que podem inclusive ser identificadas nas expressões sugeridas pelos seus respectivos falantes:

1. Apenas entre as onomatopeias sugeridas por alemães em relação ao estímulo do quadro 1 foi possível identificar a ocorrência de consoantes fricativas labiodentais para denotar o momento da explosão (“WUMM”, “WHOOOOOOM”, “KAWUM”). Entre as onomatopeias sugeridas por falantes do português foram utilizadas somente consoantes oclusivas bilabiais surdas e sonoras (“BUM”, “KAPOW”).

2. A utilização de ditongos decrescentes no lugar das consoantes nasais em posição final para indicar a ressonância do impacto foi identificada somente em onomatopeias sugeridas por falantes do português (“PÔU”, “TÔU”), este tipo de combinação de vogais é menos frequente no idioma alemão. O ditongo decrescente produz um efeito semelhante ao da consoante nasal neste contexto, a impressão de que o ruído se extingue gradualmente. Já entre as interjeições expressivas sugeridas por alemães em relação ao estímulo do quadro 7, há diversas ocorrências de ditongos crescentes (“UÄRGH”, “UÄH”), entre aquelas sugeridas por falantes de português não há ocorrências desse tipo de combinação vocálica.
  
3. O ruído da quebra do osso representado no quadro 9 foi representado pela maioria dos entrevistados por uma consoante vibrante como segundo fonema. Somente entre as onomatopeias sugeridas por alemães há a ocorrência de consoantes nasais nesta posição, também precedidas por uma consoante oclusiva velar surda (“KNACK”). Esta peculiaridade pode ser explicada pela existência do verbo alemão (*zer*)*knacken* (quebrar algo, por ex. nozes), do qual estas expressões são derivadas.
  
4. Há uma maior incidência de onomatopeias sem vogais entre aquelas sugeridas por falantes de alemão. Este idioma possui uma maior tolerância para a combinação de consoantes, fato que pode explicar estas ocorrências. Também são mais frequentes as onomatopeias descritivas, derivadas de um verbo, entre as sugestões de falantes da língua alemã. Este tipo de onomatopeia é descrito na gramática DUDEN (2005: 606) e no léxico de onomatopeias de HAVLIK (1981: 38), enquanto em obras em português não há nenhuma referência a este tipo de expressão. O fato de este tema ser discutido em obras teóricas alemãs indica que este tipo de expressão é mais convencional neste idioma, a maior incidência

das onomatopeias descritivas entre aquelas sugeridas por alemães para esta pesquisa reforça esta impressão.

Nos dois idiomas foi constatada a presença de expressões em língua inglesa e também de adaptações destas expressões à grafia e pronúncia de cada língua. Isto comprova que existe uma grande influência dos quadrinhos americanos sobre a linguagem das histórias em quadrinhos. As indústrias americana e japonesa são as maiores produtoras de quadrinhos no mundo, é natural que as influências destas duas indústrias sejam fortes nos quadrinhos produzidos em outros países. A ocorrência de adaptações destes empréstimos indica que a relação não seja necessariamente entre culturas dominada e dominante, como propõe HOUAISS (2001). As expressões em língua inglesa funcionam como a maior parte dos empréstimos linguísticos, que vão gradualmente se adaptando ao sistema da língua que recebeu o empréstimo, configurando um processo natural na formação do léxico dos diversos idiomas.

Foi possível perceber uma maior segurança nas sugestões dos entrevistados em relação aos estímulos que caracterizam cenas mais comuns nas histórias em quadrinhos mais populares. Vários entrevistados não souberam quais expressões sugerir, principalmente em relação aos quadros 4, 5 e 6 (personagens correndo) e oito (personagens comendo), que representam cenas menos convencionais. Alguns entrevistados inclusive comentaram não terem entendido o que estava acontecendo no quadro 8. Esta insegurança pode ser causada pela retirada das onomatopeias do quadro, mostrando que estes signos específicos desta linguagem ajudam o leitor a decifrar a ação representada nos quadros. A leitura dos quadrinhos pressupõe o conhecimento destes tipos de signo, que possuem uma significação específica no contexto desta linguagem.

Isto explica também as sugestões de expressões que não se referem ao impacto principal reproduzido nos quadros. As onomatopeias ajudam o artista a guiar o foco de atenção do leitor, indicando as ações mais relevantes da cena representada. Os quadros escolhidos para esta pesquisa representam cenas em que ocorre somente uma ação. Em um quadro de grandes proporções em que ocorrem diversas ações simultâneas, as

onomatopeias podem, além de indicar o que merece maior atenção, estabelecer a sequência temporal dos acontecimentos.

Estes resultados indicam que esse tipo de metodologia de análise foi eficiente para evidenciar alguns padrões linguísticos, tanto gerais quanto específicos em relação aos idiomas estudados. Pesquisas de maiores dimensões possibilitariam resultados mais concretos, além de uma análise mais profunda. Estudos contrastando outros idiomas também contribuiriam enormemente para uma melhor compreensão linguística global em relação às interjeições e onomatopeias na linguagem das histórias em quadrinhos.

## Referências bibliográficas

- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- BACK, Eurico e MATTOS, Geraldo. *Gramática Construtural da Língua Portuguesa, Primeiro Volume*. São Paulo: Editora FTD, 1972.
- BARBIERI, Daniele. *Los Lenguajes del Cómic*. Barcelona / Buenos Aires / México: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998.
- BARROS, Enéias Martins de. *Nova Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Atlas, 1985.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa: Cursos de 1º e 2º Graus*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1970.
- CUNHA, Celso Ferreira da. *Gramática da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.
- DUDEN. *Die Grammatik*. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag, 2005.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ENGEL, Ulrich. *Deutsche Grammatik*. Heidelberg: J. Groos, 1991.
- ERBEN, Johannes. *Deutsche Grammatik, Ein Abriss*. München: Max Hueber Verlag, 1972.
- GÄRTNER, Eberhard. *Grammatik der Portugiesischen Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- GONÇALVES, Miguel. *A Interjeição em Português - Contributo para uma Abordagem em Semântica Discursiva*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002. (Tese de Doutorado publicada como livro).
- GRÜNEWALD, Dietrich. *Comics*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- HAVLIK, Ernst. *Lexikon der Onomatopöien*. Frankfurt a.M.: Fricke, 1981.
- HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa - Versão 1.0*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001.

- KOLLER, Erwin. "Interjektionen, Deutsch - Portugiesisch". In: BLÜHDHORN, Hardarik; SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (Ed.). *Die kleineren Wortarten im Sprachvergleich Deutsch-Portugiesisch*. (Rostocker Romanistische Arbeiten 7). Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2003. pp. 173-211.
- KURY, Adriano da Gama. *Português Básico, Gramática - Antologia - Exercícios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1990.
- LUFT, Celso Pedro. *Moderna Gramática Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1976.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.
- MEIRELES, Selma Martins. "Interjektionen und Onomatopoeitika in übersetzten Mangas: Ein Vergleich Japanisch-Deutsch-Portugiesisch" [Interjeições e onomatopeias em mangás traduzidos: uma comparação japonês-alemão-português]. In: *Actas del XIII ALEG-Kongress 2009*. Córdoba: Universidad de Córdoba (2010 – no prelo).
- MEIRELES, Selma Martins. "Onomatopeias e Interjeições em Histórias em Quadrinhos". In: *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germanísticos*. n. 11. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 11/2007. pp. 157-188.
- NOGUEIRA, Rodrigo de Sá. *Estudos sobre as onomatopeias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora A.M. Teixeira & Cia. (Filhos), 1950a.
- NOGUEIRA, Rodrigo de Sá. *As Onomatopeias e o Problema da Origem da Linguagem*. Lisboa: Livraria Clássica Editora A.M. Teixeira & Cia. (Filhos), 1950b.
- PINTO, José M. de Castro. *Gramática do Português Moderno - Ensino Básico e Secundário*. Lisboa: Plátano Editora S.A., 1996.
- SAID ALI, Manoel. *Gramática Secundária e Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1964.
- SILVA, Thaís Christóforo. *Fonética e Fonologia do Português: Roteiro de Estudos e Guia de Exercícios*. São Paulo: Contexto, 2003.
- VATER, Heinz. *Einführung in die Sprachwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink 1994.

## Informações de Copyright

Quadro 1 : Astérix en Corse © Dargaud S.A.

Quadro 2: Batman & Juiz Dredd © DC Comics, Inc.

Quadro 3: The Savage Dragon © Erik Larsen.

Quadros 4, 5, 6 e 7: Calvin and Hobbes © Universal Press Syndicate.

Quadro 8: Versus: Buen Provecho © Metal Mammoth, Inc.

Quadro 9: Daredevil: The man without fear © Marvel Entertainment Group, Inc.

Recebido em 01/03/2011

Aprovado em 27/07/2011

# Olhares brasileiros e alemães: Um estudo sobre percepção, interculturalidade e ensino de língua e cultura estrangeira

Brazilian and German Perspectives: A Study on Perception, Interculturality and Foreign  
Language and Culture Teaching

Mergenfel A. Vaz Ferreira<sup>1</sup>

**Abstract:** This article aims to present a comparative study of the perception of multimodal texts, more specifically, advertisements printed in Brazilian and German magazines, by Brazilian learners of GFL (German as a Foreign Language) and German learners of PFL (Portuguese as a Foreign Language), with special attention to the intercultural dimension involved in this process. Through the analysis developed in the study, it was possible to identify not only cultural aspects strictly related to language phenomena (as the use of personal pronouns and forms of treatment, for instance), but also more subjective cultural aspects (such as emotional states, the view about work, among others). This study also discusses the implications of the link between culture and language choices for the area of teaching and learning foreign languages / cultures.

**Key-words:** advertisements, perception, interculturalism, teaching/ learning, foreign languages

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo apresentar um estudo comparativo da percepção de textos multimodais, mais especificamente, anúncios publicitários impressos em revistas brasileiras e alemãs, por aprendizes brasileiros de ALE (Alemão como Língua Estrangeira) e por aprendizes alemães de PLE (Português como Língua Estrangeira), com especial atenção para a dimensão intercultural envolvida neste processo. Através da análise desenvolvida no estudo, puderam ser identificados tanto os aspectos culturais mais diretamente relacionados a usos linguísticos (uso de pronomes pessoais e formas de tratamento, por exemplo), quanto de aspectos culturais mais subjetivos (a percepção de estados emocionais, a visão de trabalho, entre outros). Este estudo também discute as implicações do vínculo entre as escolhas linguísticas e a cultura para o ensino de LCE (Língua/ Cultura Estrangeira).

**Palavras-chave:** anúncios publicitários, percepção, interculturalidade, ensino de língua/ cultura estrangeira

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos da Linguagem; Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: megchenvaz@yahoo.com

## 1 Introdução

Inúmeras pesquisas cujo enfoque central trata das questões que envolvem o processo de ensinar e aprender línguas estrangeiras (LEs), vêm adotando uma perspectiva semiótico-social da linguagem (BARROS 2005; RAZUK 2004, entre outros). Dentro dessa perspectiva, exercem papel fundamental as relações entre língua e estrutura social, ou, em outras palavras, podemos conceber a linguagem como uma troca de mensagens que se dá, necessariamente, dentro de um determinado contexto sócio-histórico e cultural.

Este artigo aborda os conceitos de Percepção e Interculturalidade em sua relação com o ensino de língua/cultura estrangeira: são analisados aqui os diferentes olhares sobre anúncios publicitários brasileiros e alemães (VAZ FERREIRA 2010). Tal análise leva em consideração os vínculos que se estabelecem entre língua, cultura e sociedade.

De acordo com Marshall SINGER (1987), a língua seria uma manifestação de percepções, atitudes, valores e sistemas de crenças e descrenças de um determinado grupo social. Para ele, um grupo social que partilha um padrão similar de percepções teria uma cultura própria. Assim, uma comunicação intercultural se dará de forma mais eficaz se tivermos em mente as diferenças culturais, ou, em outras palavras, as diferenças de percepção inerentes a cada cultura, que estão em jogo nesta comunicação.

SINGER (1987: 35) define “percepção” como o processo pelo qual um indivíduo seleciona, avalia e organiza estímulos externos. Essa definição, por sua vez, relaciona-se ao conceito cognitivo de cultura, visto como um processo de seleção e filtragem de conhecimentos e experiências, do qual resulta um complexo de ideias e símbolos mantidos por determinado grupo social. Assim, o autor também chama atenção para o fato de que, em seu trabalho, algumas vezes o termo “percepções” é usado como sinônimo de cultura:

Perceptions are defined as the process by which an individual selects, evaluates, and organizes stimuli from the external environment. Those perceptions that are group-related are the ones that are sometimes used synonymously with the word culture in this work<sup>2</sup>. (SINGER 1987:35)

---

<sup>2</sup> Percepções são definidas como o processo pelo qual um indivíduo seleciona, avalia e organiza os estímulos do ambiente externo. Essas percepções que são relacionadas a determinados grupos são aquelas que algumas vezes usamos como sinônimo para a palavra cultura neste trabalho. (Tradução da autora)

Este complexo de ideias e símbolos compartilhados é chamado por GÜNTNER e LUCKMANN (2000: 23) de *estoques de conhecimento*. Os autores salientam em suas pesquisas o fato de estes estoques poderem diferir significativamente de sociedade para sociedade, fenômeno por eles conceituado como assimetrias de conhecimento. Todo este aparato conceitual baseia-se na premissa de que a associação entre os objetos sociais ou naturais e os significados que carregam inserem-se e são construídos em um dado contexto cultural.

Tais aspectos são fundamentais para estudos centrados no processo de ensino e aprendizagem de línguas/culturas estrangeiras (doravante LCE<sup>3</sup>s), dado que tal processo pressupõe (a) o contato direto entre duas diferentes culturas, e (b), que qualquer interação social requer um conjunto disponível de conhecimentos partilhados, assim como um conhecimento no mínimo satisfatório dos “estoques de conhecimento” da cultura-alvo, a fim de que mal-entendidos e falhas na comunicação possam ser evitados ou minimizados.

Assim, ao considerarmos os estudos acerca de cultura, percepção e cruzamento cultural sob um viés que focaliza principalmente o processo de ensinar e aprender uma língua/cultura estrangeira, chegamos à seguinte questão: diferenças culturais podem ser evidenciadas através da análise da interpretação de textos midiáticos por aprendizes alemães de Português como Língua Estrangeira (PLE) e aprendizes brasileiros de Alemão como Língua Estrangeira (ALE)?

Uma vez que esta pesquisa tem como hipótese principal a ocorrência de certas marcas culturais na percepção de textos midiáticos por parte de alunos/leitores alemães aprendizes de PLE e de brasileiros aprendizes de ALE, causadas, principalmente, pela diversidade em seus “estoques de conhecimento” (GÜNTNER e LUCKMANN, op. cit.), outros questionamentos mostraram-se relevantes, como, por exemplo: como seria possível identificar traços culturais distintos a partir da análise da interpretação feita por estudantes brasileiros e alemães dos textos midiáticos utilizados nesta pesquisa? Quais seriam os principais aspectos culturais a emergirem desta análise? De que forma tais aspectos podem ser considerados no ensino das línguas/culturas envolvidas (ALE e PLE)?

---

<sup>3</sup> A sigla LCE foi usada em minha tese de doutorado (Vaz Ferreira, 2010) e corresponde à Língua/ Cultura Estrangeira, entendendo língua e cultura como fenômenos entrelaçados.

Os sujeitos da presente pesquisa são estudantes universitários brasileiros do curso de Germanística (Letras: Português-Alemão) em duas universidades situadas no estado do Rio de Janeiro, tendo, como contraparte, estudantes universitários alemães do curso de Romanística (Letras: Línguas Latinas e Línguas Românicas), sendo que os sujeitos selecionados para o estudo são aprendizes de PLE<sup>4</sup> nos referidos cursos. As entrevistas com os estudantes alemães foram realizadas em duas diferentes universidades, sendo uma, localizada em Berlim e a outra, na cidade de Kassel. Os dados foram coletados de novembro de 2008 a abril de 2009, tendo sido consideradas as variáveis escolaridade, sexo, faixa etária e nível de proficiência linguística como fatores que também poderiam influenciar nas interpretações dos textos<sup>5</sup>.

## 2 Ensino e aprendizagem de LCEs e as dimensões culturais

Dentre os estudos linguísticos, a perspectiva que considera as relações entre língua e sociedade muito vem contribuindo para a área de ensino e aprendizagem de línguas. Podem ser citadas inúmeras obras de diferentes autores que se incluem nessa linha de pensamento, entre eles WIDDOWSON (1989; 1991), KRAMSCH (1993), LOCK (1996), SCHIFFRIN (1996).

Uma das principais balizas dessa abordagem é a compreensão de que a aprendizagem de itens lexicais e estruturas gramaticais de uma dada língua não é suficiente para que o aprendiz possa se comunicar com falantes dessa língua-alvo de forma eficaz. Isto se dá porque fazer uso eficiente de uma língua pressupõe o conhecimento das regras e nuances de significado compartilhadas pelos grupos culturais ou pela sociedade na qual a língua é falada.

O texto do Quadro Europeu Comum de Referência para Línguas (QECRL), documento descrito como “um instrumento linguístico essencial para a harmonização do ensino e da aprendizagem das línguas vivas na grande Europa”, define e descreve desse modo o uso e a aprendizagem linguística:

---

<sup>4</sup> Para esta pesquisa foram selecionados cursos de PLE com ênfase no Português Brasileiro.

<sup>5</sup> O estudo contou com quarenta (40) informantes, vinte (20) brasileiros e vinte (20) alemães, na faixa etária que compreende dos 20 aos 30 anos de idade. Os grupos de estudantes brasileiros e alemães encontravam-se em nível intermediário de proficiência linguística, o que equivaleria dizer do 5º ao 7º período da faculdade. Também foi considerada na seleção dos informantes a

O uso de uma língua abrangendo a sua aprendizagem inclui as acções realizadas pelas pessoas que, como indivíduos e como actores sociais, desenvolvem um conjunto de competências gerais e, particularmente, competências comunicativas em língua. As pessoas utilizam as competências à sua disposição em vários contextos, em diferentes condições, sujeitas a diversas limitações, com o fim de realizarem actividades linguísticas que implicam processos linguísticos para produzirem e/ou receberem textos relacionados com temas pertencentes a domínios específicos. Para tal, activam as estratégias que lhes parecem mais apropriadas para o desempenho das tarefas a realizar. O controlo destas acções pelos interlocutores conduz ao reforço ou à modificação das suas competências. (CONSELHO DA EUROPA 2001: 29)

Nesse documento encontram-se discriminadas, dentro do espectro de competências comunicativas, as competências linguísticas, que se referem à língua enquanto sistema; as competências sociolinguísticas, que abrangem todas as condições socioculturais de uso da língua; e as competências pragmáticas, ligadas ao uso funcional dos recursos linguísticos de que o falante dispõe. É importante ressaltar que, dentro do âmbito das competências gerais, enfatiza-se que “o conhecimento dos valores partilhados e das crenças dos grupos sociais doutros países e regiões, tais como crenças religiosas, tabus, história comum etc., são essenciais para a comunicação intercultural”. (Ibid.: 31).

Percebemos, assim, que se trata de uma visão que agrega tanto as questões, por assim dizer, intralinguísticas, como as que pertencem à dimensão sociocultural da língua. Nesse sentido, o uso da língua está relacionado a diferentes aspectos que estão entrelaçados uns aos outros, como, por exemplo, o contexto situacional, o uso de determinadas estratégias para a realização de tarefas específicas, as competências gerais individuais (nas quais se incluem diferentes ‘saberes’), entre outros aspectos.

De acordo com esta perspectiva, o ensino de línguas está diretamente associado ao ensino das culturas nas quais tais línguas se inserem. No entanto, é importante destacar o conceito de cultura, no qual nos apoiamos neste trabalho. Tomamos aqui cultura, como os valores, crenças, atitudes, conhecimentos e comportamentos aprendidos e compartilhados por determinados grupos socioculturais em um dado momento histórico, podendo ser cada um destes aspectos, por sua vez, compreendido como um sistema entrelaçado de signos interpretáveis, dado que são, justamente, os significados que tornam cada um desses aspectos inteligíveis. Essa visão de cultura

---

variável sexo, apresentando a pesquisa um número equilibrado de sujeitos do sexo feminino e masculino.

adéqua-se ao posicionamento deste estudo que analisa e encara os fenômenos linguísticos dentro de um enquadre semiótico-social.

Também consideramos em nossa conceituação a distinção defendida por BENETT (1993) entre o que chama de cultura objetiva e subjetiva. A cultura objetiva, segundo o autor, estaria mais relacionada a informações estatísticas (dados históricos e geográficos, principalmente), intelectuais (clássicos literários e artísticos em geral) e cotidianas (culinária típica, dados folclóricos etc.), enquanto a cultura subjetiva diz respeito aos padrões de crenças, comportamentos e valores aprendidos e compartilhados por um grupo de pessoas que interagem umas com as outras (id. *ibid.*: 3).

Vimos que o conceito de cultura é bastante abrangente, e que delimitar grupos com base em sua identidade cultural não é, portanto, uma tarefa simples. Do mesmo modo, é preciso que se esteja atento para que as generalizações, necessárias a qualquer estudo centrado em cruzamento cultural, não se manifestem de forma estereotipada. O termo estereótipo é tomado neste trabalho como o pressuposto de que determinados traços ou aspectos identificáveis em uma cultura sejam aplicáveis a todo e qualquer membro dessa cultura (TUSTING, CRAWSHAW & CALLEN 2002: 654). Por isso mesmo, cabe ressaltar que, nesta pesquisa, os termos genéricos “alemães” e “brasileiros” estarão, durante a análise de dados, referindo-se exclusivamente aos grupos de estudantes entrevistados. Isso significa que, de forma alguma, estaremos nos referindo a todo o conjunto do povo alemão ou brasileiro, dada a diversidade cultural existente em cada um desses territórios. Desse modo, na maior parte das vezes, optaremos pelos termos “grupo AL” (estudantes alemães) e “grupo BR” (estudantes brasileiros) para nos referirmos aos grupos de estudantes participantes deste estudo.

Em todo caso, é sabido que membros de determinado grupo identitário partilham de traços comuns que os diferenciam de outros grupos. Assim, é imperativo destacar a importância de estudos que buscam identificar traços culturais ou dimensões que viabilizem o contraste entre diferentes culturas.

O estudo das dimensões culturais mostrou-se extremamente relevante para esta pesquisa, uma vez que contribuiu para o embasamento necessário à análise do componente cultural expresso linguisticamente nas entrevistas dos participantes. Dessa forma, objetivamos investigar o modo como estas dimensões foram realizadas linguisticamente pelos entrevistados.

Segundo o antropólogo Edward HALL (1973, 1976, 1984), um dos precursores dos estudos de cruzamento cultural, as “dimensões escondidas da comunicação humana” estão relacionadas ao fato de que a maior parte da comunicação humana se realiza através do modo não-verbal. Por isso mesmo, a concentração dos estudos de Hall reside nos aspectos não-verbais da linguagem, que, de todo modo, podem manifestar-se verbalmente de diferentes formas. Comparando diferentes culturas, o autor estabeleceu três dimensões que se concentram em três diferentes aspectos relacionados ao âmbito subjetivo da cultura: o contexto, que diz respeito à quantidade de informação necessária para que uma comunicação seja considerada bem sucedida; o espaço pessoal, que está ligado ao modo como o homem percebe e utiliza seu espaço e como isso afeta a comunicação e a dimensão temporal, que está relacionada ao modo como diferentes culturas gerenciam o tempo, e a implicação deste fato em diferentes aspectos sociolinguísticos, como por exemplo, na forma como os indivíduos realizam suas tarefas ou engajam mais ou menos tempo no trabalho ou em suas relações pessoais.

O pesquisador Geert HOFSTEDE (1991) chama de “programas mentais” o conjunto de padrões de pensamento, emoção e atitudes compartilhados por grupos socioculturais. Buscando identificar pontos de semelhança entre membros de determinadas culturas, o autor desenvolveu um estudo no qual foram coletados dados entre funcionários de uma multinacional em 53 países. Hofstede propôs, em sua pesquisa, dimensões culturais baseadas em estudos da Antropologia Social, que tinham como objetivo principal investigar de que forma problemas básicos nas sociedades modernas ou tradicionais são tratados em diferentes grupos socioculturais. Algumas das dimensões desenvolvidas por Hofstede são: individualismo ↔ coletivismo, dimensão que diz respeito às relações entre indivíduo e sociedade; e alta ou baixa distância de poder, a qual se refere aos diversos níveis de igualdade ou hierarquia em uma sociedade, e ao modo como os indivíduos se posicionam em relação à distribuição do poder.

O estudo não só dessas dimensões, como também de categorias (como diretividade/ indiretividade; proximidade/ distanciamento, entre outras) desenvolvidas por outros autores, como, por exemplo, TROMPENAARS e HAMPDEN (1998), tem o intuito de aguçar nosso olhar para as manifestações linguísticas apresentadas nas entrevistas, assim como visam a embasar a discussão acerca da análise das mesmas.

### 3 Investigando a relação entre percepção e construção de sentido

Como anteriormente mencionado neste trabalho, GÜNTNER e LUCKMANN relacionam os problemas surgidos na comunicação intercultural ao não compartilhamento de um mesmo repertório de gêneros comunicativos ou, em outras palavras, às assimetrias nos estoques de conhecimento envolvidos na interação intercultural. Questionando-se a respeito das semelhanças e diferenças envolvidas na comunicação intercultural, os autores identificam dois problemas centrais. O primeiro diz respeito à reciprocidade de perspectivas que nortearia a percepção humana da realidade. Ela está relacionada ao pressuposto de que as outras pessoas são semelhantes a nós próprios. Em outras palavras, a pressuposição de que, sob circunstâncias semelhantes, o outro sentiria, pensaria ou agiria (SCHÜTZ, 1944 *apud* GÜNTNER & LUCKMANN, 2000: 57) do mesmo modo que nós mesmos. O segundo princípio se emoldura num conhecimento específico e explícito que modifica a operação do primeiro, reconhecendo que a semelhança e diferença podem conviver, na medida em que, por exemplo, sabemos que adultos e crianças possuem aspectos diferentes e semelhantes ao mesmo tempo.

Os autores continuam desenvolvendo seu raciocínio a respeito de diferenças e semelhanças, ressaltando que a interação social requer um conjunto disponível de conhecimentos partilhados. Dessa forma, problemas (como a assimetria de conhecimentos relevantes) relacionados ao uso da linguagem, aos gêneros comunicativos, aos seus estilos de uso, entre outros, podem causar diversos mal-entendidos e falhas de interpretação entre os membros de uma mesma cultura, mas, principalmente, àqueles que não possuem um repertório semelhante de conhecimentos. Para Günthner e Luckmann, uma importante questão que se coloca é o fato de os participantes interacionais saberem pouco sobre como modificar o princípio da reciprocidade de perspectivas, pressupondo a existência de conhecimentos partilhados, quando, na verdade, eles não necessariamente ocorrem. O centro dos problemas na comunicação intercultural seria então o não-compartilhamento do mesmo repertório de gêneros e, em maior ou menor grau, o desconhecimento das semelhanças e diferenças no uso desses gêneros, assim como o não-reconhecimento adequado dos significados que permeiam a interação.

Dado que estamos trabalhando com a interação entre leitores e textos multimodais, cabe ressaltarmos alguns aspectos relacionados à atividade central desenvolvida neste estudo: a interpretação de anúncios publicitários por estudantes brasileiros e alemães, levando sempre em conta as diferenças e semelhanças entre os grupos culturais investigados.

Versando sobre os processos de leitura e interpretação, LEFFA (1999) avalia que a construção do significado é feita a partir do leitor, num processo que chama de compreensão de texto “ilusoriamente consciente”, dado que pode estar atribuindo a ele significados que podem ser considerados inexistentes para outro leitor. Nesse sentido, para se entender melhor o processo complexo de leitura, devem ser considerados, além dos aspectos essenciais do texto, aspectos relacionados ao leitor, à(s) comunidade(s) discursiva(s) que envolve(m) o processo, e também, como esses aspectos se autoinfluenciam. Assim, a abordagem interativa, ou seja, a que não é centrada nem no texto nem no leitor de forma isolada, mas no processo da leitura como interação, é a que se adéqua ao viés escolhido por este estudo. Segundo essa abordagem, o ato da leitura deixa de ser encarado como uma atividade individual, para ser visto como um comportamento social. Nessa perspectiva, o significado não se encontra nem no texto, nem na mente do leitor, mas nas convenções de interação social em que ocorre o ato da leitura.

Conjugando essa linha de pensamento com as observações de SINGER (1987: 58) a respeito de percepções, podemos dizer que a construção de significados do texto se dá no momento do encontro entre texto e leitor, tendo como pano de fundo todo o conjunto de percepções envolvidas não só na perspectiva do texto enquanto um produto elaborado em determinado contexto sociocultural, mas também do leitor e suas próprias percepções de mundo.

Apesar de chamar atenção para o fato de que, em princípio, cada pessoa é culturalmente única, e para o fato de que as culturas estão num processo contínuo de mudanças, Singer parte da premissa de que existiria um padrão de percepções aprendidas, relacionadas a um grupo de identidade, isto é, o conceito já anteriormente mencionado de percepções *group related*. O autor se refere a esse conjunto de percepções, que incluem a linguagem verbal e a não-verbal, atitudes, valores, sistemas de crenças e descrenças e comportamentos, que são aceitos e esperados por um determinado grupo, como cultura (SINGER 1987: 61).

Dessa forma, aprender uma língua estrangeira envolve a aprendizagem desse padrão de percepções que permitiria ao aprendiz estabelecer uma comunicação nessa língua/cultura-alvo. Com isso, há a necessidade da exposição dos alunos a textos que os levem ao encontro desses padrões, para que possam desenvolver a habilidade de interpretá-los sob uma perspectiva etnorrelativista, considerando a variedade de enquadres culturais em jogo no processo. Sendo assim, optamos por anúncios publicitários impressos em língua portuguesa e alemã como um meio de analisarmos o fenômeno da percepção relacionada a diferentes enquadres culturais, verificando também a contribuição que tal enfoque pode prestar a um ensino que tenha como preocupação básica as questões de inter e multiculturalidade envolvidas nesse processo.

## 4 Fundamentos e procedimentos metodológicos

Com vista a verificarmos a interpretação de textos midiáticos (anúncios publicitários veiculados na mídia impressa brasileira e alemã, principalmente revistas e magazines) e a influência que diferentes padrões culturais podem causar na percepção desses textos, foi empregada uma metodologia de pesquisa qualitativa de natureza etnográfica.

RAMPAZZO (2002: 61) define pesquisa qualitativa como aquela que “busca uma compreensão particular daquilo que estuda: o foco da sua atenção é centralizado no específico, no peculiar, no individual, almejando sempre a compreensão e não a explicação dos fenômenos estudados”. O autor complementa seu raciocínio, afirmando que a pesquisa qualitativa valoriza o ser humano, dado que, nesse tipo de pesquisa, o sujeito não pode ser reduzido a uma quantidade ou a um número. Assim, os dados qualitativos não são padronizáveis como os dados quantitativos, fato que obriga o pesquisador a ter maior flexibilidade e criatividade não só no momento da coleta de dados, mas também, e principalmente, no momento de analisá-los.

Tal pressuposto é de primordial importância para esta pesquisa, visto que generalizações fundamentadas em dados quantitativos e estatísticas não fazem parte de nosso objetivo. Dessa forma, os dados obtidos, tratados qualitativamente, apontam caminhos investigativos e aguçam nosso olhar para fenômenos cuja melhor compreensão e atenção podem contribuir decisivamente para o processo de ensinar e aprender LCE.

Neste estudo também se procurou levar em conta o conceito de etnografia com suporte na seguinte definição de SPRADLEY (1979, *apud* ANDRÉ 1986): “(etnografia) é a descrição de um sistema de significados culturais de um determinado grupo”. Essa definição se alia ao pensamento de WILSON (1977), também citado por ANDRÉ (1986: 53), que ressalta a quase impossibilidade de se entender o comportamento humano sem que se tente compreender “o quadro referencial dentro do qual os indivíduos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações”. Outra característica importante nesse tipo de pesquisa é o papel do pesquisador. Segundo Antonio CHIZZOTTI (1991: 79), este seria o “sujeito-observador” da pesquisa, isto é, “é parte integrante do processo de conhecimento”, interpretando e atribuindo significados aos fenômenos estudados.

Desse modo, dentro de um enquadre qualitativo e etnográfico e com o intuito de analisarmos comparativamente as percepções dos sujeitos da pesquisa, a partir de sua “leitura” de anúncios publicitários na língua/cultura-alvo de seu estudo, nosso corpus de pesquisa é formado por quatro anúncios publicitários (dois brasileiros e dois alemães)<sup>6</sup> nas duas línguas em questão, e pelas entrevistas realizadas com um grupo de quarenta informantes (vinte brasileiros e vinte alemães), aprendizes respectivamente de ALE e PLE. Também é importante destacar que a opção pelo anúncio publicitário deve-se ao fato de se tratar de um gênero textual representante da cultura de um determinado grupo, trazendo a língua contextualizada num dado momento sócio-histórico e constituindo-se de elementos verbais e não-verbais que atuam em conjunto na construção de seus significados. SCHRÖDER (2001) compara o anúncio publicitário a um sismógrafo que captaria o desenvolvimento de posicionamentos, valores, discursos, tabus e comportamentos nas sociedades modernas.

De fato, a relação entre os anúncios publicitários e o contexto cultural no qual foram produzidos pôde ser verificada na dissertação *O anúncio publicitário como recurso pedagógico contextualizador do Alemão como Língua Estrangeira* (VAZ FERREIRA 2005). Nessa pesquisa, pudemos constatar que elementos da cultura subjetiva transpareceram, a partir da análise da combinação entre os componentes verbais e não-verbais nos anúncios, que se mostrou, portanto, um veículo bastante apropriado para a sensibilização de aprendizes de LEs para o forte elo que liga a língua à cultura.

---

<sup>6</sup> Dado que o foco do estudo não está nos anúncios em si, mas nas interpretações por eles acionadas nos sujeitos participantes, aspectos como o público-alvo das revistas, dos quais os

Com o objetivo de investigarmos as diferentes percepções em aprendizes de ALE e PLE provocadas por anúncios e sua possível relação com os diferentes grupos culturais pesquisados, buscamos obter dos informantes uma impressão detalhada dos textos “lidos”. Assim, os sujeitos foram estimulados a exporem suas impressões acerca dos elementos textuais verbais e não-verbais dos anúncios, discorrendo sobre os aspectos que mais lhes chamaram a atenção na imagem e no texto dos anúncios, assim como suas impressões sobre a combinação entre esses elementos. Para isso, o roteiro ressaltou três focos básicos a serem descritos/analísados pelos entrevistados: a imagem do anúncio, a manchete/os textos presentes no anúncio e a combinação entre imagem e texto.

A seguir, serão apresentados alguns pontos de destaque na análise das entrevistas de ambos os grupos com relação a dois anúncios publicitários: o anúncio brasileiro da impressora multifuncional *HP* e o anúncio alemão da revista feminina *Young Miss*.

## 5 Anúncios iguais, olhares diferentes

### 5.1 Anúncio da impressora da marca HP

O anúncio da impressora multifuncional da marca HP (VEJA, 2000) ocupa duas páginas da revista, sendo que a primeira é composta por uma imagem grande (página inteira), na qual pode ser visto um personagem retratado numa sala de estar e podem ser lidas as palavras “sono”, “chuva” e “sessão da tarde”<sup>7</sup>. A imagem do rapaz, que “dorme” deitado sobre o sofá, possui um contorno bem definido e ocupa o centro da imagem, enquanto a chamada margem, ou, em outras palavras, a periferia, seria formada por elementos retratados em segundo plano. Assim, pode ser observada nitidamente a figura do rapaz, dormindo e segurando um controle remoto nas mãos, enquanto podem ser

---

anúncios foram retirados, ou mesmo o público-alvo dos anúncios, não se constituem em matéria relevante para esta pesquisa.

<sup>7</sup> O termo “sessão da tarde”, por estar vinculado a um aspecto da cultura objetiva, portanto, um dado bastante específico (um programa de televisão) da cultura brasileira, foi explicado aos participantes do grupo AL. Vale ressaltar também que todas as dúvidas referentes a vocabulário

observados, como elementos periféricos, uma janela ao fundo e um aparelho de TV, que se encontra em primeiro plano, porém desfocado.

Quando indagados a respeito da imagem do anúncio, os aprendizes de ambos os grupos apresentaram perspectivas bastante divergentes: enquanto o que mais despertou o interesse dos estudantes alemães foi a imagem do jovem dormindo no sofá durante o dia, para o grupo de estudantes brasileiros foi o uso das três palavras que compõem a imagem: “sono, chuva e sessão da tarde”.

Esta mesma combinação “sono”, “chuva” e “sessão da tarde” (um programa à tarde na TV que exibe filmes, em geral, não especialmente interessantes), não pareceu ser tão “perfeita” para os jovens do grupo AL quanto pareceu para os do grupo BR, que viram nessa combinação o ponto forte do anúncio.

**Figura 1: Anúncio Brasileiro - HP**



foram esclarecidas para ambos os grupos sempre que houve solicitação dos jovens entrevistados.

**Quadro 1: Síntese das interpretações para o anúncio HP**

<b>ANÚNCIO HP</b>	
<b>Grupo AL</b>	<b>Grupo BR</b>
<b>Imagem</b>	
O que mais chamou a atenção?	
- Personagem retratado	- As palavras sono, chuva e sessão da tarde
<b>Personagem</b>	
- Pessoa rica → possui um trabalho/ é bem sucedido	- Aparência jovem → estudante
Por que está dormindo?	
- Cansado por ter trabalhado muito.	- Estudante sem estágio. - Combinação sono, chuva e sessão da tarde em si.
<b>Texto: O que chamou mais a atenção?</b>	
- As três “coisas” juntas: <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “que coisas juntas”? (estranhamento) ;</li> <li>▪ engraçado (sentido de estranhamento)</li> </ul>	- As três “coisas” juntas: <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ boa combinação (“perfeito”);</li> <li>▪ combinação lógica</li> </ul>
<b>Combinação Texto/ Imagem</b>	
- combinação artificial / não combina - combinação engraçada (estranha)	- boa combinação

A forma como os dois grupos descreveram e analisaram a imagem também desperta especial interesse, uma vez que, talvez pelo fato de a combinação “chuva”, “sono” e “sessão da tarde” não estar tão clara para o grupo AL, os estudantes desse grupo procuraram a chave do anúncio nos demais elementos visuais do mesmo. Assim, na maioria das respostas, podemos observar uma descrição detalhada do personagem e do cenário, advindo daí suas suposições para os questionamentos despertados pelo anúncio:

AL1: “Pode ser um fim de semana, pode ser... uhmm...Pra mim parece artificial...”

AL7: “ Ja... also... er sieht sehr erfolgreich aus, auf jeden Fall gut gestellt, auf jeden Fall kann er sich anscheinend das leisten, am Nachmittag eben „Sessão da tarde“ da zu liegen und zu schlafen (...).”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> “Bem... ele aparenta ser muito bem sucedido, com certeza bem colocado, e com certeza ele pode aparentemente se dar ao luxo de, à tarde, se deitar e assistir “Sessão da tarde”...”

Observando as respostas dos dois grupos, um aspecto que se destaca é a diferença no tamanho das respostas: 8 (oito) páginas ocupadas pelas respostas do grupo AL contra apenas 5 (cinco) páginas com as entrevistas do grupo BR para o mesmo anúncio. Parece que, nesse caso, a dimensão contextual no uso da língua, como abordada por Hall, que subclassifica em comunicação de alto e baixo contexto, pode prestar determinante contribuição à análise. Diríamos que a diferença no tamanho das entrevistas, com destaque para o maior volume nas respostas do grupo AL, realiza o que podemos chamar de comunicação de alto contexto, ou seja, tudo - ou muito - precisa ser dito. Nesse tipo de comunicação, há pouco espaço para inferências ou para o ‘subentendido’. Os estudantes fizeram, então, questão de expor a linha de raciocínio que seguiam, na tentativa de explicar, através da observação dos diferentes elementos verbais e visuais do anúncio, alguns pontos-chave destacados pelo mesmo. Tal fato não ocorreu nas entrevistas com os estudantes brasileiros. Para a maioria dos entrevistados, a imagem ‘falava’ por si só, não havendo necessidade de maiores rodeios ou explicações.

Nesse sentido, dado que estamos pesquisando primordialmente as percepções acionadas pelos anúncios, a análise da linha de raciocínio seguida por nossos entrevistados para alguns elementos presentes nos mesmos mostra-se essencial. Destacamos, assim, a divergência entre os grupos em relação à explicação para o ‘cochilo’ do personagem no sofá numa tarde chuvosa. Para a interpretação do dormir à tarde, os estudantes do grupo AL levaram em conta todos os demais elementos presentes no cenário da imagem, e, até mesmo, a aparência do personagem:

AL1: “É uma pessoa rica, porque ele está muito bem, porque a pele está bem tratada, o cabelo está bem cortado, e o sofá também... e eu como estudante não tenho sofá e nem televisão e... parece também que o quarto é bem largo, e...”

AL6: “ Ich würde sagen, dass er arbeitet, weil irgendwie die Möbel und alles ein bisschen nach Geld aussieht. Von daher... vielleicht... uhhh, ja... doch... er halt arbeitet, vielleicht hat er frei, oder was weiß ich... ”<sup>9</sup>

Assim, como observamos nos exemplos acima, houve a preponderância da seguinte interpretação: trata-se de um jovem bem sucedido, com carreira promissora, rico, e que, por conseguinte, trabalha demasiadamente, o que seria o motivo do sono à tarde.

---

<sup>9</sup> “Eu diria que ele trabalha, porque de alguma forma os móveis e tudo o mais parecem custar caro... Por isso... talvez... uhhmm, sim... ele trabalha, talvez ele esteja de folga, ou algo parecido...”

Contudo, alguns estudantes do grupo se mostraram confusos ao não conseguirem explicar por que o rapaz estaria em casa àquele horário dormindo, fato que fez com que boa parte dos entrevistados classificasse o anúncio como estranho ou “fora da realidade” (*“weit hergeholt”*).

AL10: Ich bin mir nicht ganz sicher, aber es kann sein dass er keine Arbeit hat, es ist aber seltsam dass er trotzdem eine relativ gut eingerichtet Wohnung hat und einen Fernseher und dass er sogar schlafen kann. Ich vermute eher dass er (...) eine Arbeit hat, die ihm erlaubt nachmittags Fernsehen zu gucken (...)”<sup>10</sup>

AL10: “Also, ich könnte es mir beides vorstellen (que o personagem trabalhe ou estude) , weil er ziemlich jung aussieht und nachmittags arbeiten eigentlich die Leute, und liegen nicht auf dem Sofa... Also wenn die Sendung zwischen 3 und 5 läuft, es kann dann ein „siesta“ sein, ich weiß nicht.... Wenn er ein Student ist, kann ich mir ja vorstellen, das diese nicht seine Wohnung ist...”<sup>11</sup>

Em contrapartida, segundo o grupo de informantes brasileiros, o anúncio foi muito bem sucedido na escolha dos três elementos que formariam a combinação perfeita, sem maiores especulações a respeito do cenário ou da aparência do personagem. Os estudantes justificaram o fato de o personagem estar dormindo à tarde simplesmente por não ter um trabalho ou estágio:

BR1: “Ah, sem estágio... ou porque, ahmm, não precisa ou porque tá com preguiça, ou nao conseguiu, mas eu acho que parece mais que, de repente papai banca e ele faz estágio, essas coisas... tá com pinta de ser.”

BR9: “Ah, olhando pra ele parece que é um estudante que chegou... né, pela idade pode ser um estudante de faculdade... que chegou de tarde e foi ver sessão da tarde. Deu sono, ele tava vendo televisão... tudo, tudo que é bom... tava caindo uma chuvinha, ele sentou um pouquinho pra descansar e televisão dá sono...”

<sup>10</sup> “não estou certo, mas pode ser que ele não tenha trabalho... então é estranho que ele apesar disso tenha um apartamento relativamente bem decorado, e uma tv, e que ele possa até mesmo dormir à tarde. Eu suponho então que ele tenha (...) um trabalho que lhe permite assistir TV à tarde (...)”

<sup>11</sup> “Bem, eu poderia imaginar as duas coisas (que o personagem trabalhe ou estude), porque ele parece ser bem jovem e na verdade à tarde as pessoas trabalham e não deitam no sofá... Então se o programa é mais ou menos entre às 3 e 5 da tarde, então pode ser uma siesta... eu não sei... Mas se ele for um estudante, então eu posso imaginar que esse não seja o seu apartamento.”

Tal atitude perceptiva tomada por cada grupo pode estar refletindo diferentes vivências em ambas as sociedades, ativadas por inúmeras variáveis, como o fato de, em média, os jovens na Alemanha saírem da casa dos pais e exercerem sua autonomia relativamente mais cedo que na sociedade brasileira, na qual existe uma tendência de os jovens, até mesmo por uma questão econômica, permanecerem na casa da família por mais tempo, como demonstram os estudos de MARBACH (2001) e FIGUEIREDO (2008) sobre esta questão.

## 5.2 Anúncio da Revista *Young Miss*

O anúncio da revista *Young Miss*, destinada ao público jovem feminino, foi retirado da publicação alemã *Brigitte* (2001).



**Figura 2: Anúncio Alemão – *Young Miss***

Este anúncio é composto por uma imagem grande, onde se encontra a participante retratada, que olha diretamente para o leitor, o que caracteriza, de acordo com os postulados da *Gramática Visual* de KRESS e VAN LEEWEN (1996), uma imagem de demanda, estabelecendo com o participante interativo (leitor), através de sua expressão facial (sorriso),

uma relação de afinidade. Ela segura nas mãos uma placa onde pode ser lida a

manchete: “*Ab jetzt dürft ihr mich siezen!*”<sup>12</sup> Complementando o anúncio, encontra-se na sua margem inferior, um pequeno texto verbal e, no canto direito, a imagem da capa da revista anunciada.

Pode ser percebido nesse enunciado, assim como no contato visual travado entre a personagem e o leitor, um forte componente interpessoal, no qual se destaca a presença do pronome de tratamento *ihr* (2ª. pessoa do plural, equivalente ao *du* no singular, *vocês*), que acentua a função apelativa ou conativa da mensagem.

Localizado abaixo da imagem, temos um texto linear, no qual pode ser lida a seguinte inscrição: Endlich 18: was sich ändert und was nicht. Plus großer Report: Ich will Model werden. Jetzt in YOUNG MISS. Ab 16. Mai im Handel<sup>13</sup>.

**Quadro 2: Síntese das interpretações para o anúncio *Young Miss***

ANÚNCIO YOUNG MISS	
Grupo AL	Grupo BR
<b>Imagem</b> <b>Personagem retratada : avaliação emotiva</b>	
- satisfeita/ feliz: por ter autonomia; por ser bem sucedida (já tem um trabalho).	- contente / alegre (atenção para o fato de não parecer “totalmente feliz”): por conciliar estudo e trabalho; por ter completado 18 anos.
<b>Texto: O que mais chamou a atenção?</b>	
<b>- O uso da palavra “siezen” →</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>por ter 18 anos (“normal na Alemanha”);</li> <li>acham irônico que ela exija o “Sie” e use, por outro lado, o “Du”;</li> <li>acham “estranha” a exigência do “Sie”.</li> </ul>	<b>- O uso da palavra “siezen” →</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>mudança (entrada na vida adulta);</li> <li>determinação de território (“quer ter o ‘lugarzinho’ dela”);</li> <li>formalidade</li> </ul>
<b>- Por que o uso do “siezen”?</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>a partir de 18 anos se usa o “Sie”;</li> <li>exigência de respeito.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>“eles” usam como tratamento formal;</li> <li>estranhamento (ela é “muito nova pra querer ser tratada por ‘Sie!’”): associação do uso de “Sie” com pessoas mais velhas;</li> <li>forma utilizada em locais de trabalho (ela “mudou de posição social”);</li> </ul>
<b>Combinação Texto-Imagem</b>	
- Combinação entre os elementos do anúncio → boa	- Combinação entre os elementos do anúncio → boa
<b>- Pouca combinação →</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>pessoalmente não faz questão do “Sie”;</li> <li>anúncio desinteressante;</li> <li>anúncio não convincente.</li> </ul>	<b>- Pouca combinação →</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>personagem não parece ter 18 anos;</li> <li>o “Sie” não combina com 18 anos.</li> </ul>

<sup>12</sup> A partir de agora vocês podem me tratar por senhora!

<sup>13</sup> Finalmente 18: o que muda e o que não muda. Mais uma grande reportagem: eu quero me tornar uma modelo. Agora em Young Miss. A partir de 16 de maio nas bancas.

A presença de uma participante retratada, segurando uma placa, na qual se lê a manchete do anúncio, constituiu-se no foco central da atenção dos informantes de ambos os grupos.

Atendo-se, contudo, à imagem da personagem, algumas observações destacadas pelos estudantes merecem uma análise mais atenta. Ao descreverem a expressão do rosto da moça que segura o cartaz, os informantes do grupo AL ressaltaram seu ar de satisfação e felicidade:

AL1: “Sie ist fröhlich, weil sie alt genug ist um Respekt zu verlangen.”<sup>14</sup>

AL3: “So, fröhlich... Sie sieht zufrieden aus...”<sup>15</sup>

Entre os informantes brasileiros, os meios linguísticos mais utilizados para a avaliação da expressão no rosto da personagem foram os adjetivos “contente” e “alegre”, tendo, inclusive, alguns estudantes justificado o não-uso da forma gradualmente mais elevada “feliz” (se pensarmos numa gradação *satisfeito – alegre/contente – feliz*):

BR2: “(...) mas ela não tem uma expressão assim totalmente feliz... É uma coisa mais contida...”

Essa pequena diferença ou detalhe entre o que para um grupo seria a representação do “estar feliz”, enquanto para o outro seria uma expressão meramente “alegre” ou “contente”, mas “não feliz”, chama atenção para os diferentes modos como as duas sociedades, de um modo geral, não só manifestam, mas também interpretam as emoções. É interessante, assim, observar que, mesmo se tratando do nosso escopo, da interpretação de textos multimodais, podemos ver que essa questão extrapola o espaço físico do papel e esbarra em questões extremamente relevantes no que diz respeito ao ensino/aprendizagem de Línguas Estrangeiras, dado que está em jogo para uma comunicação bem sucedida não só a interpretação do que é dito, como também de outros fatores que atuam nessa comunicação, como, por exemplo, as diferentes manifestações de emoção. De todo modo, a investigação sobre quais seriam as

<sup>14</sup> “Ela está feliz, por já ter idade suficiente pra exigir respeito.”

<sup>15</sup> Assim, feliz... ela parece satisfeita.”

peculiaridades concernentes a cada cultura na manifestação de estados emocionais como a “felicidade” não faz parte do escopo deste trabalho. No entanto, a constatação de que, pelo menos de acordo com os entrevistados nesta pesquisa, o que para o grupo AL seria suficiente para a classificação de “feliz”, seria para o grupo BR a expressão de uma “alegria contida”, traz ainda mais elementos para nossa discussão.

Com relação ao que mais chamou a atenção dos estudantes de ambos os grupos no texto do anúncio, aparece destacado o uso da expressão “*siezen*”. O verbo alemão “*siezen*” não possui uma tradução direta para o português, uma vez que esse termo se refere à forma de tratamento utilizada para a 2a. pessoa do singular ou plural “*Sie*”, ou seja, seria algo como “tratar alguém por ‘*Sie*’”. Para BESCH (1998: 43), o pronome ‘*Sie*’, de acordo com muitos manuais, é descrito como uma forma neutra de tratamento, com a qual todos que travam um novo conhecimento podem se dirigir uns aos outros. Isto implica que, na maioria das vezes, não significa necessariamente hierarquia ou diferença de idade. Pode-se dizer também que, com essa forma, é preservada certa distância e uma atmosfera de respeito entre os interlocutores, contrapondo-se à forma ‘*du*’, usada principalmente para com crianças ou entre pessoas com relação de grande proximidade, como amigos ou membros de uma mesma família.

Uma vez lembradas tais observações, emerge a seguinte questão: qual seria a implicação do enunciado “*Ab jetzt dürft ihr mich siezen?*” Em outras palavras, ou, de acordo com o encaminhamento dado por esta pesquisa, quais seriam as possíveis interpretações de ambos os grupos para esse enunciado? Temos então duas tendências que se sobressaem nas respostas dos informantes brasileiros e alemães, as quais trataremos mais especificamente a seguir.

Através da análise das respostas do grupo AL, verificamos a seguinte tendência: tal enunciado é proferido pelo fato de a personagem ter 18 anos, fato mencionado pela maioria dos entrevistados como óbvio ou natural. Segundo esses informantes, o “*siezen*” seria uma consequência lógica de se ter 18 anos, muito embora alguns estudantes tenham destacado que não fazem questão de serem tratados por “*Sie*”:

AL3: “normalerweise zum Beispiel hier in Deutschland, ich weiß es nicht, ob es überall auch so ist, aber... dass man auf jeden Fall ab 18 die Leute gesiezt werden.”<sup>16</sup>

<sup>16</sup> “normalmente, por exemplo, aqui na Alemanha, eu não sei, se em todo lugar também é assim, mas... que em todo caso, a partir dos 18 anos as pessoas são tratadas por ‘*Sie*’.”

AL10: “(...) ich finde den Text komisch, weil ich nie gesiezt werden wollte.”<sup>17</sup>

Entre os entrevistados do grupo BR, percebeu-se que essa sequência “lógica” e “natural” não seria tão lógica ou natural, segundo seus próprios conceitos, podendo ser claramente percebida em suas respostas a reprodução de possíveis explicações anteriores para tal uso:

BR1: “(...) eles usam como um tratamento formal, a partir de uma determinada idade (...)”

BR10: “Bem, essa forma aqui, em si, né, é utilizada mais em locais de trabalho, essas coisas (...)”

Além disso, encontramos nas respostas do grupo BR uma maior variedade de possibilidades, na medida em que os “leitores” formulam hipóteses na tentativa de explicar a declaração da personagem, como, por exemplo, determinação de território ou imposição de respeito:

BR3: “(...) esse “Sie” né... achei interessante porque é justamente é afirmar.... ela quer ser notada, quer ter o “lugarzinho” dela não é mais qualquer uma, né (...)”

BR10: “Bom, aí no caso, ela é oriental, seria de repente uma maneira dela querer impor respeito por achar que por ser estrangeira lá na Alemanha ela não é respeitada.”

Ao analisar as respostas dos dois grupos que se relacionam a essa questão, chegamos, então, a estas duas principais tendências de interpretação para o fenômeno exposto:

- no grupo BR percebe-se a experimentação, ou, em outras palavras, podemos perceber, através de suas respostas, que os estudantes estão formulando hipóteses, ou meramente reproduzindo informações por eles lidas ou aprendidas em aula ou em algum outro contexto. Ex: “eles usam como tratamento formal”;

---

<sup>17</sup> “(...) eu acho o texto estranho, porque eu nunca quis ser tratada por Sie.”

- no grupo AL podem-se perceber um tom de familiaridade com o fenômeno e, o que seria mais interessante, diferentes posicionamentos perante aquela “prática cultural”, isto é, para alguns entrevistados, é muito natural que a personagem exija ser tratada por “Sie”, enquanto outros estranham tal posicionamento da personagem, afirmando não verem tanta importância no uso desse tratamento.

Outro ponto bastante comentado pelos estudantes alemães, e que passou despercebido de acordo com as respostas apresentadas pelo grupo BR, é o fato de, no enunciado “*Ab jetzt dürft ihr mich siezen*”, coexistirem as duas formas abordadas ‘*ihr*’ (a forma plural de ‘*du*’) e o ‘*siezen*’. Assim, em uma tradução livre teríamos: ‘vocês’ podem me tratar por “Sie”. Essa mensagem foi interpretada como “*frech*” (atrevida, irônica), pois, ao mesmo tempo em que a personagem trata seus interlocutores por ‘*du*’, cobra dos mesmos um tratamento “Sie”. Dessa forma, essa mensagem “atrevida” foi associada ao perfil da revista anunciada, interpretação não alcançada pelo grupo BR.

AL5: “(...) dass sie halt die Leute duzt... das finde ich ironisch.”<sup>18</sup>

AL9: “(...) sie selber siezt nicht, aber erlaubt, dass sie gesiezt werden kann... darf... dafür das eine relativ freche Aussage ist (...)”<sup>19</sup>

No grupo de estudantes brasileiros, a exigência pelo tratamento “Sie” foi bastante comentada, uma vez que os mesmos questionaram o fato de a personagem retratada ser muito jovem para ser tratada como ‘a senhora’. Isso pode significar que esses estudantes fizeram um paralelo literal entre o sistema alemão e o sistema brasileiro de tratamentos, entretanto, para este, a questão da faixa etária é mais significativa que a questão do distanciamento ou respeito entre estranhos, como o é para aquele.

## 6 Alguns pontos para discussão

Na interpretação dos participantes para os fenômenos observados nos anúncios, estão presentes, menos ou mais implícitos, muitos dos aspectos e traços relativos às

<sup>18</sup> Que ela trate as pessoas por ‘*du*’... isso eu acho irônico.”

dimensões culturais abordadas na literatura mencionada neste estudo, como por exemplo, o maior ou menor uso do contexto no discurso.

Ao considerarmos, por exemplo, as dimensões culturais destacadas por HOFSTEDE (1991), pudemos perceber diferentes valores manifestados nas falas dos dois grupos, que confirmariam alguns dos pressupostos defendidos pelo autor. Assim, se considerarmos o contínuo batizado pelo autor como “distância do poder”, referindo-se à maior ou menor escala hierárquica em uma sociedade, podemos analisar o fato de estudantes do grupo BR vincularem o uso do tratamento ‘Sie’ à mudança de nível social, como a representação desta maior “distância do poder”. Pode-se, então, inferir que tal interpretação ocorreu pelo fato de participantes deste grupo relacionarem o uso de ‘Sie’ às formas brasileiras ‘o senhor/ a senhora’, que trazem uma conotação de grande diferença de idade ou posição social. Faltou, desse modo, aos estudantes brasileiros o entendimento de que a forma ‘Sie’ pode ser considerada hierarquicamente neutra, sendo usada na sociedade alemã, geralmente, de todos para com todos (professores-alunos; chefes-empregados...), não marcando diferentes estratos sociais.

Segundo HANKE (2005), a dimensão cultural ‘coletivismo ↔ individualismo’ pode interferir na forma como informações são mais ou menos explicitadas no discurso, dado que, em culturas nas quais o grupo é privilegiado (culturas aqui chamadas de coletivistas), existiria a tendência a um maior compartilhamento de informações, o que faria com que muitas referências fossem consideradas como tácitas entre o grupo. De fato, verificamos que houve um maior detalhamento nas informações fornecidas pelos participantes do grupo AL, sendo observado, inclusive, que o volume nas respostas desse grupo foi bem maior que no grupo BR, para o qual alguns fenômenos, por serem considerados lógicos, já conhecidos pelos membros do grupo, sequer foram comentados.

FERREIRA e DIAS (2004) chamam atenção para o fato de que a dificuldade no estabelecimento de relações de significados na leitura pode causar um estado de “perturbação” no leitor. Pudemos observar esse fenômeno principalmente no que tange às interpretações do anúncio da impressora HP pelos participantes do grupo AL, visto que suscitou diferentes visões sobre o trabalho e sua relação com o ócio e bem-estar. A relação lógica estabelecida pelo grupo AL, a qual liga a posse de bens à riqueza e esta

---

<sup>19</sup> “(...) ela mesma não usa o ‘Sie’, mas permite, que pode... dá permissão de ser tratada por ‘Sie’... que isso é uma fala relativamente atrevida (...)

última ao “trabalho duro”, entrou em conflito com a imagem de um jovem aparentemente, segundo os mesmos entrevistados, rico, mas que por algum motivo dorme tranquilamente assistindo à sessão da tarde. Assim, uma combinação que para o grupo BR pareceu perfeita (“sono”, “chuva” e “sessão da tarde”, a imagem do jovem dormindo e essas três palavras relacionadas à multifuncional 3 em 1), causou perturbação nos entrevistados do grupo AL. Percebemos então, neste ponto, que as diferentes configurações a respeito de valores como trabalho (por exemplo, entre os jovens do grupo AL, o fato de o trabalho duro estar associado a luxo e riqueza) influenciaram e fizeram a diferença nas interpretações do referido anúncio.

A interpretação dada pelos entrevistados do grupo AL para a mensagem “*Ab jetzt dürft ihr mich siezen*”<sup>20</sup> evidenciou um aspecto da linguagem não observado pelos membros do grupo BR: a ironia. Isso aconteceu porque os estudantes alemães atentaram para um detalhe que passou despercebido para os brasileiros, isto é, a personagem se utiliza da forma ‘*du*’ para com seus interlocutores, enquanto, ao mesmo tempo, exige dos mesmos o tratamento ‘*Sie*’. Nesse anúncio da revista *Young Miss*, também chamou a atenção o modo como os diferentes grupos tenderam a interpretar de formas diferentes a expressão no rosto da personagem – para o grupo AL, feliz e, para o grupo BR, contente (uma felicidade “contida”, segundo uma das entrevistadas).

Em suma, podemos afirmar que tanto os aspectos culturais mais diretamente relacionados a diferentes usos linguísticos como pronomes pessoais, formas de tratamento, quanto os aspectos culturais mais subjetivos, como a percepção de estados emocionais, a visão de trabalho, entre outros, puderam ser verificados através da análise das interpretações dos sujeitos da pesquisa.

Com relação ao processo de ensinar e aprender uma LCE, podemos afirmar que a aquisição da competência comunicativa, nela inserida a competência intercultural, nunca se dará de forma completa irrestrita, considerando-se o fato de que línguas e culturas estão em constante processo de transformação e, de que em cada sociedade coexistem diferentes linguagens e diferentes culturas (BYRAM et al., 2002).

Assim sendo, é importante que os aprendizes estejam conscientes de que existe sempre muito mais a ser conhecido e compreendido sobre a perspectiva do outro, e que há habilidades, atitudes e valores envolvidos no uso que se faz da língua, para que uma interação intercultural se dê de forma satisfatória, evitando-se mal-entendidos. De

acordo com essa perspectiva, constitui-se como objetivo primordial do ensino de LCEs que os aprendizes compreendam que fatores socioculturais influenciam modos de pensamento, interpretações e usos linguísticos.

Para esse fim, o pesquisador BREDELLA (BREDELLA et al., 1999: 3) defende o desenvolvimento de materiais e atividades que sensibilizem os aprendizes para problemáticas como a questão da identidade, a compreensão do outro e de si mesmo, as possíveis diferenças de valores compartilhados entre o grupo da cultura de origem e cultura-alvo. A presente pesquisa demonstrou como tais diferenças de valores e percepções podem ser identificadas a partir da análise contrastiva de entrevistas feitas com participantes de grupos culturais distintos. Assim, este estudo contribui para a explicitação das “dimensões culturais ocultas”, possibilitando que aprendizes entrem em contato com elas, o que, segundo HALL (1990), promoveria um encontro cultural negociativo, fazendo com que o “outro” pudesse tornar-se mais próximo, ou seja, menos “outro”.

O confronto de aprendizes com textos na língua-alvo e, no caso desta pesquisa, com as interpretações de membros de culturas diferentes, possibilita que não só o caráter polissêmico do texto seja evidenciado, como também faz com que os mesmos conheçam outras concepções, o que contribui para um entendimento mais amplo de certos fenômenos.

De acordo com FERREIRA e DIAS (2004: 4), quanto mais expostos a situações e textos que tragam diferentes contextos culturais, mais aprimorada torna-se a elaboração de inferências por parte dos aprendizes. Essa seria, então, mais uma aplicação deste trabalho: evidenciar quais diferenças culturais podem ser observadas a partir da análise de diferentes interpretações para um “mesmo” texto. Além disso, este pode ser um rico material para o desenvolvimento de habilidades interculturais em aprendizes de línguas/culturas estrangeiras, tais como comparar, ampliar suas perspectivas, desenvolver sua consciência crítica, entre outras habilidades.

---

<sup>20</sup> “A partir de agora vocês podem me tratar por ‘Sie’”.

## 7 Considerações finais

Através da análise realizada neste estudo, podemos, em muitos momentos, guardado o espaço das diferenças individuais, perceber uma tendência a determinados padrões de interpretação ligados a valores, atitudes, crenças e usos linguísticos dos grupos culturais envolvidos. Também é importante salientar que o trabalho com entrevistas semiestruturadas possibilitou aos participantes uma maior liberdade para expressarem suas percepções, o que contribuiu para que posicionamentos polarizados em termos de ‘sim *versus* não’, ‘ser *versus* não ser’ pudessem ser evitados. Ao invés disso, pudemos verificar um amplo espectro de possibilidades, observando tendências nas interpretações dos dois grupos, cujas variações de frequência e intensidade sugerem uma escala perceptiva contínua, como, por exemplo, do “muito estranho” ao “muito legal”.

Também é importante ressaltar que esta pesquisa pode contribuir com dados que explicitam a influência de diferentes atitudes, usos e valores na forma, não só como o discurso é construído por membros de culturas diferentes, mas também como é interpretado pelos mesmos. Ficou, assim, evidenciado que houve tendências diferentes nas interpretações dos textos multimodais, de acordo com as vivências culturais de cada grupo, cabendo ressaltar que, embora tenha sido dada ênfase às percepções “*group related*”, aspectos individuais nas respostas dos participantes da pesquisa também foram considerados.

Finalmente, podemos afirmar que este trabalho se inclui em uma vertente de pesquisas que defendem: a) a exposição de aprendizes a materiais que abordem a diversidade cultural (incluindo aí aspectos da vida cotidiana, das relações interpessoais, crenças, atitudes e valores, convenções sociais e comportamentos rituais) como experiência enriquecedora e capaz de ampliar significados; b) a seleção de materiais e textos que ilustrem novas questões e novas áreas de conhecimento e exemplifiquem “os contrastes sociolinguísticos culturais entre a sociedade de origem e a sociedade-alvo” (QECRL: 214). Objetivamos, portanto, que este estudo possa servir de instrumento de consulta, pesquisa e uso efetivo em situações tanto de ensino e aprendizagem nos campos de ALE e PLE, como também possa servir de base ou consulta para novas pesquisas na área.

## Referências bibliográficas

- ANDRÉ, M. E. D. A. A pesquisa no cotidiano escolar. In: FAZENDA, I. *Metodologia da pesquisa educacional*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- BARROS, Carmen Dolores Branco do Rego. *Inglês, a língua global dos dias atuais*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2005.
- BASTOS, L. C. Construção e reconstrução de identidade em interações de trabalho. In: SOUZA e SILVA, Cecília e Daniel (orgs.). *Linguagem e Trabalho*. Construção de objetos de análise no Brasil e na França. São Paulo: Cortez Editora, p.159-173, 2002.
- BEAUGRANDE, R. e DRESSLER, W. *Introduction to text linguistics*. London: Longman, 1981.
- BENETT, M.J. Intercultural Communication: A Current Perspective. In: *Beyond Experience: An Experiential Approach to Cross-Cultural Education*. Yarmouth, USA: *Intercultural Press*, 1993. p.1-33.
- BESCH, Werner. *Duzen, Siezen, Titulieren: Zur Anrede im Deutschen heute und gestern*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- BREDELLA, Lothar; DELANOY, Werner (orgs.). *Interkultureller Fremdsprachenunterricht*. Tübingen: Gunter Narr, 1999.
- BRIGITTE, Gruner + Jahr AG & Co KG. Hamburg, 2001.
- BROWN, P. and LEVINSON, S. *Universals in language usage: politeness phenomena*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- BUCHHOLTZ, M. e HALL, K. *Language and Identity*. In: DURANTI, A. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden, Mass.: Blackwell, 2004. p. 369-394.
- BYRAM, Michael. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Sydney: Multilingual Matters, 1997.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo, Cortez, 1991.
- CONSELHO DA EUROPA. *Quadro europeu comum de referência para as línguas – aprendizagem, ensino, avaliação*. Porto: Edições ASA, 2001.
- DURANTI, A. (Ed.) *Linguistic Anthropology: A Reader*. Malden, Mass.: Blackwell. 2001.
- FERREIRA, S. e DIAS, Maria da Graça. A leitura, a produção de sentidos e o processo inferencial. In: *Psicologia em Estudo*. Maringá. V. 9, nº3, 2004. p.439-448.
- FIGUEIREDO, Mariana Grasel de. *Ninho cheio, geração canguru: a permanência do filho adulto em casa segundo a perspectiva dos pais*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Psicologia, PUC-SP. São Paulo, 2008.
- GÜNTHER, Susanne and LUCKMANN, Thomas. Asymmetries of knowledge in intercultural communication. The relevance of cultural repertoires of communicative genres. In: DI LUZIO, Aldo; GÜNTHER, Susanne and ORLETTI, Franca. *Culture in communication. Analyses of intercultural situations*. Amsterdam: John Benjamins, 2000. p. 55-85
- HALL, Edward T. *The Silent Language*. New York: Anchor Books, 1973.
- HALL, E. *Beyond Culture*. Anchor Press/Doubleday, Garden City, New York, 1976.
- HALL, E. *Hidden Differences: How to Communicate with the Germans*. Hamburg: Stern, 1984.
- HALL, Edward T., and HALL, Mildred Reed. *Understanding Cultural Differences*. Intercultural Press, Inc., 1990.

- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T.T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro, Vozes, 2000.
- HALLIDAY, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. 2<sup>a</sup> ed. Edward Arnold, London, 1994.
- HANKE, Michael. Comunicação intercultural – uma perspectiva para as diferenças entre as culturas nórdicas e latinas. *Revista Semiosfera*. Ano 5, n° 8, 2005.
- HOFSTEDE, G. *Culture and organizations. Intercultural cooperation and its importance for survival*. New York, McGraw-Hill, 1991.
- KOCH, Ingedore G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Contexto, 2003.
- KRESS, Gunther e VAN LEEUWEN, Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge, 1996.
- KROEBER, Alfred. “O Superorgânico”. In: PIERSON, Donald (org.) *Estudos de organização social*. São Paulo, Martins Ed., 1968.
- LEFFA, Vilson. O ensino de línguas estrangeiras no contexto nacional. *Contexturas*, APLIESP no. 4, 1999. p.13-24.
- LOCK, Graham. *Functional English Grammar: An introduction for second language teachers*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- MARBACH, Jan H. *Auszug aus dem Elternhaus: Jugendliche und junge Erwachsene im Übergang zu selbständigem Wohnen*. Deutsches Jugendinstitut München, München, 2001. Disponível em: <http://www.dji.de/bibs/KarlsruheTotal.pdf> (6/10/2011).
- NARDI, Jean Baptiste. Cultura, identidade e língua nacional no Brasil: uma utopia? *Caderno de Estudos da FUNESA*. Arapiraca, AL, 2002.
- RAMPAZZO, L. *Metodologia científica: para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação*. São Paulo: Loyola, 2002.
- RAZUK, Renata. *A publicidade como ferramenta no ensino de português para estrangeiros. Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Volume IX, n°09, 2004. Disponível em <http://www.filologia.org/br/ixcnlf/9/04.htm>. (9/02/2009)
- SCHRÖDER, K. *The language of advertising*. Oxford: Blackwell, 2001.
- SEMPRINI, A. *Multiculturalismo*. Tradução de Laureano Pelegrini. Bauru: EDUSC, 1999.
- SINGER, Marshall. *Intercultural Communication: A Perceptual Approach*. New Jersey: Prentice Hall, 1987.
- SOUZA, M. I. e FLEURI, R. M. Entre limites e limiares de culturas: educação na perspectiva intercultural. In: FLEURI, Reinaldo Matias (Org.). *Educação intercultural: mediações necessárias*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.53-84.
- SPRADLEY, J. P. *The ethnographic interview*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1979.
- TROMPENAARS, Fons, and HAMPDEN-TURNER, Charles. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Global Business* (Second Edition). New York: McGraw-Hill, 1998.
- TUSTING, K., CRAWSHAW, R. H. and CALLEN, B. I know, ‘cos I was there: how residence abroad students use personal experience to legitimate cultural generalisations. *Discourse & Sociology* 13(5), 651-72, 2002.

Vaz Ferreira, M. A. – Olhares brasileiros e alemães

VAZ FERREIRA, M. A. *O anúncio publicitário como recurso pedagógico contextualizador do alemão como língua estrangeira (ALE)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2005.

VAZ FERREIRA, M. A. *Percepção, Interculturalidade e Ensino de LCEs: diferentes olhares sobre anúncios publicitários brasileiros e alemães*. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: PUC-Rio. 2010.

VEJA. São Paulo: Abril, n° 1838, p. 84, 2000.

*Recebido em 11/06/2011*

*Aprovado em 29/09/2011*

# ○ ambiente virtual na formação inicial de professores de alemão como apoio para o ensino e a aprendizagem da língua e a reflexão sobre ações docentes

Virtual Environment in Initial German Teachers Training as a Support for Language Learning and Teaching and Reflexive Teaching

Cibele Cecílio de Faria Rozenfeld<sup>1</sup>

Maria Cristina Reckziegel Guedes Evangelista<sup>2</sup>

**Abstract:** Scholars in the fields of Education, Applied Linguistics and Language Teacher Training today emphasize the crucial importance of including Information and Communication Technologies (ICTs) in initial training, as well as the need to promote the development of critical and reflective thinking in future teachers. Taking as theoretical assumptions studies about the characteristics of the information society, virtual learning environments and teacher training, the purpose of this paper is to discuss possibilities afforded by the Moodle learning platform for the initial training of German language teachers. To this end, we will present different ways of using virtual environments and their tools, which have proved to be very useful in the learning process of trainee teachers of German as well as during their initial teaching practices. Experience has indicated the invaluable nature of virtual learning environments for monitoring licentiate students in the language learning process and in their first teaching experiences.

**Keywords:** Virtual learning environments; German language teacher training; Information and Communication technologies.

---

1 Doutora em Linguística, Professora substituta na Área de Língua Alemã na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara. E-mail: cibeleroz@gmail.com

2 Doutora em Língua Alemã, Professora na Área de Língua Alemã na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara. E-mail: macrisevangelista@gmail.com

**Zusammenfassung:** Wissenschaftler aus den Bereichen Erziehungswissenschaft, Angewandte Linguistik und Fremdsprachenlehrerbildung beschäftigen sich immer häufiger mit Fragen der Einbeziehung von Informations- und Kommunikationstechnologien in die Lehramtsausbildung und der Notwendigkeit, die Entwicklung kritisch reflektierender Lehrer während der Ausbildung zu fördern. Theoretische Studien über Merkmale der Informationsgesellschaft, über virtuelle Lernumgebungen und über die Lehrerbildung dienen als Basis für den vorliegenden Artikel, dessen Ziel es ist, die Möglichkeiten der Anwendung der Lernplattform Moodle in der Deutschlehrerbildung zu diskutieren. Zu diesem Zweck stellen wir verschiedene Möglichkeiten vor, einige virtuelle Umgebungen und die von ihnen angebotenen Werkzeuge zu nutzen, die nachweislich großen Einfluss sowohl im Verlauf der Ausbildung selbst, als auch bei der Unterstützung der Studenten während ihrer Praktika haben. Empirisch zeigt sich, dass die virtuellen Lernumgebungen unschätzbare Vorteile als Hilfsmittel für die Begleitung der Studenten beim Sprachlernprozess und bei den ersten Lehrerfahrungen mit sich bringen.

**Stichwörter:** virtuelle Lernumgebungen, Deutschlehrerbildung; Informations- und Kommunikationstechnologien.

**Resumo:** Estudiosos dos campos da Educação, da Linguística Aplicada e da Formação de Professores de Línguas insistem hoje na grande importância da inclusão de Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) na formação inicial, bem como na necessidade de promover o desenvolvimento do pensamento crítico-reflexivo dos futuros professores. Tomando como pressupostos teóricos estudos acerca das características da sociedade de informação, dos ambientes virtuais e da formação de professores, este trabalho tem como objetivo discutir possibilidades oferecidas pela plataforma Moodle de aprendizagem na formação inicial de professores de alemão. Para tanto, apresentaremos diferentes formas de uso de ambientes virtuais e de ferramentas neles disponíveis, que demonstraram ser de grande valor no processo de formação de licenciandos, tanto em língua alemã, quanto durante suas práticas iniciais. As experiências apontam para um valor inestimável de ambientes virtuais no acompanhamento de licenciandos no processo de aprendizagem da língua e nas primeiras experiências com a docência.

**Palavras-chave:** ambientes virtuais, formação de professores de alemão; Tecnologias de Informação e Comunicação.

## 1 Introdução

As transformações que vêm ocorrendo na sociedade contemporânea em diferentes setores são tidas hoje como incontestáveis. Em decorrência, verificamos a consonância entre estudiosos do campo educacional e da Linguística Aplicada sobre a necessidade de

que ocorram mudanças na formação inicial de professores, a fim de que ela possa estar alinhada com os novos desafios impostos pela sociedade atual.

PAIVA (2001c), ao abordar o tema “comunidades virtuais de aprendizagem”, inicia seu trabalho com uma epígrafe de Paulo Freire, que nos alerta para o fato de que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”. Nessa perspectiva, a autora postula metaforicamente que os espaços online são criados para “derrubar as paredes da sala de aula tradicional”. Em tais espaços, os envolvidos, mediados pelo computador, educam entre si, incluindo no processo o professor.

Em conformidade com a autora, ancoramo-nos na premissa de que um ambiente virtual é capaz de viabilizar maior interação entre alunos e entre alunos e professor para discussão de situações de sala de aula e no processo de aprendizagem da língua, contribuindo para a construção do conhecimento e favorecendo a formação crítico-reflexiva e a autonomia.

Para discutir o uso de ambientes virtuais na formação inicial, tomamos como base alguns estudos descritos na investigação desenvolvida por ROZENFELD (2011) na tese de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara (FCLAr).

Iniciaremos este trabalho discorrendo sobre marcas da sociedade de informação e abordando a relevância do uso de Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) no campo educacional e do ensino de línguas. Apresentaremos, para tanto, pesquisadores que discutiram essas questões e algumas características dos ambientes virtuais. Em seguida, delinearemos o percurso da noção de professor crítico-reflexivo como conceito chave no campo de formação (inicial e continuada) de professores. Finalizaremos o trabalho descrevendo, no item 4, os ambientes virtuais que vêm sendo utilizados por nós, na mesma faculdade, durante a formação inicial de professores de alemão.

## 2 A Sociedade de Informação

As possibilidades oferecidas pelas atuais TICs, importante marca da sociedade de informação contemporânea, e as mudanças acarretadas por seu uso, são hoje abordadas em inúmeras investigações de diferentes campos de estudo.

O uso da internet amplia as possibilidades de interação, cria novos espaços, novos gêneros discursivos (ARAÚJO 2007: 15), rompe barreiras de tempo, permite fácil acesso a novos conhecimentos e informações, acarretando transformações sociais vertiginosas. Por essa razão, alguns autores caracterizam o fenômeno como o “segundo dilúvio” (ROY SCOTT *apud* LEVY 1999: 13) ou o “tsunami digital” (ARAÚJO 2007: 17), visto que desafia instituições, transforma estruturas, impõe verdadeiros desafios à vida cotidiana, profissional, pessoal.

Na sociedade contemporânea ficam evidentes as marcas multiformes ocasionadas pela expansão de fronteiras, pelos encontros interculturais, pela rápida troca de informação. Tal fato nos remete ao pensador canadense Herbert Marshall McLuhan, que cunhou, já na década de 60, termos como “aldeia global”, “era eletrônica”, (MC LUHAN 1969, 1971 *apud* ALMEIDA 2005), em referência à influência dos meios de comunicação na sociedade. No cenário globalizado atual, marcado pelo rápido desenvolvimento dos meios de comunicação, esses conceitos se revelam mais pertinentes do que na época em que foram postulados (ALMEIDA 2005).

Entre suas muitas contribuições, McLuhan alertou para a necessidade de instituições escolares não darem as costas aos meios de comunicação disponíveis na sociedade vigente, a fim de promover um diálogo educacional entre escola e vida cotidiana (ALMEIDA 2005).

Acreditando na legitimidade do pensamento macluhiano, estudiosos da área da educação vêm desenvolvendo, de maneira crescente, trabalhos que analisam as diferentes possibilidades, os desafios, limites e as consequências da inclusão das TICs em processos educacionais.

## 2.1 Novas tecnologias no campo educacional e do ensino de línguas

LITTO e FORMIGA (2008) reuniram trabalhos de grande importância, abordando as inovações tecnológicas e metodológicas voltadas para o campo educacional. Segundo os autores, por meio das TICs, o processo de aprender ocorre não somente em espaços institucionais, mas também, fortemente, além deles. O processo de ensinar, por sua vez, é muito mais que a mera transmissão de informações; é refletir, ouvir, entender, respeitar, aceitar, facilitar, provocar, motivar, promover reflexão, mediar, interagir, etc.

Dentre os trabalhos reunidos pelos autores, destacamos o de ARAÚJO JR. e MARQUESI (2008), que discorrem sobre as atividades em ambientes virtuais de aprendizagem, tendo em vista parâmetros de qualidade. Os autores afirmam que

[...] as atividades realizadas em ambientes virtuais podem ser utilizadas como um caminho para promover a autonomia, sistematizar o conhecimento, possibilitar a exploração de espaços virtuais e recursos virtuais e avaliação formativa (ARAÚJO JR. e MARQUESI 2008: 358).

BALZAN (1996) focaliza um aspecto importante da sociedade de informação, que diz respeito ao fácil acesso a um grande volume de conhecimento, produzido e transmitido em curto espaço de tempo, e ao mesmo tempo, a uma dificuldade de processamento de tantas informações.

Apesar da facilidade de acesso a diferentes insumos, conforme ressalta Balzan, muitos professores da escola atual ainda não são capazes de semear inventividade, solidariedade, aprendizagem e profissionalismo em seus jovens, mas atuam de forma prescritiva, e “em lugar de aprendizagem, tem havido desempenho superficial” (HARGREAVES 2004: 96).

De acordo com Hargreaves, o objetivo de professores deve estar voltado para o preparo de seus alunos para ter melhores chances de sucesso na “economia do conhecimento e para o incentivo da inventividade, da criatividade, da flexibilidade, da cooperação, da capacidade de desenvolver redes e de lidar com mudanças e o compromisso com a aprendizagem para toda a vida” (HARGREAVES 2004: 215). Para

que isso ocorra, é necessário que mudemos padrões de ensino e concepções de educação presentes na sociedade atual. Segundo o autor é necessário que se busque:

[...] transformar mais uma vez o ensino em uma profissão moral e visionária, na qual professores conhecem e se preocupam com seu mundo e com seu trabalho, que eles reconquistem seu status e sua dignidade entre os principais intelectuais da sociedade e não serem meros técnicos, instrumentos e aplicadores das agendas de outras pessoas. Significa serem ativos em um mundo de adultos, bem como comprometidos com as crianças (HARGREAVES 2004: 216).

KENSKI (2008) reafirma a grande relevância de transformações radicais na organização educacional, na forma como se ensina e como a escola se relaciona com o conhecimento, a fim de se poder acompanhar o ritmo em que a sociedade se encontra na atualidade. Ela postula que a sociedade apresenta avanços muito maiores que a escola, a qual não tem apresentado mudanças profundas consistentes. No entanto, nossa vida caminha cada dia mais para uma interligação entre situações reais e digitais, serviços físicos e conectados, contato físico e virtual, aprendizagem presencial e virtual.

A escola deve caminhar para ser um espaço em que se aprende e ensina de novas maneiras, ajudando seus alunos na aprendizagem ampla e contínua. Essa mudança ocorre na relação pedagógica, pois ela é o centro do processo de ensino e aprendizagem. “Bons professores são as peças chave na mudança educacional” (KENSKI 2008: 18).

No entanto, a autora salienta que muitas vezes esses mesmos professores não conhecem seus alunos e sempre dão aulas da mesma forma, propõem os mesmos tipos de exercícios, de avaliação, não inovam, acomodam-se às exigências mínimas da instituição e apenas reproduzem modelos.

Com as escolas cada vez mais conectadas à internet, os papéis do educador modificam-se consideravelmente, multiplicam-se, complementam-se, exigindo dos professores grande capacidade de adaptação, criatividade diante de novas situações, propostas e atividades. Os professores precisam aprender a “trabalhar com tecnologias simples e sofisticadas” (KENSKI 2008: 35), precisam adaptar-se às condições tecnológicas institucionais, ter flexibilidade para adaptar-se a situações muito diferentes e sensibilidade para escolher as melhores soluções possíveis.

A mediação pedagógica assume papel fundamental em um processo inovador de ensino e aprendizagem, pois para que ocorra uma mudança no cenário educacional; o simples uso de novas tecnologias não basta. É necessário que haja um professor mediador, orientador da aprendizagem, que tenha sido preparado para agir dessa forma durante seu processo de formação.

As discussões aqui desenvolvidas encontram-se em consonância com os trabalhos reunidos por VALENTE e BUSTAMANTE (2009) em uma coletânea de artigos de extrema relevância, na qual pesquisadores da área de educação à distância (EaD) discutem a necessidade, originada pelo advento da internet, de uma abordagem crítica na formação profissional de educadores, envolvendo consciência crítica e reflexão sobre a prática como ferramentas de transformação significativa da atuação pedagógica. Esses trabalhos discutem a EaD na formação do profissional reflexivo, destacando o ciclo da ação-reflexão e a prática reflexiva como campos de investigação. VALENTE (2009: 45) propõe a abordagem do “estar junto virtual” como possibilidade para a formação de profissionais reflexivos.

Pesquisadores do campo do ensino e aprendizagem de línguas (materna e estrangeira) também vêm se interessando, de forma crescente, pelo tema do uso de TICs no ensino-aprendizagem (cf. LEFFA 2005, 2006a, 2006b, 2009; MARQUESI, ELIAS e CABRAL 2008; ARAÚJO 2007; PAIVA 2001a, 2001b, 2001c, 2001d, 2005, 2008; COLLINS e FERREIRA 2004; MARQUES 2006).

Paiva contribui com uma série de trabalhos acerca do uso de novas tecnologias em sala de aula de LE.<sup>3</sup> Em 2008, ela faz uma retrospectiva histórica da utilização de tecnologias, desde o livro, como “velha”, até o computador como “nova” tecnologia. Ela afirma que a primeira informação sobre a utilização de livro por um aprendiz data de 1578 e se deu com a publicação de uma gramática do hebraico. Compreendia-se ensinar línguas, como oferecer descrições linguísticas e aprender uma língua, como aprender sua sintaxe. Segundo ela, mudam-se os suportes textuais, alteram-se as práticas de leitura e escrita e, assim, faz-se necessário o desenvolvimento de novas pesquisas nesse campo.

---

3 A relação das publicações da autora encontra-se disponível em <http://www.veramenezes.com/publicacoes.html> (10/10/11)

No entanto, o uso do computador como instrumento pedagógico ainda encontra alguma resistência. Sobre essa questão, KENSKI (2008) afirma que:

[...] já é possível observar uma mudança gradual de muitos que rejeitaram por princípio as inovações trazidas pelo computador e pela Internet, apesar de que essa tecnologia continua a ser vista por uns como cura milagrosa e por outros como algo a ser temido (KENSKI 2008: 38-39).

PAIVA (2001a) relata uma experiência desenvolvida na Universidade Federal de Minas Gerais, na qual ela utiliza o “ciberespaço”, ou seja, textos on-line e ferramentas computacionais para o desenvolvimento da leitura e escrita de alunos, postulando o princípio da “desterritorialização não só da biblioteca, mas também da sala de aula” e defendendo o uso de comunidades virtuais de aprendizagem. No mesmo ano, a autora organiza uma coletânea de trabalhos que trata da interação e a aprendizagem em ambientes virtuais (PAIVA, 2001b s/p).

Com base nas reflexões acerca da relevância da utilização das TICs em sala de aula, a autora discute ainda o novo perfil dos cursos de Letras e afirma ser imperativa a determinação de um percentual de carga horária mínima a ser dedicada ao ensino de língua estrangeiras com o uso da internet em cursos de licenciatura. Segundo ela:

A utilização da Internet é outro imperativo, pois ainda é tímido o uso de novas tecnologias que podem propiciar, ao aluno de Letras, experiências de interação não simulada com falantes ou aprendizes da língua estrangeira. O componente de educação a distância, que muito pode contribuir para a flexibilização do currículo e para a autonomia do aprendiz, é praticamente inexistente. O tradicionalismo e o medo do novo embalado pelo preconceito impedem que alguns cursos mudem de perfil e proporcionem aos alunos ambientes de construção de conhecimento adequados ao novo milênio (PAIVA, 2005, s/p).

LEFFA (cf. 2005, 2006a, 2006b, 2009), outro importante pesquisador favorável à utilização das TICs em sala de aula de LE, apresenta uma série de trabalhos abordando temas como a importância da sala de aula como ambiente aberto aos “emergentismos” da sociedade (LEFFA 2009), os aspectos envolvidos na aprendizagem de línguas mediada pelo computador (LEFFA 2006a) ou uma análise das diferenças entre as interações face a face em relação à interação virtual (LEFFA 2005).

O autor advoga que o professor não é mais o centro, o detentor de saberes e não deve dar as costas às transformações educacionais decorrentes do uso das novas tecnologias e à expansão das fronteiras. Ao contrário, ele deve entender seu papel fundamental de guia, orientador e/ou de “animador de interações” (LEFFA 2005).

BENEDETTI, CONSOLO e VIEIRA-ABRAHÃO (2010), em trabalho recente, apresentam pesquisas que discutem a aprendizagem de línguas com o auxílio do programa *in-tandem*, prática que envolve pares nativos de diferentes línguas, que trabalham de maneira colaborativa na aprendizagem da língua um do outro.

Na perspectiva das reflexões expostas neste item de forma bastante sucinta, é possível verificar que o crescimento de trabalhos e pesquisas na área do ensino de línguas por meio do uso de novas tecnologias é notório. Diante dos resultados apresentados em diferentes estudos, podemos concluir que a inserção das TICs na formação inicial de professores de línguas é tão necessária quanto urgente.

Em consonância com LEFFA (2009: 26), entendemos que “a sala de aula não é uma redoma de vidro, um sistema fechado, impermeável ao que acontece lá fora; ao contrário, ela é um sistema aberto, vulnerável às influências do mundo externo”. Assim, as pesquisas acerca do uso de tecnologias em sala de aula de línguas devem se estender à área de formação de professores, para que as universidades sejam capazes de preparar, de forma adequada, profissionais capazes de atuar em uma sociedade marcada pelos recursos digitais, por grandes transformações, pelo conhecimento a ser adquirido incansavelmente e pelo fluxo contínuo de informações. A universidade não pode desconsiderar essa realidade e continuar formando seus alunos como os formava em décadas anteriores.

Tomando como base tais premissas, buscamos incluir na formação de professores de alemão da FCLAr ambientes virtuais como instrumentos de apoio à aprendizagem e às orientações durante as práticas docentes dos licenciandos. No item 4, apresentaremos essa experiência. No entanto, discorreremos, primeiramente, sobre algumas características de ambientes virtuais de aprendizagem.

## 2.2 Os ambientes virtuais de aprendizagem

Um ambiente virtual de aprendizagem (AVA) é definido por ARAÚJO JR. e MARQUESI (2008: 358) como aquele que simula o ambiente presencial de aprendizagem pelo uso da TIC.

Os AVAs permitem troca de mensagens, estando os participantes em diferentes localidades ou tempos, troca de significado sobre determinado assunto por um número variável de participantes, em diversos contextos, muitas vezes em culturas distintas (ARAÚJO JR. e MARQUESI 2008).

Em conformidade com as características das TICs, os AVAs permitem novas e potencialmente diferentes experiências de aprendizagem que não devem ser desconsideradas pelo professor, “é necessário ter em mente, que essas novas e diferentes experiências só poderão existir se forem bem orientadas e moderadas pelo professor.” (ARAÚJO JR. e MARQUESI 2008: 360).

Na sociedade da informação e do conhecimento, os AVAs permitem um redimensionamento do ensinar e do aprender, que antes eram realizados apenas no espaço escolar, e modificam os papéis de aluno e de professor: o aluno deve ter mais autonomia, e o professor, maior capacidade de mediação e atuação como facilitador do processo de aprendizagem:

[...] as atividades realizadas em ambiente virtuais podem ser utilizadas como um caminho para promover a autonomia, sistematizar o conhecimento, possibilitar a exploração de espaços virtuais e recursos virtuais e avaliação formativa (op.cit 2008: 358).

Compartilhamos as reflexões dos autores. Observamos, porém, com as experiências já realizadas, que este não é um caminho fácil. O aluno muitas vezes não está adaptado a “aprender a aprender”, pois não vem de uma cultura de ensino e aprendizagem na qual a autonomia foi desenvolvida de forma adequada. O professor, por sua vez, com sua forma de mediação, poderá ser a chave para o sucesso ou fracasso do processo de aprendizagem. O professor como mediador e provocador está constantemente diante de incertezas e de desafios acerca da forma de apresentação de conteúdos, de sistematização do conhecimento, de exploração de espaços virtuais e recursos virtuais,

ou ainda, acerca da melhor forma de se relacionar com o aluno e responder a seus questionamentos.

Na modalidade de ensino por meio do uso de ambientes virtuais ocorre comumente uma mera transposição do presencial para o virtual, ou seja, simplesmente uma mudança do lugar onde ocorre uma aula. Assim, os primeiros AVAs foram utilizados apenas como uma extensão da sala de aula: outro/novo espaço, no qual poderiam ser disponibilizados materiais para acesso dos alunos e por meio do qual os alunos encaminhavam suas atividades. Isso já representou uma primeira mudança, porém, as possibilidades oferecidas pelas ferramentas dos AVAs ficavam, dessa forma, subutilizadas.

Os AVAs permitem experiências de ensino e aprendizagem diferentes das presenciais, mas não garantem, por si só, essa diferenciação: o papel do professor como mediador é fundamental para que isso ocorra. Além disso, a forma de interação dos alunos no ambiente também é determinante para que o trabalho se configure como uma experiência educacional de qualidade.

Acreditamos que, para haver um bom entendimento do papel de mediação do professor, deve haver também um bom entendimento das características dos AVAs. Primeiramente é necessário compreender as questões técnicas: ter ou desenvolver as competências e habilidades para seu uso, não apenas no sentido mecânico ou técnico do funcionamento das ferramentas e suas possibilidades, mas também no sentido de desenvolver habilidades para saber buscar informações, dados, avaliar e construir significados. DUDZIAK (2003 *apud* ARAÚJO JUNIOR e MARQUESI 2008: 362) denominou tal habilidade de *information literacy*, ou letramento digital.

Além disso, é importante compreender que a internet introduziu uma nova forma de comunicação e interação: uma comunicação sem fronteiras de tempo e espaço, que gerou proximidade entre pessoas advindas até mesmo de várias partes do mundo. Por ocorrer em tempos e espaços distintos, a comunicação entre essas pessoas tem características próprias, que irão alterar consideravelmente o tipo de interação e as ações no ambiente. Por essa razão, algumas das diferenças entre a interação virtual e a face a face e o tipo de linguagem em cada uma deles merecem destaque.

LEFFA (2005) ressalta que a interação virtual pressupõe um movimento pessoal, uma iniciativa, que se inicia pelo simples ligar do computador, inserir uma senha, até chegar à busca por contato com as pessoas, enquanto na situação presencial a interação já é dada pela própria presença física. Todavia, ele observou que alunos que em situações presenciais possuem uma participação tímida, sentem-se mais a vontade para interagir virtualmente. Isso provavelmente ocorre devido às particularidades inerentes à comunicação virtual e também ao fato de que o momento para a atuação em debates, como p.ex. em fóruns de discussão, pode ser escolhido pelo aluno. Um tema de discussão pode estar aberto há alguns dias, mas é o participante que decidirá o momento em que está pronto para expressar sua opinião sobre o tema, além do fato de ele poder ter tempo para a elaboração de seu texto. Tais características não são típicas da comunicação presencial, na qual o aluno pode, por vezes, sentir-se intimidado pela presença dos outros colegas e optar por não se manifestar em uma discussão. Vale ressaltar, que o professor também poderá influenciar a decisão de participação, visto que ele poderá estabelecer prazos para realização da atividade.

ARAÚJO JUNIOR e MARQUESI (2008: 363) reiteram que “é importante assegurar a interação em situações virtuais”, pois ela irá garantir a “presença social”, enquanto na situação presencial a interação se inicia pela própria presença física, mesmo que se dê apenas por meio do silêncio, de gestos e de olhares.

Em um AVA, o papel da linguagem é fundamental, pois a interação é caracterizada pela centralidade na escrita, mesmo que haja a integração de recursos visuais e sonoros, enquanto na situação presencial ela é predominantemente oral. Essa linguagem escrita possui características especiais, constituindo-se nos **Fóruns**, como um novo gênero digital (Cf. ARAÚJO 2007) e tem um caráter híbrido, pois é mais informal que a linguagem de textos escritos (acadêmicos, por exemplo), na medida em que as pessoas se utilizam dela para aproximação.

Uma importante peculiaridade dessa linguagem é a possibilidade de ser planejada, elaborada, reformulada, características menos comuns na linguagem oral. Outro aspecto importante do tipo de linguagem utilizada em AVAs é que ela deve ser clara, educada, simples, uma vez que não se conta com recursos da situação presencial como a gestualidade, a relativa aproximação física e a postura para contribuir para o

bom entendimento. Além disso, na situação presencial existe sempre a possibilidade de reformulação dos enunciados, em função da resposta do interlocutor e pelo fato de não haver seu registro permanente. Em um AVA, por outro lado, a linguagem fica retida no espaço virtual, devendo, portanto, ser utilizada com cautela, de forma a evitar mal-entendidos.

Muito vem se discutindo também sobre o papel do professor no ensino e na aprendizagem virtual: enquanto em situações do ensino presencial tradicional o professor ocupa papel central, ministrando aulas expositivas, em um AVA que busca promover reflexão, participação e trabalho colaborativo, o professor será um provocador e motivador das interações, sairá do centro das interações, dando espaço e voz aos participantes.

O deslocamento do papel do professor do centro do ensino favorece a aprendizagem colaborativa, ou seja, a partir de uma interdependência positiva entre os participantes, eles se tornam responsáveis, não apenas pela própria aprendizagem, mas também pela dos demais integrantes do grupo, e podem se ajudar mutuamente, trocar informações, refletir, trabalhar cooperativamente. Porém, para que isso ocorra, devem ser criadas as condições adequadas e, nesse aspecto, é revelado novamente o importante papel do professor como mediador.

LEFFA (2005) observou que em um AVA ocorre um contato maior e mais frequente de cada participante com o professor, com seus *feedbacks* virtuais, bem como com aqueles dos colegas, e verificou que esses distintos *feedbacks* são mais bem aceitos que os que acontecem na situação presencial.

Além disso, o autor aponta para o fato de que, diante de tantas e rápidas transformações dos recursos tecnológicos disponíveis na sociedade contemporânea, os meios para interação podem mudar rapidamente, podendo/devendo ser sempre reavaliados e reconfigurados pelo professor (LEFFA 2005).

Consideramos pertinente destacar a grande importância da mediação pedagógica na elaboração de atividades, seleção de recursos e na mediação pedagógica durante as interações. O papel do professor no sucesso ou fracasso do processo de ensino e aprendizagem em um AVA está diretamente relacionado ao tipo de mediação realizada.

### 3 A formação crítico-reflexiva de professores

O paradigma reflexivo de formação de professores tem origem nos estudos de DEWEY (1959a,1959b) e foi expandido por SCHÖN (1983, 1987), ZEICHNER e LISTON (1996), PERRENOUD (2002), NÓVOA (1992), bem como FREIRE (1979) e PIMENTA (2002) no Brasil, e diversos outros. ZEICHNER e LISTON (1996: 13) afirmam que, historicamente e conceitualmente, Dewey forneceu o fundamento para nossa compreensão de ensino reflexivo.

DEWEY (1959a, 1959b) valorizou a experiência como elemento fundamental para a constituição do sujeito. De acordo com o autor, o processo de reflexão dos professores se inicia no momento em que eles vivenciam uma dificuldade, um evento problemático ou experiência que não pode ser resolvida imediatamente.

Baseado nos trabalhos de Dewey, SCHÖN (1983, 1987) dá continuidade ao desenvolvimento do conceito. O autor postula que as instituições educacionais deveriam repensar a epistemologia da prática e os pressupostos pedagógicos segundo os quais seus currículos estão baseados, e tomar a “prática reflexiva” como elemento-chave para a educação profissional. Ele define a prática reflexiva como aquela que ajudará profissionais a adquirir os tipos de arte essenciais para as competências em zonas indeterminadas de prática<sup>4</sup>, referindo-se ao termo “arte profissional” (*Professional artistry*) (1987: 18) como conjunto de competências que os profissionais possuem em situações únicas, incertas e conflituosas da prática. Ele advoga ainda que tais competências se relacionam aos princípios do “conhecimento-em-ação” e “reflexão-em-ação” (SCHÖN 1987: 22-40).

O conhecimento-em-ação é o conhecimento tácito, implícito, interiorizado que se encontra na ação. No entanto, ele não é suficiente. Por meio da reflexão-em-ação o profissional poderá tentar compreender o conhecimento que está implícito durante a ação e esse processo poderá influenciar próximas ações, criando novos caminhos, novas soluções e, assim, um repertório de experiências que poderá ser mobilizado em

---

4 No original: “... a practicum aimed at helping students acquire the kinds of artistry essential to competence in the indeterminate zones of practice.”

situações similares futuras. Esse processo de reflexão-em-ação é central para a forma pela qual profissionais lidam com situações de instabilidade, de singularidade e de conflito de valor (SCHÖN 1983: 49-50). As novas situações demandarão, por sua vez, novas análises, contextualizações, possíveis explicações, uma apropriação de teorias sobre o problema, uma investigação. A esse processo o autor denomina “reflexão sobre a ação”. De acordo com ele, refletimos sobre ação pensando sobre ações passadas, sobre o que fizemos, a fim de descobrir como nosso conhecimento em ação pode ter contribuído para um resultado inesperado (SCHÖN 1983: 26)<sup>5</sup>.

PIMENTA (2002: 20) afirma que as idéias de Schön “foram rapidamente apropriadas e ampliadas em diferentes países”. Como consequência, passou-se a problematizar temas relacionados aos currículos necessários para a formação de professores reflexivos e ganhou força a noção de formação contínua de professores inseridos em escolas.

No entanto, a autora tece críticas à apropriação generalizada da perspectiva da reflexão, que transforma muitas vezes o conceito professor reflexivo em um “mero termo, expressão de uma moda” (PIMENTA 2002: 45), devendo haver uma análise crítica contextualizada do conceito, que requer uma investigação de políticas públicas para sua efetivação. Ela advoga o deslocamento da perspectiva de professor reflexivo para “intelectual crítico reflexivo”, ou seja, da dimensão individual da reflexão ao seu caráter público e ético.

Diante das discussões acerca do termo, GHEDIN (2002: 130) identificou uma tripla compreensão do conceito de professor reflexivo: o primeiro movimento vai do prático ao reflexivo, proposto por Schön. O segundo movimento parte da epistemologia da prática e deve levar o professor à autonomia emancipadora crítica por meio do movimento intelectual, da reflexão crítica e tem caráter mais amplo e social. O terceiro movimento parte da epistemologia da prática docente à prática da epistemologia crítica, entendendo-a como “modelo explicativo e compreensivo do trabalho do professor como profissional que dá sentido e significado ao seu fazer num dado contexto histórico”.

---

5 No original: “We reflect on action, thinking back on what we have done in order to discover how our knowing-in-action may have contributed to an unexpected outcome”.

Nessa perspectiva, o conhecimento é resultado de reflexão sistemática, é construção social, autoconhecimento, é a construção de sentidos em um determinado contexto histórico e a reflexão tem como ponto de chegada, não ela própria, mas a construção de uma sociedade democrática, a transformação. Nesse sentido, educação e reflexão são indissociáveis.

Finalizamos este tópico filiando-nos a esse terceiro momento postulado por Ghedin, visto que reiteramos a importância do ambiente virtual para a reflexão, a interação, a autonomia, elementos fundamentais em nossa realidade, e o tomamos como instrumento capaz de promover o trabalho colaborativo e de permitir alcançar objetivos educacionais por meio de seu uso.

## 4 Algumas formas de uso de ambientes virtuais como apoio na formação inicial de professores de alemão

### 4.1 AVA: “Reflections...Überlegungen e Dúvidas...”

O AVA “Reflections...Überlegungen e Dúvidas...” (Figura 1) foi constituído na plataforma de aprendizagem Moodle e utilizado no âmbito da disciplina Prática de Ensino e Estágio Supervisionado para alunos de Letras (alemão e inglês) e seu nome fazia referência às três línguas envolvidas durante o trabalho: inglês, alemão e português. O objetivo de sua constituição foi, prioritariamente, a troca de informações e de material entre alunos e alunos-professor, a organização dos estágios e o favorecimento de reflexões sobre práticas de sala de aula.



**Figura 1** - Recorte do Ambiente Virtual “Reflections...Überlegungen e Dúvidas”

Fonte: AVA - Plataforma Moodle da Unesp/Araraquara  
<http://camus.fclar.unesp.br/moodle>. Acesso em 11/10/2011.

Os módulos do AVA foram criados pela professora, com base na análise das características das ferramentas disponibilizadas pela plataforma Moodle e na reflexão sobre os objetivos de utilização do AV. Partindo de tais ponderações, priorizamos na constituição dos módulos as ferramentas que acreditávamos mais contribuir para a interação, a troca de idéias e informações entre os alunos e alunos-professor, o trabalho colaborativo, a reflexão e para a manifestação do pensamento crítico acerca de aspectos metodológicos, questões lingüísticas da LE, papel do professor, políticas educacionais, etc. Diante de tais reflexões, utilizamos as seguintes ferramentas: **Fóruns** (para a discussão e reflexão sobre situações de sala de aula), **Diários** (para postagem de diários reflexivos de cada aula ministrada/observada), **Glossário** (constituição de uma lincoteca), **Chat** (para comunicação síncrona, que foi, no entanto, pouco utilizado), **Tarefa** (envio de arquivo único, destinado ao envio da avaliação dos alunos sobre o uso do ambiente virtual), **Link a um arquivo ou site** (para a disponibilização de material em arquivo Word).

Das ferramentas selecionadas, os **Diários** e os **Fóruns** mostraram-se extremamente valiosos para a reflexão sobre aspectos inerentes ao processo de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras.

Nos **Diários** os alunos descreviam os procedimentos utilizados e seus sucessos e insucessos. Os relatos eram comentados pela professora que fornecia *feedback* sobre as práticas utilizadas. Uma característica útil da ferramenta **Diário** é permitir que somente o professor tenha acesso ao material aí postado, criando um espaço para que os participantes possam expressar-se de forma mais espontânea, sem preocupar-se com eventuais constrangimentos que seus comentários possam causar.

Nos **Fóruns** eram discutidos temas distintos sobre aspectos da prática de sala de aula. Os temas abordados nos tópicos do “Fórum 1-Temas relevantes para discussão”, “Fórum 2-Reflexões sobre o estágio de observação” e “Fórum 3-Reflexões sobre o estágio de regência” eram referentes a:

- QUESTÕES METODOLÓGICAS: discussões sobre a forma de tratamento de textos em língua estrangeira (LE) (F1dT8<sup>6</sup>; F2nT6), de erros (F2nT4), da gramática (F1dT2; F1dT11; F2nT3], da lição de casa (F2dT21; F2nT2), do uso da língua materna em sala de aula (F2dT8; F2nT1), da pronúncia (F1dT16; F1nT11; F3nT1.; F1nT10); o uso de simulação de diálogos (F2dT1), questões referentes à afetividade como o interesse e a motivação (F2dT9, F2dT12, F2dT19), sistema de avaliação (F1dT12; F2dT15), procedimentos metodológicos (F2dT17; F2dT3; F2dT17), conversação (F1dT14), interação em sala de aula (F1dT9; F1dT20; F3dT3; F3nT3), o uso de jogos e músicas (F1nT8.; F3dT4; F3dT10), a importância dos meios digitais em sala de aula (F1nT3), didática (F1nT9), entre outros.

De forma geral, observamos que os temas dos tópicos foram bastante diversificados, mas foi possível verificar a predominância de reflexões relativas ao campo temático “questões metodológicas”. Apresentamos, a seguir, um exemplo de mensagem desse grupo:

---

6 O código representa a identificação do Fórum , grupo e tópico, por exemplo: F1dT8=Fórum 1 (Temas Relevantes para discussão), grupo diurno, tópico 8; F2nT4= Fórum 2 (Reflexões sobre o estágio de observação), grupo noturno, tópico 4 (cf. Rozenfeld, 2011, vol. II).

F3dT10M1: GABRIELA7 (alemão) (20/04): (Tema: Jogos e música). olá...bom, esta semana fiquei horas pensando e preparando uma atividade com música para trabalhar com os alunos. Para mim, foi um pouco difícil pois como são adolescentes que nunca tiveram contato com o alemão, eu selecionei algumas músicas de crianças, com um vocabulário básico e montei a atividade. porém, quando terminamos os alunos se queixaram dizendo que eles já eram "maduros" para escutar estes tipos de músicas. Eu disse que por ser um idioma diferente, teríamos que começar do básico para depois mudarmos de estágio. o que vocês fariam nesta situação? abraços

- ABORDAGEM DE ENSINO: esse tema perpassa as questões metodológicas, mas é tratado explicitamente (ainda que de forma breve) no tópico F1dT10, como podemos verificar na seguinte mensagem:

F1dT10M1: MARISA (alemão) (08/04): (Tema: qual a abordagem mais eficiente no ensino de LE). Qual abordagem vcs<sup>8</sup> consideram mais eficiente? Nos anos em que lecionei percebi que a abordagem natural é mais eficiente que as outras quando o objetivo é alcançar a comunicação. O aluno aprende de forma inconsciente e aos poucos.

- QUESTÕES RELACIONADAS AO “SER PROFESSOR”: temas que abordam a problematização do que seja ser professor hoje (F2dT14), as dificuldades com o sistema de professores substitutos em escolas públicas (F2dT18), a postura do professor em sala de aula (F2dT11), a importância de ser um professor criativo, reflexivo, inovador (F1dT13; F1dT18; F3dT2), etc. Exemplo:

F1dT18M1: GLADIS (18/03): (Tema: Ser criativo em sala de aula). Quais são as principais diferenças entre ensinar português e ensinar uma língua estrangeira? Acredito que qualquer tipo de aula deve ser dinâmica para que os alunos não cansem, mas aula de língua estrangeira exige mais criatividade, para que os alunos possam interagir com os colegas e com o professor, conhecendo melhor uma língua com a qual têm bem menos contato do que com sua língua materna. A questão é: que tipos de atividades funcionam? É preciso analisarmos a faixa etária e que tipo de dinâmicas podem funcionar ou não.

---

7 Os nomes mencionados são fictícios, com o intuito de preservação das identidades dos alunos.

8 Os textos das mensagens dos participantes foram mantidos em sua forma original, ainda que com alguns equívocos de digitação, de estrutura lingüística ou com abreviações, a fim de se resguardar a autenticidade dos dados.

Nota-se na mensagem de Gladis uma reflexão bastante relevante sobre a necessidade de o professor considerar o perfil dos alunos (por exemplo, a idade, o interesse e a motivação) ao estabelecer seus procedimentos metodológicos, sendo necessário que ele priorize aqueles dinâmicos, capazes de motivar seus alunos. A reflexão nos parece ir além da mera aplicação de técnicas pedagógicas específicas ou um método e demonstra uma postura crítico-reflexiva frente à atuação docente.

- QUESTÕES RELACIONADAS AO ALUNO: discussões sobre o comprometimento do aluno com a aprendizagem (F2dT20), o papel do aluno na construção do conhecimento (F2dT4); o preconceito em sala de aula (F3dT8); a participação dos alunos (F3dT7; F3nT3), sua motivação e seu interesse (F2dT19; F2dT9), a heterogeneidade entre alunos (F2dT5; F2dT6), entre outros.

Consideramos pertinente ressaltar que, ao longo das discussões dos **Fóruns**, foram recorrentes as reflexões sobre a importância de se estabelecer procedimentos de ensino centrados no aluno, nos quais este constitui a principal preocupação do professor e participa ativamente da construção do conhecimento.

- INCLUSÃO ESCOLAR: temas que problematizam a inclusão de alunos portadores de necessidades especiais em escolas regulares (F2dT13; F2nT5).

Mensagem 1 (F2nT5M1): ALINE (17/04): Alguém tem experiência com salas de aula em que há um ou mais alunos especiais aceitos no regime de inclusão? Como tem sido o trabalho com esses alunos. Na monitoria tenho dois alunos da quinta série "incluídos": um é surdo e outro tem baixa visão, além de paralisia de um lado do corpo que afeta seu desenvolvimento cognitivo. Na oitava série há um aluno com síndrome de down e outro também com deficiência mental (não sei o nome da deficiência). O que tenho observado é que esses alunos são incluídos socialmente, mas não na sala de aula. O material deles é diferente, o tratamento dirigido a eles também. Os mais sensíveis e perceptivos notam isso. No começo eu pensava que o professor deveria dar mais atenção a eles, tentar realmente incluí-los nas atividades da sala. Mas isso até eu ficar sozinha com a

sala. É humanamente impossível dar atenção a sala como um todo e aos especiais, ao mesmo tempo, pois eles realmente não acompanham no mesmo ritmo dos outros. O professor fica então, num dilema? Para quem dar atenção. O restante da sala, como é maioria, claro que acaba tendo a preferência. Nas monitorias eu me ocupo muito especialmente desses alunos, mas acabo abandonando um pouco o restante dos alunos. Essa ideia da inclusão foi realmente uma boa ideia? O aluno especial não seria melhor desenvolvido em suas capacidades cognitivas se estivesse numa sala em que os profissionais são preparados para lidar com eles e sabem como estimulá-los?

Salientamos que o tema “inclusão escolar”, como sistema de inserção de alunos especiais em salas de aula regulares do Ensino Básico e suas decorrentes dificuldades, surge como foco de discussão no grupo devido às possibilidades oferecidas pela ferramenta Fóruns online, à nossa proposta de sua utilização e a uma demanda do grupo.

Não havia um planejamento prévio de abordá-lo nas discussões teóricas presenciais (fato que se constituiu como importante reflexão para o professor formador!). A presença dessa temática decorreu da inquietação de alguns futuros professores diante de situações observadas na prática e foi bastante debatida.

- A RELEVÂNCIA DOS ESTÁGIOS NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR: nos tópicos com esse foco de discussão os alunos refletem sobre a pertinência do estágio de observação na formação docente e expressam seu posicionamento favorável a essa atividade no âmbito da disciplina.

Mensagem 1 (F2dT22M1): GABRIELA(25/03): OláPessoal! Iniciei meu estágio de observação e algumas coisas me chamaram a atenção. Antes de mais nada, quando estamos na postura de observador conseguimos ver através da postura dos alunos, como é a nossa postura também em sala de aula. As dificuldades, os desafios, os erros, a força de vontade e às vezes a preguiça e o desânimo. Além de fazer o estágio, acredito que este também é um momento de reflexão para entendermos melhor a nossa postura de aluno, para depois, nos colocarmos como professores. Não é fácil, ficar no papel de observador, ainda mais quando não podemos dialogar com ninguém! Mas, a prática deste estágio, sobretudo de língua estrangeira, aumenta ainda mais nosso conhecimento e aprendizado! Espero que todos estejam gostando e aprendendo diferentes aspectos, ou melhor, abordagens de ensino! Abraços!!!!

- A SITUAÇÃO DO ENSINO EM ESCOLAS PÚBLICAS: tópicos que problematizam o ensino atual em escolas públicas (F1dT1; F1dT7; F2dT2; F2dT10; F2dT18).

Este foi um tema bastante recorrente nas discussões em **Fóruns** dos alunos do grupo diurno, sendo que a maioria dos tópicos sobre essa temática aborda problemas como a indisciplina, o desinteresse dos alunos e a inadequação do sistema de ensino público atual.

A partir dessa análise, ficou evidente que os temas problematizados nos **Fóruns** foram além da questão de implementação de técnicas pré-estabelecidas ou de modelos prontos de ensino e aprendizagem. Tal fato nos remete aos autores que advogam o paradigma de formação de professores críticos e reflexivos, que buscam refletir sobre o contexto, o papel do professor por uma perspectiva sócio-histórica (SCHÖN 1983,1987; PIMENTA 2002; GUEDIN 2002; VIEIRA ABRAHÃO 2007a e 2007b e outros). A natureza dos temas abordados pelos licenciandos nos Fóruns fornece indícios, portanto, da grande potencialidade da ferramenta para promover o desenvolvimento do processo crítico reflexivo dos futuros professores. Assim, o espaço possibilitado pela ferramenta Fórum configura-se como mais uma alternativa para a realização dessa atividade. Um ponto que merece destaque é ainda o fato de termos observado, em diversas discussões, a articulação teoria e prática no espaço virtual.

Além disso, a ferramenta demonstrou ser de grande valia para o preparo do professor para uma atuação mais crítica e autônoma e tomando cada contexto como único. O professor assume, nessa perspectiva, grande responsabilidade pelo diagnóstico da situação de ensino por meio da reflexão, pela seleção de material, conteúdos, técnicas e estratégias para o processo avaliativo, de forma negociada com os alunos e por meio de situações que lhe sejam relevantes, significativas e motivadoras.

## 4.2 AVA: “PELEDEP: Programas de Ensino de Línguas Estrangeiras e Desenvolvimento Profissional”

O ambiente virtual PELEDEP, cuja página de abertura é mostrada no recorte da Figura 2, abriga diferentes projetos de ensino de línguas estrangeiras, desenvolvidos por professores e alunos vinculados ao Departamento de Letras Modernas da FCLAr.



**Figura 2** - Recorte do Ambiente Virtual “PELEDEP”

Fonte: AVA - Plataforma Moodle da Unesp/Araraquara  
<http://camus.fclar.unesp.br/moodle>. Acesso em 16/10/2011.

Nesses projetos, as aulas são ministradas por alunos de graduação do curso de Letras, sob orientação de professores do Departamento de Letras Modernas da FCLAr. O ambiente foi criado, inicialmente, no contexto de um projeto de ensino de inglês para alunos e funcionários das quatro unidades da UNESP de Araraquara. A seguir, foi acrescentado ao AVA PELEDEP o Projeto de Extensão que tem como objetivo o ensino de inglês, espanhol e alemão em escolas públicas de Araraquara, e é apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão da UNESP.

Por último, foram incluídas no PELEDEP atividades no âmbito do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), apoiado pela CAPES e pela Pró-Reitoria de Graduação da UNESP. Nesse contexto, são ministradas, desde o início do ano de 2011, aulas de alemão, espanhol, francês, inglês e italiano em uma escola

pública de Araraquara. Sendo assim, esse ambiente vem sendo utilizado por professores e alunos, inclusive dois professores da escola pública vinculados ao programa.

Os participantes do PELEDEP foram divididos em três grupos: 1) licenciandos-professores de cursos de inglês para alunos e funcionários das diferentes unidades da UNESP; 2) licenciandos-professores do projeto de extensão de ensino de Línguas estrangeiras em uma escola pública e 3) licenciandos-professores do PIBID.

O ambiente PELEDEP é constituído por diferentes módulos, que por sua vez são compostos por atividades destinadas a: 1) compartilhamento de avisos, 2) postagem de dúvidas e reflexões de alunos, 3) organização do curso, 4) disponibilização de sala de bate-papo, arquivos de textos teóricos, de planos de aula, de *links* de textos para leitura e tutoriais, de diários reflexivos, 5) discussão em Fórum das experiências positivas e menos positivas em sala de aula.

A possibilidade de realização de tais atividades nos remete a PAIVA (2001a), que propõe o espaço virtual como aquele que permite a “desterritorialização não só da biblioteca, mas também da sala de aula”. Verificamos que o PELEDEP permite a realização de atividades que anteriormente só eram possíveis presencialmente (como discussão de planos de aula, de textos teóricos, transmissão de avisos, etc.). No ambiente virtual, elas são facilitadas pelas características do espaço online e da plataforma de aprendizagem.

No módulo inicial do AVA, foram criadas atividades comuns aos diferentes grupos. Além dele, cada bolsista tem um módulo próprio destinado à orientação virtual, no qual ele deve postar os planejamentos e os fichamentos realizados de textos da área.

Tendo em vista a multiplicidade de atividades em que todos os professores se encontram envolvidos e a decorrente necessidade de otimização do tempo de trabalho de cada um, pode-se afirmar que uma das grandes vantagens de um ambiente virtual assim estruturado é permitir a interação de um grande número de participantes, de forma síncrona ou assíncrona, independente do local onde eles se encontram.

Nesse sentido, compartilhamos a metáfora da autora PAIVA (2001a), segundo a qual os espaços online são capazes de “derrubar as paredes da sala de aula tradicional” Por meio deles, torna-se possível o acesso rápido a diferentes materiais, bem como a troca frutífera de opiniões, conceitos e posturas dos participantes em relação aos temas

abordados, ampliando, assim, o espaço educativo e permitindo a prática reflexiva dos professores sem barreiras de tempo e espaço.

Apesar de este ambiente ainda se encontrar em uso e de contar com a participação de algumas pessoas sem experiência prévia com o **Moodle**, já é possível observar uma maior autonomia dos alunos no uso das ferramentas e uma melhoria considerável na qualidade do planejamento das aulas. Tendo como base o processo de orientação virtual ocorrido via **Diários** e/ou **Fóruns**, acreditamos ser possível inferir que tal melhoria foi fortemente influenciada pelas discussões realizadas virtualmente.

#### 4.3 AVA: *Deutschlandreise*

O ambiente virtual *Deutschlandreise*, cujo recorte da página inicial é apresentado na Figura 3, vem sendo utilizado ao longo deste semestre como atividade complementar no âmbito das disciplinas “Língua alemã II, III e IV”, destinadas aos alunos, respectivamente, do segundo, terceiro e quarto ano do curso de Letras.

O objetivo principal para sua concepção foi expandir o espaço de sala de aula, de modo a favorecer o maior contato com a língua, o desenvolvimento da competência lingüística a partir da escrita, a interação entre alunos de diferentes turmas, a aprendizagem colaborativa e o compartilhamento de conhecimentos entre os participantes, incluindo informações acerca de aspectos culturais da Alemanha e de *links* úteis para o ensino e a aprendizagem do alemão. Além disso, buscamos levar os alunos a uma maior familiarização com o manejo das ferramentas digitais.

Tendo em vista tais objetivos, criamos um projeto de “Simulação Global” (WILLIAMS 2010), a ser desenvolvimento prioritariamente no AVA. O principal objetivo da Simulação Global (SG) é representar uma realidade fictícia, por meio da constituição de um mundo imaginário, que poderá ser vivenciado como se fosse real. De acordo com WILLIAMS (2010), as atuais tecnologias de informação e comunicação (TICs) são de grande valia para a proposta, na medida em que elas oferecem um leque de possibilidades de coleta de informação e de promoção de realidade virtual.



**Figura 3:** Recorte do Ambiente Virtual “*Deutschlandreise*”

Fonte: AVA - Plataforma Moodle da Unesp/Araraquara  
<http://camus.fclar.unesp.br/moodle>. Acesso em 16/10/2011.

Na SG, os alunos criam seus personagens, a partir de uma dada situação, e determinam a forma como eles interagem entre si. A representação de papéis permite que ocorra um distanciamento dos alunos de suas reais identidades. Em decorrência disso, muitos participantes sentem-se mais confortáveis para falar sobre si e para defender seus pontos de vista. Além disso, para essa atuação, eles devem selecionar as formas lingüísticas e discursivas mais adequadas ao contexto e à situação de uso da língua, fato que lhes proporciona maior autonomia discursiva na interação.

Tendo como foco as premissas descritas, criamos o contexto de simulação de uma viagem para a Alemanha, com duração de três semanas, da qual participariam os alunos das três turmas.

Primeiramente, os alunos foram incentivados a definir suas novas identidades. Assim, no primeiro módulo do AVA *Deutschlandreise*, eles descreveram em Fórum seus personagens, incluindo informações sobre idade, procedência, estado civil, número de filhos, profissão, costumes, hábitos etc. Cada participante criou um tópico: ao assunto do tópico foi atribuído o nome fictício do personagem e no corpo do texto da mensagem foi feita sua descrição. Os alunos foram motivados a interagir com todos os participantes imaginários apresentados, ou seja, com os colegas do grupo.

Dentro da temática abordada, foi explicado aos alunos/participantes da “excursão” pela Alemanha, que a primeira semana seria dedicada à convivência em grupo em um alojamento da agência de viagem. O objetivo dessa semana seria conhecer melhor os personagens, seus hábitos, reconhecer diferenças interculturais, bem como reunir colaborativamente informações sobre aspectos culturais da Alemanha e definir em grupo o roteiro de viagem.

Com este foco, foi elaborado o segundo módulo. Nele os alunos deveriam, por meio da ferramenta Wiki, construir colaborativamente textos sobre: a) *Deutsche Filme gestern und heute*; b) *Die Deutsche Musik gestern und heute*; c) *Der Alltag in Deutschland*; d) *Die wichtigsten Sehenswürdigkeiten in Deutschland*. e) *Tanz in Deutschland*: z.B: *Pina Bausch*. Ainda nesse módulo, os alunos devem pesquisar as diferentes regiões da Alemanha e definir o roteiro de viagem.

Essa primeira parte do projeto já vem sendo aplicada: os alunos já criaram seus personagens e estão iniciando suas pesquisas para a elaboração dos textos nas Wikis. Os próximos módulos ainda se encontram em processo de elaboração.

Além das diferentes atividades propostas no âmbito da SG, foi disponibilizada uma lincoteca, para compartilhamento de *links* interessantes para o ensino e a aprendizagem de alemão. Diante do grande volume de informação disponível na rede, acreditamos na importância do olhar crítico acerca dos materiais disponíveis online. A lincoteca visa reunir bons insumos e boas fontes de consulta para os alunos/futuros professores.

O trabalho desenvolvido no *Deutschlandreise* possui centralidade na linguagem escrita. No entanto, nota-se o caráter híbrido da linguagem, marcado pela informalidade característica da oralidade, conforme aponta ARAÚJO (2007). Além disso, observa-se que o fato de ela poder ser uma linguagem planejada, elaborada, reformulada, conforme discorremos anteriormente, favorece a participação dos alunos, que podem refletir sobre suas mensagens na língua estrangeira respeitando seu tempo individual para a elaboração textual.

A questão da participação dos alunos nos remete a um aspecto muito importante relacionado à interação aluno-aluno e aluno-professor em ambientes virtuais. LEFFA (2005) discute a interação face-a-face e a virtual e postula que elas são distintas, mas

que sua grande diferença está na questão da “iniciativa”. O autor ressalta que para que ocorra a interação face-a-face é necessário apenas o estar presente e ela já acontece, mesmo que pelo silêncio ou pelo olhar. Já no caso da interação virtual, é necessário que haja um movimento do aluno no sentido de, por exemplo, ligar o computador, entrar no ambiente, colocar a senha, ler as mensagens, dos colegas, elaborar uma mensagem, etc.

No ambiente *Deutschlandreise* tal característica fica evidenciada e verifica-se o importante papel da mediação pedagógica para motivar a “iniciativa” à interação. Corroborando GABRIELLI (2010), observamos que tal mediação pedagógica pode ser realizada tanto pelo professor quanto por outro participante do ambiente, apontando para o papel ativo do aluno. Nessa perspectiva, o professor e os participantes assumem o papel de mediador e, conforme LEFFA (2005), o professor é também ainda um “animador” de interações.

Verificamos ainda que o “isolamento”, presente no imaginário das pessoas sobre cursos virtuais e apontado por LEFFA (2005), não ocorre em ambientes ou comunidades de aprendizagem. Os alunos podem interagir entre si e com o professor no momento em que sentirem necessidade.

No ambiente *Deutschlandreise*, o grande desafio do professor tem sido sempre buscar formas para incentivar ou “animar” as interações. Visto que o uso do ambiente não era central no âmbito do programa da disciplina, foi necessário criar situações que motivassem a participação e a interação. A forma utilizada foi por meio da centralização das atividades e das propostas de trabalho em uma história fictícia, em uma “viagem em grupo para a Alemanha” e em várias situações decorrentes dessa viagem.

Devido ao fato de o projeto “*Deutschlandreise*” ainda estar em andamento, não foi possível apresentar, neste trabalho, grande variedade de dados da experiência. No entanto, já é possível afirmar que ele vem representando uma forma bastante útil e rica para alcançar os objetivos inicialmente propostos.

#### 4.4 AVA: “*Meine Welt*”

Como discutem ARAUJO e MARQUESI (2008) e PAIVA (2005), entre outros autores, observa-se que os AVAs permitem, além de explorar espaços e recursos virtuais, promover tanto a autonomia dos aprendizes quanto o trabalho colaborativo entre eles. Buscando alcançar tais objetivos, concebeu-se o AVA “*Meine Welt*” como lugar de interação adicional, para além das aulas presenciais, entre professora e estudantes do primeiro ano do curso de Letras, matriculados na disciplina Língua Alemã I (Figura 4).

Além de estimular o trabalho autônomo e a colaboração, busca-se levar os estudantes a familiarizar-se com as ferramentas oferecidas pela plataforma de aprendizagem Moodle em contextos educacionais.



**Figura 4:** Recorte do Ambiente Virtual *Meine Welt*

Fonte: AVA - Plataforma Moodle da Unesp/Araraquara  
<http://camus.fclar.unesp.br/moodle>. Acesso em 16/10/2011.

Partimos da simulação de uma situação em que dois estudantes, um brasileiro e um alemão, trocam informações sobre seus países de origem, no contexto de um programa de aprendizagem em *tandem*. Para tanto, foram constituídos dois grupos: os estudantes do curso diurno foram encarregados de reunir dados referentes à Alemanha e os alunos do noturno, dados referentes ao Brasil.

Para obter os dados necessários, os participantes devem pesquisar, durante o semestre, sobre os universos em que vivem um estudante alemão e um estudante brasileiro residentes, respectivamente, nas cidades Jena (escolhida pelos estudantes por votação) e Araraquara (na qual os participantes estudam). As pesquisas devem abranger os seguintes temas: a) *Das Land*; b) *Das Bundesland*; c) *Die Stadt*; d) *Die Universität*; e) *Der Studiengang Deutsch als Fremdsprache* e f) *Die Kultur*.

Para os dois grupos, foram criados no AVA módulos contendo Fóruns para cada um dos temas acima, nos quais devem ser postados o planejamento do trabalho, textos e demais materiais obtidos nessas pesquisas. Junto a cada Fórum foi disponibilizado um espaço com a ferramenta Wiki, que permite a construção, de forma colaborativa, de um mesmo texto por diferentes participantes. Nesse espaço, os estudantes deverão elaborar em conjunto o texto final. O AVA contém ainda Fóruns reservados para postagem de tarefas de casa e para a construção conjunta de uma lincoteca.

Além dos objetivos expostos acima, pretende-se estimular a produção de textos escritos e o desenvolvimento da capacidade de apresentar esses textos oralmente. Para tanto, após reunir as informações solicitadas, os estudantes devem organizá-las para realizar uma apresentação oral, com apoio de mídias, numa aula presencial para as duas turmas em conjunto.

Corroborando o que afirma KENSKI (2008: 38-39), observou-se até o presente momento que enquanto alguns participantes aderem prontamente a essa nova forma de trabalho, outros ainda resistem à sua utilização. Como nossa cultura escolar pouco inclui a colaboração entre os aprendizes, observa-se ainda que, mesmo que o ambiente contenha uma ferramenta de cunho colaborativo como a Wiki, os participantes somente utilizam essa ferramenta se forem orientados e motivados para isso pelo professor. Portanto, como acontece nas demais experiências descritas anteriormente neste trabalho, o uso deste AVA tem comprovado que o papel de animador e guia que o professor deve desempenhar (LEFFA 2005) durante o trabalho com as novas TICs é fundamental para o seu bom aproveitamento.

## 5 Considerações finais

A partir de nosso trabalho com diferentes ambientes virtuais em várias etapas do processo de formação de professores de alemão, observamos que esses ambientes permitem ao professor, além da centralização espacial de informações relevantes, seu compartilhamento com um grande número de participantes. Além disso, os licenciandos têm a possibilidade de interagir intensamente com seus colegas e com o professor, podendo, assim, ser motivados para o trabalho colaborativo e para a reflexão. Tais características dos AVAs poderão constituir-se como importantes contribuições para o processo de aprendizagem da língua estrangeira e para a formação de professores.

No que se refere à atribuição de papéis durante o trabalho com um AVA, o professor ocupa posição central na mediação pedagógica, na organização do ambiente virtual, buscando adequá-lo ao cumprimento dos objetivos do curso e no incentivo à participação e interação. No entanto, ele não é o único a influenciar a construção do conhecimento dos alunos, pois também os demais participantes desempenham função notória no processo.

Reconhecemos, no processo de ensino e aprendizagem em um AVA, uma grande possibilidade de desenvolvimento da autonomia do aluno e da aprendizagem colaborativa, de centralização do ensino no aluno e de sua participação ativa em seu processo de aprendizagem.

Observamos também o potencial desse tipo de atividade para o desenvolvimento de habilidades para o uso de recursos tecnológicos para fins educacionais, levando os participantes a uma melhor compreensão de sua organização e de seus propósitos e a uma maior proficiência no que diz respeito ao gênero **Fóruns online** e manejo das ferramentas.

Tomando-se um ambiente virtual como importante tecnologia de informação e comunicação para fins educacionais, o desenvolvimento dos projetos apresentados permite-nos corroborar as potencialidades das TICs no campo educacional, sobre as

quais discorrem comumente estudiosos da área. Além disso, as propostas vão ao encontro das proposições de diferentes autores sobre a necessidade de práticas pedagógicas coerentes com as características da sociedade de informação e de mediação pedagógica em um processo inovador de ensino, fundamental para o preparo do futuro professor para atuação em contextos contemporâneos.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Airton L. O velho profeta aldeão Mc Luhan está de volta. In: *Revista Espaço Acadêmico*, 55, 2005. Disponível em: [http://www.espacoacademico.com.br/055/55mh\\_almeida.htm/](http://www.espacoacademico.com.br/055/55mh_almeida.htm/) (25/08/2011).
- ARAÚJO, Júlio César (Org.) *Internet & ensino: novos gêneros, outros desafios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- ARAÚJO JR., Carlos F. / MARQUESI, Sueli C. Atividades em ambientes virtuais de aprendizagem: parâmetros de qualidade. In: LITTO, Frederic M. / FORMIGA, Marcos (Orgs.). *Educação à distância: o estado da arte*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2008: 358-368.
- BALZAN, Newton C. Discutindo o processo de socialização profissional. In: REALI, Aline M.M.R. / MIZUKAMI, Maria das Graças. N. *Formação de professores: tendências atuais*. São Carlos: Edufscar, 1996: 47-58.
- BENEDETTI, Ana Mariza / CONSOLO, Douglas / VIEIRA-ABRAHÃO, Maria Helena. *Pesquisas em ensino e aprendizagem no Teletandem Brasil: línguas estrangeiras para todos*. Campinas: Pontes, 2010.
- DEWEY, John. *Como pensamos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959a.
- \_\_\_\_\_. *Vida e educação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959b.
- GABRIELLI, Katia S. *Mediação em fóruns educacionais de curso online de língua estrangeira (espanhol)*. Dissertação de Mestrado. UNESP/FCL, Araraquara, 2010.
- GHEDIN, Evandro. Professor reflexivo: da alienação da técnica à autonomia da crítica. In: PIMENTA, Selma G. / GHEDIN, Evandro (Orgs.). *Professor reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito*. São Paulo: Cortez, 2002: 129-150.
- HARGREAVES, Andy. *O ensino na sociedade do conhecimento: educação na era da insegurança*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- KENSKI, Vani M. *Tecnologias e ensino presencial e a distância*. Campinas: Papirus, 2008.
- LEFFA, Vilson J. *Interação virtual versus interação face a face: o jogo de presenças e ausências*. Trabalho apresentado no Congresso Internacional de Linguagem e Interação. São Leopoldo: Unisinos, 2005. Disponível em: [http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/interacao\\_virtual\\_e\\_face.pdf/](http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/interacao_virtual_e_face.pdf/) (13/09/2010).
- \_\_\_\_\_. A aprendizagem de línguas mediada por computador. In: LEFFA, Vilson J. (Org.). *Pesquisa em Linguística Aplicada: temas e métodos*. Pelotas: Educat, 2006a: 11-36.

- \_\_\_\_\_. Interação simulada: Um estudo da transposição da sala de aula para o ambiente virtual. In: LEFFA, Vilson J. (Org.). *A interação na aprendizagem das línguas*. Pelotas: Educat, v. 1, 2006b: 181-218.
- \_\_\_\_\_. Se muda o mundo muda: ensino de línguas sob a perspectiva do emergentismo. In: *Calidoscópio*, 7, n. 1, 24-29, jan/abr 2009.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LITTO, Frederic M. / FORMIGA, Marcos (Orgs.) *Educação à distância: o estado da arte*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2008.
- MARQUES, Gabriela. *Tecnologia e internet no ensino de língua estrangeira*. Dissertação de mestrado. PUC, Rio de Janeiro, 2006.
- MARQUESI, Sueli C. / ELIAS, Vanda M. da S. / CABRAL, Ana Lucia T. *Interações virtuais: perspectivas para o ensino de Língua Portuguesa à distância*. São Carlos: Claraluz, 2008.
- NÓVOA, António. *Vidas de professores*. Porto: Editora Porto, 1992.
- PAIVA, Vera L.M.O. Aprendendo inglês no ciberespaço. In: PAIVA, Vera L.M.O. (Org.) *Interação e aprendizagem em ambiente virtual*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, 2001a.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Interação e aprendizagem em ambiente virtual*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ UFMG, 2001b.
- \_\_\_\_\_. Derrubando paredes e construindo comunidades de aprendizagem. In: LEFFA, Vilson J. (org.). *O professor de línguas estrangeiras*. Pelotas: ALAB & Educat/UCPel, 2001c: 193-209. Disponível em: <http://www.veramenezes.com/paredes.htm/> (24/08/2011).
- \_\_\_\_\_. A sala de aula tradicional X a sala de aula virtual. In: *Anais do Congresso de Associação de Professores de Língua Inglesa do Estado de Minas Gerais*, 3, Belo Horizonte, 2001d: 129-145.
- \_\_\_\_\_. O novo perfil dos cursos de licenciatura em Letras. In: TOMICH, Leda M. B. et al. (Orgs.). *A interculturalidade no ensino de inglês*. Florianópolis, UFSC, 2005: 345-363. Disponível em: <http://www.veramenezes.com/perfil.htm/> (04/08/2011).
- \_\_\_\_\_. O uso da tecnologia no ensino de língua estrangeira: breve retrospectiva histórica (Submetido à publicação), 2008. Disponível em: <http://www.veramenezes.com/techist.pdf/> (24/08/2010).
- PERRENOUD, Philippe *A prática reflexiva no ofício do professor: profissionalização e razão pedagógica*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- PIMENTA, Selma. G. Professor Reflexivo: construindo uma crítica. In: PIMENTA, Selma. G. / GHEDIN, Evandro (Orgs.). *Professor reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito*. São Paulo: Cortez, 2002.
- ROZENFELD, Cibele C.F. O uso de fóruns online na formação inicial de professores de língua estrangeira: uma análise da manifestação do pensamento crítico na/pela linguagem. Tese de doutorado. UNESP/FCL, Araraquara, 2011.
- SCHÖN, Donald. A. *Educating the reflective practioner*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The Reflective practioner: how professionals think in action*. New York: Basic Books, 1983.
- VALENTE, José Armando / BUSTAMANTE, Silvia B.V. *Educação à distância: prática e formação do profissional reflexivo*. São Paulo: Avercamp, 2009.
- VALENTE, José Armando. O “Estar junto virtual” como uma abordagem de educação à distância: sua gênese e aplicações na formação de educadores reflexivos. In:

- VALENTE, José Armando / BUSTAMANTE, Silvia B.V. *Educação à distância: prática e formação do profissional reflexivo*. São Paulo: Avercamp, 2009.
- VIEIRA-ABRAHÃO, Maria Helena. A prática de sala de aula, a formação e o desenvolvimento do professor de línguas. In: MACIEL, R.F. / ARAUJO, V.A. (Org.). *Ensino de língua inglesa: contribuições da Linguística Aplicada*. 11 ed. Campo Grande: UNAES, 2007a, v. 1: 17-42.
- \_\_\_\_\_. A formação inicial do professor de língua estrangeira: parceria universidade e escola pública. In: ALVAREZ, M.L.O. / SILVA, K.A. (Orgs.) *Linguística Aplicada: múltiplos olhares*. Campinas: Pontes, 2007b: 155-166.
- VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- WILLIAMS, Ana Clotilde T. “We are all cariocas now: global simulation as a teaching/learning strategy to intermediate students of portuguese”. In: FERREIRA, José P. / MARUJO, Manuela (Orgs.) *Ensinar Português nas universidades da América do Norte*. Toronto: University of Toronto, 2010.
- ZEICHNER, Kenneth M. / LISTON, Daniel P. *Reflective teaching: an introduction*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

*Recebido em 29/08/11*  
*Aprovado em 10/10/2011*

# “*Der schnodert em alemão*” – Beispiele portugiesischer Entlehnungen und deutsch-portugiesischer Sprachmischungen aus Südbrasilien (São Bento do Sul, SC)

“*Der schnodert in German*” –Examples of Loan Word and Linguistic Mixtures of German and Brazilian Portuguese in the South of Brazil (São Bento do Sul, Santa Catarina State)

Angelika Gärtner<sup>1</sup>

**Abstract:** The article focuses on loan words, language mixtures and the continuous code switching specifically of residents of German origin from São Bento do Sul, Federal State of Santa Catarina. It deals with loan words of Portuguese lexemes such as interjections, formulaic expressions, negations, subjunctions/conjunctions and some special cases of Portuguese constructions. Using various segments of spoken language and short analyses the special forms of German-Brazilian language contact are presented in exemplary form.

**Keywords:** Loan words; language mixture; code switching; special forms of German-Brazilian Portuguese language contact.

**Zusammenfassung:** Der Artikel thematisiert Entlehnungen, Sprachmischungen und den Umgang mit kontinuierlichem Sprachwechsel deutschstämmiger Bewohnerinnen und Bewohner aus São Bento do Sul, Bundesstaat Santa Catarina. Es geht hierbei sowohl um Entlehnungen einzelner portugiesischer Lexeme wie Interjektionen, formelhafte Ausdrücke, Negierungen, Subjunktionen/Konjunktionen und einige Sonderfälle als auch um Übernahmen portugiesischer Konstruktionen. Anhand verschiedener Gesprächsausschnitte und Kurzanalysen werden in exemplarischer Form die spezifischen Formen des deutsch-brasilianischen Sprachkontakts vorgestellt.

**Stichwörter:** Entlehnungen; Sprachmischungen; *code switching*; spezifische Formen des deutsch-brasilianischen Sprachkontakts.

---

<sup>1</sup> Professorin für Germanistische Linguistik, wissenschaftliche Angestellte im Sprachzentrum der Universität Stuttgart. Email: gaertner@sz.uni-stuttgart.de

**Resumo:** O artigo tematiza empréstimos, mistura e troca contínua de código linguístico (*code switching*) no uso diário por descendentes de alemães de São Bento do Sul, Estado de Santa Catarina. Trata-se aqui não só de empréstimos de alguns lexemas em português, como interjeições, expressões formulaicas, negações, subjunções/conjunções e de alguns ‘casos especiais’, como também de assimilação de formulações inteiras em português brasileiro. Com base em excertos de diálogos e análises curtas são apresentadas, em amostras exemplares, formas específicas do contato linguístico teuto-brasileiro.

**Palavras-chave:** Empréstimos; mistura de línguas; *code switching*; formas específicas de contato linguístico alemão-português brasileiro.

## 1 Einleitung

Die Südregion Brasiliens hat mit den drei Bundesstaaten Paraná, Santa Catarina und Rio Grande do Sul den größten Anteil deutschstämmiger Einwohner und Einwohnerinnen Brasiliens, deren Vorfahren ab Beginn des 19. Jahrhunderts aus deutschsprachigen Gebieten mit unterschiedlichen Dialekten in Brasilien eingewandert sind.<sup>2</sup> Während beispielsweise in Rio Grande do Sul, dem südlichsten Bundesstaat, das so genannte ‚Hunsrückisch‘, eine rhein-/moselfränkische Dialektvarietät, neben der portugiesischen Landessprache noch in vielen Kleinstädten und Dörfern auf dem Land vorherrscht, finden sich im benachbarten Santa Catarina u.a. auch bairisch-österreichische Dialekte wie beispielsweise in der Kleinstadt São Bento do Sul.<sup>3</sup> Eine Vielzahl der Bewohner und Bewohnerinnen von São Bento do Sul sind deutscher Herkunft und sprechen außer Portugiesisch noch – mehr oder weniger intensiv – Deutsch in Form von Dialektvarietäten. Aufgrund dieser sprachlichen Kontaktsituation ist eine zweisprachige Kompetenz (portugiesisch und deutsch) vorhanden, wodurch es in vielen Gesprächssituationen zu Sprachwechseln und Sprachmischungen kommt. Hierbei treten

---

2 Nach Ende der portugiesischen Herrschaft und Erklärung der Unabhängigkeit Brasiliens im Jahre 1822 begann unter Kaiser Dom Pedro I und seiner Ehefrau Leopoldine von Habsburg die Immigrationspolitik für den Süden. Die ersten deutschen Immigranten siedelten sich 1824 in der Província São Pedro do Rio Grande, heute São Leopoldo in Rio Grande do Sul, an (u.a. Mönckmeyer 1912, Oberacker 1955/68, Roche 1969, da Cunha 1995). In Santa Catarina begannen die Gründungen deutscher Kolonien 1828, verstärkt ab 1848/49. Die bedeutendsten sind bis heute Blumenau (1850) und Joinville, ursprünglich Güntherstal, (1849).

3 São Bento do Sul, mit einer Fläche von 496 km<sup>2</sup>, liegt im Nordosten von Santa Catarina, nahe der Grenze zu Paraná. Nach Angaben des Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) hat die Stadt im Jahre 2008 72.548 Bewohner und Bewohnerinnen ([www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br) vom 26.8.2008). São Bento do Sul wurde erst ab 1873 mit Immigranten besiedelt, die zunächst bayerischer Herkunft waren (vgl. u.a. Blau 1958:8ff.). Zu Berichten und Tagebücher über die Anfangszeit in São Bento siehe Zipperer (1954) und Ficker (1973).

Transferenzen von einer in die andere Sprache auf, da vor allem das Portugiesische im Laufe der Zeit das Deutsche stark beeinflusst hat, mit der Konsequenz, dass in den Äußerungen der deutschstämmigen Brasilianer und Brasilianerinnen sowohl im Bereich des Wortschatzes und der Wortbildung als auch der grammatisch-syntaktischen Strukturen portugiesische Entlehnungen zu erkennen sind.<sup>4</sup>

Das diesem Aufsatz zugrunde liegende Sprachmaterial<sup>5</sup> an Gesprächsausschnitten entstammt Interviews mit deutschstämmigen Familien und gehört zu insgesamt 142 Interviews, die im Rahmen des Projektes „Deutsch und Deutsche in São Bento do Sul 1873 – 2003“ von Prof. Bernd Naumann und seinem Team im September 2002 und März 2004 aufgenommen wurden. Das Projekt bildet einen Teilbereich des interdisziplinären Forschungsprojektes „Babitonga 2000“ der Universität Erlangen-Nürnberg (zu den Intentionen des Projektes, siehe Naumann (2004)).

Nachfolgend sollen aus der Vielzahl der im Sprachmaterial von deutschstämmigen Bewohnern und Bewohnerinnen aus São Bento do Sul vorkommenden Entlehnungen aus dem Portugiesischen und den daraus resultierenden Sprachmischungen exemplarisch einige Fälle in ausgewählten Gesprächsausschnitten (Kap. 2) vorgestellt werden:

- Entlehnungen einzelner portugiesischer Ausdrücke;
- besondere Fälle von Entlehnungen und Sprachmischungen;
- Übernahmen bzw. Lehnübersetzungen portugiesischer Konstruktionen.

---

4 Weitere Einflüsse, die hier nicht thematisiert werden können, finden sich u.a. auch auf phonetisch-phonologischer Ebene (z.B. in der Prosodie, bei Akzentuierung und Verwendung von Halbnasalen).

5 Dankenswerterweise wurde mir ein Teil des Sprachmaterials, d.h. 60 Kurzinterviews vom April 2004, dem die nachfolgenden Ausschnitte aus Interviewsituationen entstammen, zur Verfügung gestellt. Meine zielgerichteten sprachwissenschaftlichen Analysen stellen allerdings nicht den primären Verwendungszweck dar. Ursprünglich wurden die Interviews für ein Radio-Features (Bayerischer Rundfunk, 10./11.7.2003) zusammengestellt und die sprachwissenschaftlichen Intentionen sind eher eine zusätzliche Betrachtungsweise des Materials. (Die primäre Ausrichtung erklärt daher auch die bisweilen untypischen Interviewsituationen für sprachwissenschaftlich-analytisch motivierte Feldforschung.)

## 2 Analyse ausgewählter Gesprächsausschnitte

Wie schon in einem untersuchten Corpus von Sprechern und Sprecherinnen aus Rio Grande do Sul bezüglich der Dialektvarietät des Hunsrückischen (vgl. GÄRTNER/DA CUNHA 1998:27ff.)<sup>6</sup> finden sich bestimmte Formen von Entlehnungen ebenso im Sprachmaterial aus São Bento do Sul, die hauptsächlich bestehen aus: - einzelnen portugiesischen Lexemen; - wortinternen Sprachmischungen, die sich z.B. bei Substantiven und Verben besonders durch die Verwendung des ersten Wortteils (meist des Stammes) in Portugiesisch und durch die Anfügung (oder Eliminierung) des zweiten Wortteils (Flexions- oder Derivationsmorphem) in Deutsch zeigen;<sup>7</sup> - kürzeren oder längeren Phrasen in Portugiesisch; - zusammenhängenden Äußerungen (in Satz- oder satzähnlicher Form) in Portugiesisch.

Das nachfolgende Äußerungsbeispiel soll einführend zeigen, in welcher Häufigkeit in einem relativ kurzen Gesprächsausschnitt in deutscher Sprache mehrere Typen portugiesischer Entlehnungen verwendet werden (Zahlenangaben, Nennung des Familienstands, Negierung, Konjunktion), und es dadurch immer wieder zu kurzfristigen Sprachwechseln kommt.

### (Beispiel 1)

#### 7-9/LB-F<sup>8</sup>

<b>LB</b>	erschit bin i in de Schul gwarn un hab mit • • mit • • mit • <i>quinze anos</i> ha=mi verhei“rat
	fünfzehn Jahre

6 Bei dem Corpus handelt es sich vorwiegend um Aufnahmen von alltäglichen Gesprächssituationen (keine Interviews) aus der Kleinstadt Feliz in Rio Grande do Sul, die von 1995 bis 1997 während meiner Tätigkeit als DAAD-Lektorin zusammengestellt und unter verschiedenen sprachlichen Aspekten analysiert wurden.

7 Diaz (2004:105), die sich mit der deutsch-portugiesischen Sprachkontaktsituation in Novo Berlin, Rio Grande do Sul, beschäftigte, kategorisiert die lexikalischen Entlehnungen in Entlehnungen ersten Grades (unveränderte Lexeme) und zweiten Grades (als „Germanisierung portugiesischer Lexeme“) – letztere entsprechen den o.g. wortinternen Sprachmischungen (s. auch Bossmann 1959; Fausel 1959; Baranow 1973; Altenhofen 1996).

8 Die Kürzel dokumentieren die Sprecher und Sprecherinnen: Die Nummern verweisen auf die vom Interviewer (INT) vorgenommene Nummerierung der Aufnahmen, die Buchstaben beinhalten die Abkürzung des Vor- und Nachnamens sowie die Markierung des Geschlechts.

<b>LB</b>	un mi <i>vintsche e um</i> bin isch schun <i>viú“va</i> gwen↑ hann isch schu zwo Kinner khot↑
	vinte: einundzwanzig Witwe
<b>INT</b>	>ja<

<b>LB</b>	un:t • nann honn=i↑ • [...]
<b>INT</b>	>ja< ah so↓ ah ja↓ also glei na der Schul ham=se kheirat↓

<b>LB</b>	<i>não</i> ↓ ho=mi/ • ho=mi kheirat mit • • <i>quinze</i> ↑ • <i>dezessei“s anos</i> ↓ • <i>não</i> hann scho • <i>dezessei“s</i>
	nein fünfzehn sechzehn Jahre nein sechzehn

<b>LB</b>	khoat↓ un da hann/ bin i finf Jahr verheirat gwen un mi anezwanz no • bin i
<b>INT</b>	>ah ja mhm<↓

<b>LB</b>	schon <i>viúva</i> gwen↓ <i>não</i> ↑ ne↑ • des mei=i brungt nix↓
	Witwe nein
<b>INT</b>	woll=n=se ne no=mal heiraten↑ >ne↑<

<b>LB</b>	ne↑ <i>mas</i> do in São ←Be“n:to→ • hot=s ko Monner nit↓
	aber
<b>INT</b>	is do schee we=ma=n Mo hot↑

Die Sprecherin LB stellt zu Beginn des Interviews die Fakten ihrer Biografie dar: Sie hat mit fünfzehn bzw. sechzehn Jahren geheiratet, nach fünf Jahren Ehe und mit einundzwanzig war sie schon Witwe mit zwei Kindern. Die Zahlen benennt sie zunächst in Portugiesisch (*quinze*, *vintsche e um*, *dezessei“s*), wobei sie zwei Mal auch das Substantiv *anos* ‚Jahre‘ – wahrscheinlich aus Kohärenzgründen – in Portugiesisch anschließt: *quinze anos*, *dezessei“s anos*. Dass LB über eine zweisprachige Kompetenz im Bereich der Numeralia verfügt, zeigen

ihre Nennungen auch in Deutsch: die Dauer ihrer Ehe (*finf Johr*), die Altersangabe für ihre Witwenschaft (*anezwanz*) und die Anzahl ihrer Kinder (*zwo*). Das Einsetzen der Zahlen zunächst in Portugiesisch ist möglicherweise auf die hohe Frequenz ihrer Verwendung im alltäglichen Leben und brasilianischen Umfeld zurückzuführen. Zur Angabe ihres persönlichen Familienstandes gebraucht LB ausschließlich den Ausdruck *viúva* in Portugiesisch. Die Ursache hierfür könnte u.a. darin liegen, dass der deutsche Begriff ‚Witwe‘ im sprachlichen Wissen nicht verankert oder im Moment des Sprechens zumindest nicht gegenwärtig ist. Bei der Negierung *não* dagegen, die drei Mal responsiv verwendet wird, ist davon auszugehen, dass die deutsche Entsprechung zwar bekannt ist, aber dennoch die portugiesische vorgezogen wird. Die Gründe hierfür können vielschichtig sein, da bei fast allen Sprechern und Sprecherinnen im Material bei responsiver Funktion eher *não* als ‚nein‘ auftritt (s.u.).<sup>9</sup>

Eine weitere Entlehnung im Gesprächsausschnitt ist die Konjunktion *mas* als Einleitung einer begründenden Antwort auf den Kommentar des Interviewers (INT). Hier geht es syntaktisch um den Beginn eines koordinierenden Nebensatzes und inhaltlich um ein emotionales Thema. LB verleiht durch den Sprachwechsel an dieser Stelle ihrer Meinungsbekundung stärkeren Nachdruck – sprachlich und prosodisch weiter verstärkt durch die doppelte Negierung (*ko* und *nit*) und das punktuell langsame und akzentuierte Sprechtempo.

Es wird in diesem Ausschnitt erkennbar, dass portugiesische Entlehnungen sowohl verschiedene Wortarten als auch Ausdrücke mit unterschiedlichen Funktionen wie reine Symbolfeldausdrücke, Ausdrücke aus dem Operationsfeld oder Lenkfeld z.B. zur Gesprächssteuerung repräsentieren. Der Sprachwechsel findet häufig an entweder syntaktisch, semantisch-emotional oder diskursorganisatorisch relevanten Stellen im Gespräch statt, und der Gebrauch von portugiesischen Entlehnungen dient daher auch als Aufmerksamkeits- und Verstärkungssignal und erfüllt somit expeditiv Aufgaben.

---

<sup>9</sup> Bei der Aussprache muss allerdings erwähnt werden, dass sich das Phonem des portugiesischen halbnasalierten Diphthongs [ãw] in *não* und das Phonem des bairischen nasalierten Vokals [õ] in ‚no‘ bisweilen sehr ähnlich sind. Dennoch ist auch bei den dialektintensiveren Sprechern und Sprecherinnen die Nähe zur portugiesischen Aussprache und somit zum portugiesischen Ausdruck eindeutig zu erkennen.

## 2.1 Entlehnungen einzelner portugiesischer Ausdrücke

Die am häufigsten vorkommenden Entlehnungen im Sprachmaterial, die sich jeweils als einzelne portugiesische Lexeme in den deutschsprachigen Äußerungen manifestieren, sind vor allem folgende:<sup>10</sup>

- Zahlen (s. Beispiel 1);
- Begriffe aus dem beruflichen Umfeld: *advogada* ‚Anwältin‘, *decoração* ‚Innenausstattung‘, *contabilista* ‚Buchhalterin‘, *técnico* ‚Techniker, Handwerker‘;
- Verwandtschafts- oder Familienstandsbezeichnungen: *netos*, *netinhos* ‚Enkel‘, *mamãe* ‚Mama‘, *cunhada* ‚Schwägerin‘, *noivo* ‚Verlobter‘, *viúva* ‚Witwe‘;
- Begriffe aus dem Bereich der Technik und Technologie: *televisão* ‚Fernsehen‘, *computador* ‚Computer‘;
- Begriffe aus dem brasilianischen institutionellen Umfeld, z.B. Schul- und Hochschulwesen (*primeiro / segundo grau* ‚Primar- / Sekundarstufe‘, *faculdade* ‚kleinere Hochschule‘), Verwaltungswesen (*prefeitura* ‚Bürgermeisteramt‘, *banco* ‚Bank‘) oder Religionsbereich (*primeira comunhão* ‚erste Kommunion‘, *evangélico* ‚evangelisch‘, *coral* ‚Chor‘);
- Begriffe, die möglicherweise im Deutschen unbekannt, schwer übersetzbar und/oder für das alltägliche brasilianische Umfeld typisch bzw. wichtig sind: *vira-lata(s)* ‚freilaufende wilde Mischlingshunde‘,<sup>11</sup> *ladrão* ‚Räuber‘, *divertimento* i.S. ‚Unterhaltung‘;

---

10 Aus Platzgründen können nicht alle Beispiele in Transkriptionsausschnitten abgebildet werden, daher erfolgt an dieser Stelle lediglich ein Überblick.

11 Es handelt sich hier um ein Kompositum aus flektiertem Verb (3. Ps. Singular) + Substantiv, das wörtlich ‚dreht die Dose(n) um‘ bedeutet – eine Bezeichnung für diese Hunde, weil sie auf der Suche nach Nahrung stets im Müll wühlen.

- bisweilen kommt es auch zu so genannten Hybridbildungen, d.h. Determinativkomposita, die aus einem deutschen und einem portugiesischen Lexem (oder umgekehrt) bestehen wie bei Weihnachtsdoce ‚Weihnachtskekse‘ oder Soschabohnen ‚Sojabohnen‘.

Weitere Entlehnungen, die nachfolgend in Transkriptionsausschnitten aufgezeigt werden, sind auch auf diskursorganisatorischer Ebene zu finden. Die nachfolgenden Unterkapitel zeigen verschiedene Beispiele auf.

### 2.1.1 Interjektionen und formelhafte Ausdrücke

Viele Gesprächsstellen beinhalten entlehnte Interjektionen und formelhaften Exklamativ-, Appellativ-, Kommentierungsausdrücke: *nossa*<sup>12</sup> i.S. ‚oh‘; *pois é* (z.B. i.S. ‚tja‘, ‚nun denn‘); *meu deus* ‚mein Gott‘; *graças a deus* ‚Gott sei Dank‘; *olha* ‚schau‘; *então* ‚also‘:

(Beispiel 2: *pois é*)

4-6/JD-M

INT	was war=d=n do anders↓ • früher↓
JD	• • anders↓ • <i>pois é</i> ↓ • • des sinn↑ gonz o“nders tja

JD	wesen↓ n hot=s net so viel Fabri“ken khot ne↑
----	---

---

<sup>12</sup> Eigentlich als Kürzung von *nossa senhora*.

Auf die Frage nach den Veränderungen in São Bento do Sul im Laufe der Zeit überlegt JD zunächst, was an einer längeren Pause und der Wiederholung des zur Beantwortung relevanten Ausdrucks *anders* deutlich wird. Nach einer erneuten Pause äußert er in Portugiesisch *pois é*, um an dieser Stelle sein Nachdenken zu verbalisieren.<sup>13</sup> Die Kombination aus *pois* und *é* in Funktion einer responsiven Interjektion bedeutet wörtlich übersetzt so viel wie ‚denn es ist so‘ und wird häufig in Kommunikationssituationen verwendet, in denen der Sprecher oder die Sprecherin einen mentalen Prozess über den zuvor geäußerten Sachverhalt initiiert oder beschließt. Im Portugiesischen handelt es sich daher um einen kontextabhängigen Ausdruck, für den es im Deutschen keine adäquate Übersetzung gibt. Er kann zweifelnd, bestätigend, einschränkend gebraucht werden oder auch als themenbeendend fungieren, wodurch Sprecher oder Sprecherinnen signalisieren, dass der aktuellen Thematik nicht unbedingt eine Fortsetzung folgen soll. Dies wird auch bei JD deutlich, weil er sowohl die Intonation bei *pois é* senkt als auch eine längere Pause anschließt. Als jedoch von Seiten des Gesprächspartners keine Reaktion erfolgt und JD sprachlichen Handlungsbedarf sieht, beginnt er nach einer erneuten längeren Pause sowie einer lexikalisch und intonatorisch verstärkenden Bestätigung der Veränderungen (*ganz o“nders*) seine Argumentation.

Interjektionen wie *nossa* werden gerne in Äußerungen gebraucht, um entweder positiv oder negativ motivierte Reaktionen zu zeigen:

(Beispiel 3: *nossa*)

1-2/RP-F

RP	und hie“r • geh ich nich mehr weg↓	hie“r bleib ich jetzt↓	ja↓
INT	LACHT LEICHT	ja↑	is=es in

INT	São Bento schöner als in anderen Gegenden/ also eh in/ Brasiliens zu leben↑
-----	---

<sup>13</sup> In den Grammatiken zum Portugiesischen wird der äußerungsmodifizierende Ausdruck *pois é* meist nur kurz als analoge Verwendung zu *sim* ‚ja‘ mit einschränkende oder partielle Zustimmung ankündigender Funktion behandelt (z.B. Gärtner, E. 1998:667, Hundertmark-Santos 1998:355).

<b>RP</b>	a:“h ja:“↓ • <u>hier is/</u> <u>no“ssa</u> ↓ hier is is vie“l scheen↓ mein Gott
<b>INT</b>	(.....)

Die Sprecherin RP beantwortet die Frage nach ihrer Einstellung zu São Bento do Sul und betont ihren Entschluss – definitiv, akzentuiert (*hie“r*) und dabei leicht lachend als Zeichen der ihr bewussten Emotionalität –, die Stadt nicht mehr verlassen zu wollen. Noch emphatischer äußert sie sich auf die Nachfrage des Interviewers, indem sie sowohl ihre Bejahung gleichzeitig dehnt und akzentuiert als auch die portugiesische Interjektion *no“ssa* – ebenfalls akzentuiert – zwischen einem Äußerungsabbruch (ausgelöst durch eine simultane Äußerung des Gesprächspartners) und der Fortsetzung zur Begründung gebraucht. *Nossa* hat hier positive Funktion, mit der RP ihre Emotionalität verbalisiert. Die anschließende Begründung, dass es *vie“l scheen* ist, zeigt eine sprachliche Auffälligkeit, und zwar die Verwendung des Ausdrucks *viel* (akzentuiert) statt *sehr*. Möglicherweise spielt die Sprecherin mit der Verwechslung von ‚viel‘ und ‚sehr‘ als Adverbien und betont dadurch ihre Steigerung des Adjektivs bzw. den Elativ. Obwohl es sich um eine Lehnübersetzung aus dem Portugiesischen handelt (*muito* kann ‚viel‘ oder ‚sehr‘ bedeuten), ist nicht davon auszugehen, dass sich hier eine Interferenz zeigt, sondern es wird vielmehr das bewusste Einsetzen sprachlichen Wissens funktionalisiert.<sup>14</sup>

Imperativische Verbformen wie *olha* ‚schau‘ (3. Ps. Singular, hier im Indikativ) können im Portugiesischen neben der appellativen Funktion auch Verwunderung über einen Sachverhalt anzeigen und somit als Interjektionen – meist formelhaft – verwendet werden (vgl. u.a. GÄRTNER, E. 1998:661; CUNHA/CINTRA 1985:377):

14 Denkbar wäre in der Äußerung auch eine Komparation des Adjektivs im Sinne von ‚schöner‘, wobei *viel* die Stelle von *mais* ‚mehr‘ einnähme. Dann könnten zwei sprachliche Aspekte in die Äußerung eingehen: einerseits das Sprachspiel von *viel* und ‚mehr‘, andererseits eine entlehnte Komparationsstruktur aus dem Portugiesischen. Eine weitere – allerdings weniger naheliegende – Lesart wäre die Verwendung von *vie“l scheen* anstelle von ‚viel scheener‘, wobei das Komparationsflexiv gekürzt sein könnte.

(Beispiel 4: *olha*)

7-12a/LL-F

INT hat Ihnen des gefallen↑

LL eh *ma:s* • *o“lha* • we zurick komme bin honn i gesagt i well von do  
 aber      schau

LL net weg *porque* dort is zu vell/ ZIEHT LUFT EIN ne↑ [...] dort is olles o“nners↓

weil

Im Vergleich zu anderen Regionen Brasiliens gefällt es LL in São Bento do Sul am besten, was ihr besonders nach der Rückkehr aus Rio de Janeiro aufgefallen ist, wo sich das Leben unterschiedlich gestalte (*dort is olles o“nners*) und vor allem gefährlicher sei. Jetzt möchte sie *von do*, also von São Bento do Sul, nicht mehr weg. Ihre Erklärung beginnt sie mit der Konjunktion *mas* in Portugiesisch und gebraucht nach einer kurzen Pause die (akzentuierte) Interjektion *o“lha*, um die Aufmerksamkeit auf ihre nachfolgende Begründung zu richten und ihrer Äußerung besonderen Nachdruck zu verleihen. Gleichzeitig emotionalisiert LL diese, weil es um ihre persönliche Einstellung und Gefühlswelt geht. *Olha* hat hier ebenfalls formelhaften Charakter.

### 2.1.2 Negierungen

Portugiesische Negierungen mit *não* ‚nein‘ kommen vor allem in responsiver Funktion bei fast allen Sprechern und Sprecherinnen vor:

(Beispiele 5a-c: *não*)

(a)

2-2/ME-F

INT und • Sie“ mussten dann • manchmal auch mithelfen dann↑ in dem/ (...?) beim Pflanzen

<b>INT</b>	oder↑
<b>ME</b>	i“ch↑ • eh <i>não</i> ↓ • ich war • noch klei“n un un die sin/ die warn schon/ • nein

(b)

**3-1/MR-M**

<b>INT</b>	erinnern sich noch an Ihren Großvadder↑	>na:<↓	>na:<↓
<b>MR</b>	<i>não</i> ↓	<i>não</i> ↓	der is gestorben wann i
	nein	nein	

<b>MR</b>	honn:/ • i me/ i kann no son/ • ah ah e bi:ssel denk i no der hot=n großen Bort khat↓
-----------	---

(c)

**2-6/IP-M**

<b>INT</b>	warn=se scho mal in Deutschland↑ • warn=se scho mal in Deutschland↑ • Sie“↓	>na:<↓
<b>IP</b>		<i>não</i> ↓
		nein

<b>INT</b>	• •
<b>IP</b>	bin no net [...]

In allen drei Gesprächsausschnitten (Beispiele 5a-c) hat die Verwendung von *não* responsiv negierende Funktion, d.h. die Negierungspartikel (bzw. Responsive) werden eingesetzt, um auf die Fragen des Interviewers zu antworten. Hierbei erfolgt die Negierung in Portugiesisch, die nachfolgenden Äußerungen, und zwar die Erläuterungen zur negativen Antwort, die der Diskursart Erzählen oder Berichten zuzuordnen sind und den Gesprächsverlauf wieder

aufnehmen, sind in Deutsch weitergeführt. Der Sprachwechsel ins Portugiesische an den Stellen des Antwortgebens erweckt einerseits die Aufmerksamkeit des Gesprächspartners, andererseits wird dadurch die Dominanz der portugiesischen Sprache deutlich, wenn in die Beantwortung relevanter Sachverhalte eingeführt wird. Demnach hat *não* für die Sprecher und Sprecherinnen eine stärkere gesprächsorganisatorische oder -steuernde Funktion sowie semantische Konnotation als ein deutsches ‚nein‘, was sie mit einem Sprachwechsel verdeutlichen.

### 2.1.3 Subjunktionen und Konjunktionen

Subjunktionen und Konjunktionen wie *porque* ‚weil‘, *pois* ‚denn‘, *mas* ‚aber‘ werden ebenfalls entlehnt:

(Beispiel 6: *porque*)

#### 4-7/RR-F

RR	[...] do schnodern mer sogar mehdich voll Bai“risch dohom↓
INT	aha↓ • Ihr Monn aa↑

RR	eh <i>pois</i> é↓ des was is de <i>problema</i> ↓ da de moi Mo der schnodert <i>porque</i> Ritzmann
	nun denn                      Problem                      weil

RR	ne↑ der schnodert <i>em</i> • <i>alemão</i> ↑ • nä↑      un mei Ma“ma/ • mir schnodern ma Bai“risch↓
	in    Deutsch
INT	hm

Die Sprecherin RR erzählt über ihre Familie und die Sprache, die von den einzelnen Familienmitgliedern verwendet wird. Ihr Enkel lernt in der Schule Deutsch und versteht Bairisch, so dass mit ihm sogar zu Hause Deutsch in Form des bairischen Dialekts (*mechdich voll*) gesprochen werden kann. Ein Problem ist allerdings ihr Ehemann, der keinen Dialekt spricht, sondern *alemão* (in Portugiesisch realisiert, um die Differenz zu Bairisch stärker herauszustellen), während RR und ihre Mutter eher in Dialekt kommunizieren. In den Äußerungen von RR kommen an vielen Stellen portugiesische Lexeme (u.a. wie oben beschrieben) vor, auch die Subjunktion *porque*. RR gebraucht diese im vorliegenden Ausschnitt, um anhand des Familiennamens ihres Mannes und damit seiner Herkunft und Zuordnung zu einer deutschen, nicht-bayerischen Region, zu verdeutlichen, dass er (Standard-)Deutsch und nicht Bairisch spricht. Sie fokussiert in Ihrer Äußerung mit der Identifizierung von *moi Mo* durch *Ritzmann* und deiktischem *der* nochmals verstärkend ihre kausale Äußerung, rekuriert dabei durch versicherndes *ne* bzw. *nä* auf das Wissen des Gesprächspartners. Anschließend vollzieht sie den akzentuierten Fokuswechsel zu *mei Ma*“ma und *Bai*“risch.

## 2.2 Sonderfälle: Buchstabieren, „apostentiert“, „Bataten“, „Omama und Opapa“, Wortsuche, Wortübersetzung

Nachfolgend sollen einige besondere Erscheinungsformen von Entlehnungen und Sprachwechsel kurz dargestellt werden, die auf Grund ihrer Häufigkeit im Sprachmaterial auffallen und sich als interessant erweisen.

### 2.2.1 Buchstabieren

Sprachwechsel finden sich beim Buchstabieren z.B. von Eigennamen, wenn der Interviewer die Bewohner und Bewohnerinnen in seinen einleitenden Äußerungen nach Alter und Namen fragt. Die Vornamen sind entweder deutsche oder portugiesische (bzw. portugiesisch geschriebene), die Nachnamen sind in der Regel deutsch. In einigen Fällen buchstabieren die

Sprecher und Sprecherinnen ihre Nachnamen, was im Sprachmaterial stets in Portugiesisch, nicht in Deutsch geschieht:

(Beispiele 7a-c: *buchstabieren*)

(a)

4-6/JD-M

<b>INT</b>	also wenn Sie mir Ihren Namen mal bitte sagn↓ [...]
<b>JD</b>	de erre e↑ • ce aga esse↑ • elle e erre↓ D R E                  C H S                  L E R

(b)

7-12b/SJ-F

<b>SJ</b>	Inki →aga i enne ka e←↑ • • Schakope                  schotta=a↑ • ce o be↓ H I N K E                                  J A                  C O B
<b>INT</b>	ah Schakobe

(c)

7-9/LB-F

<b>LB</b>	←un Ba“chel↑ • schreibt ma↓ be a • ce aga • e e“lle↓ socht=ma Ba”schel→↓ B A                  C H                  E L
-----------	---

### 2.2.2 „aposentiert“

Wie auch in der ‚hunsrückischen‘ Dialektvarietät fallen wortinterne Sprachmischungen auf, wobei die portugiesischen Verben auf *-ar*, *-er* und *-ir* durch das Suffix *-ieren*<sup>15</sup> ersetzt und

<sup>15</sup> *-ieren* gilt als Fremdsuffix aus dem Französischen und findet sich seit dem 12. Jhd. als ‚Eindeutschung‘ französischer Verben. Ab dem 14. Jhd. kommt auch die Verbindung mit heimischer bzw. nativer Basis wie *buchstabieren*, *amtieren* vor (s. u.a. Erben 1975/2006:139, Fleischer/Barz 1995/2007:311f.).

nach deutschen Regularitäten flektiert werden. Dieser Verbtyp erweist sich als besonders produktiv, z.B. *machukiert* ‚verletzt‘ (von *machucar*), *divertieren* ‚sich amüsieren‘ (*divertir*), *entrevistiert* ‚interviewt‘ (*entrevistar*), *gravieren* ‚aufnehmen‘ (*gravar*). Während diese Verben vereinzelt vorkommen, gehört *aposentieren* ‚in Rente gehen/sein‘ (*aposentar*) zum sprachlichen Repertoire fast aller Sprecher und Sprecherinnen und ist höchst produktiv. Das hat möglicherweise den Grund, dass es im Deutschen keine direkte verbale Entsprechung gibt und es sich um einen im Leben der Bewohner und Bewohnerinnen häufig gebrauchten Begriff handelt, durch den sie ihre Lebenssituation kurz und prägnant definieren.

Beim Gespräch über die große Familie von BP interessiert sich INT u.a. für die Tätigkeit der neun Geschwister, von denen mit zwei Ausnahmen alle in São Bento do Sul leben:

(Beispiel 8: *aposentiert*)

#### 1-3/BP-M

INT	[...] und was machen die denn hier↑ was ham die für Profissors↑
	Profissões: Berufe
BP	ehh • • • owner/ • zwei: •

BP	zwei sin <i>aposentie</i> “rt↑ <drej“> sin <i>aposentie</i> “rt↓	[...] un:t • der in Curitiba der is aa“
INT	>aha<	

BP	<i>aposentiert</i> →un der hot=e Fabri“k← nä↑	und i“ bin aa <i>aposentiert</i> • ober • orbeit
INT	>aha<	

BP	no in de Fabri“k↓ nä↑	un ho=ma e e Gschä“ft eh eh • • fi fir Industrie“•material •
INT	ehe ehe	

<b>BP</b>	also so=n (...?) des widder fihren nä↑	un die zwo:w • Schweschedern↑ • die: •
<b>INT</b>	ah ja↓ ah ja↓	

<b>BP</b>	sann alle/ ow“ne is schon <i>aposenziert</i> ↑ is scho dohom nä↑	un die owner die:
<b>INT</b>	ah	

<b>BP</b>	die o“rweit no↓ die is/	>ja die orweit in< • São Bento aa↓
<b>INT</b>	ah ja↓	

Bei Sprecher BP manifestiert sich, dass er das sprachgemischte Verb *aposenziert* (hier in der adjektivisch gebrauchten Partizip-II-Form *sin/bin/is aposenziert*) wie ein deutsches Verb sowohl grammatisch als auch syntaktisch in seine Äußerungen integriert. Er wiederholt es mehrfach und zeigt dadurch, dass es in seinem sprachlichen Wissen verankert ist. An keiner Stelle im Gespräch erscheint ein deutsches Äquivalent, was den Schluss zulässt, dass BP den deutschen Begriff nicht kennt oder er in der Formulierung zu ‚aufwändig‘ im Vergleich zum portugiesischen Lexem ist. Er geht außerdem davon aus, dass dem Gesprächspartner der Begriff bekannt ist, da nach seiner ersten Verwendung keinerlei Pause oder Nachfrage erfolgt.<sup>16</sup> Auch andere Gespräche bestätigen, dass die Verwendung von *aposenziert* (*sein*) zum festen Sprachinventar gehört, weil weder die deutsche Entsprechung noch eine angefügte Übersetzung erscheint.

### 2.2.3 „Bataten“

Häufig kommen wortinterne Sprachmischungen des oben erwähnten Typs vor wie beispielsweise bei Substantiven *Bolaschen* aus *bolachas* ‚Kekse‘, *Parente* aus *parentes*

---

<sup>16</sup> Auch der Interviewer übernimmt in mehreren Gesprächen bei seinen Fragen diesen Begriff (ähnlich wie bei Omama und Opapa, s.u.).

‚Verwandte‘, *Farin* aus *farinha* ‚Mehl‘, *Moviment* aus *movimento* ‚Bewegung‘ oder (seltener) bei Verben wie *partizipen* aus *participar* ‚teilnehmen‘. Mit einem besonders hohen Produktivitätsgrad ist allerdings das Lexem *Bataten* (aus *batatas*) zu finden:

(Beispiel 9a-b: *Bataten*)

(a)

7-7/CH-F

CH [...] und • Mais gpflanzt *Bata<sup>ten</sup>* und • vo alles e bissel↑

Kartoffel

(b)

3-3/LC-M

LC die ham • pflanzt #Mai<sup>s</sup> und Boh<sup>nen</sup> und Rei<sup>s</sup> und Ai<sup>pim</sup> und *Bata<sup>ten</sup>*# LACHT (...)

K #RHYTHMISCH

#

LC und alles (...) Erdäpfel hamme mir gesacht LACHT ne↑ Erdäpfel sin Kartoffel ne↑ LACHT

Viele der Sprecher und Sprecherinnen waren oder sind noch nebenbei landwirtschaftlich tätig und äußern sich in den Gesprächsausschnitten zu den Nahrungsmitteln, die sie früher anpflanzten oder heute noch anpflanzen. Während sie die Gemüse- und Getreidesorten wie Weizen, Mais, Bohnen, Reis usw. stets in Deutsch benennen, sind Kartoffeln primär immer *Bataten*. Nur in wenigen Fällen werden *Bataten* in den Äußerungen durch die Ausdrücke ‚Kartoffeln‘ oder ‚Erdäpfel‘ (s. Beispiel 9b) ergänzt. Interessanterweise ist im Sprachmaterial aus São Bento do Sul also *Bataten* produktiv, während sich im Corpus aus Rio Grande do Sul vor allem das Lexem *Milje* von *milho* ‚Mais‘ findet (GÄRTNER/DA CUNHA 1998:29, schon bei FAUSEL 1959:169 in seiner Wortliste erwähnt). Dagegen wird Mais in São Bento do Sul ausschließlich als deutsches Lexem gebraucht. Daraus lässt sich schließen, dass es möglicherweise regionen- und dialekt spezifische Präferenzen für Symbolfeldausdrücke aus

dem Bereich Nahrungsmittel gibt, die sich verbreiten und andere, synonyme bzw. ‚übersetzte‘ Begriffe verdrängen. Denn es ist davon auszugehen, dass die deutschstämmigen Bewohner und Bewohnerinnen aus Santa Catarina und Rio Grande do Sul durch ihre zweisprachige Kompetenz sowohl die deutschen als auch portugiesischen (und sprachgemischten) Bezeichnungen Mais / *milho* / *Milje* und Kartoffeln / *batatas* / *Bataten* (s. auch Beispiel 15) kennen.<sup>17</sup>

#### 2.2.4 „Omama“ und „Opapa“

Bei der Reduplikation von *Omama* und *Opapa* handelt es sich um eine Entlehnung aus dem Portugiesischen. Großmutter und Großvater, standardsprachlich *avó* und *avô*, werden in der Alltagssprache bei Auslassung des Anlautvokals zu *vovó* und *vovô* redupliziert (oder bisweilen zu *vó* und *vô* gekürzt). Das Prinzip der Reduplizierung wird demnach ins Deutsche übertragen, wodurch die Lehnbildungen *Omama* und *Opapa* entstehen – der Anlautvokal ‚o‘ muss zur Differenzierung zu ‚Mama‘ und ‚Papa‘ stehen.

Diese Lehnübertragung wird auch vom Interviewer übernommen, wie Beispiel 10a zeigt, der hier explizit nach den Großeltern fragt:

(Beispiel 10a-b: *Omama*, *Opapa*)

(a)

1-2/RP-F

INT	sind Sie hier in São Bento geboren↑	u:nd • Ihre Eltern auch↑
RP-F	ja↓	a“lle↓ • alle hier von

<sup>17</sup> Beide Pflanzen waren schon zum Zeitpunkt der Auswanderung (Anfang bzw. Mitte des 19. Jhd.) im deutschen Raum bekannt: Die Kartoffel wurde im 16. Jhd. eingeführt, der Mais (zu Anfang auch „türkischer Weizen“ oder „türkisches Getreide“ genannt) – die einzige ursprüngliche Getreideart des amerikanischen Kontinents – war ebenfalls schon im 16. Jhd. zu finden, der feldmäßige Anbau begann im 17. Jhd.

**INT** die her aus Deutschland↑

**1-2/RP-M**

**RP-M** on • die zwo • Doag • hot ma awer • (?meini?) • sei Omama un Opapa besucht↓

In vielen Gesprächsausschnitten kommt es zur Suche nach einzelnen Ausdrücken in deutscher Sprache. Dies zeigt sich darin, dass die Sprecher und Sprecherinnen entweder das portugiesische Lexem verwenden und explizit (in Deutsch oder Portugiesisch) auf Übersetzungshilfe hoffen (Beispiel 11) oder dass sie ihre Wortsuche verbalisieren, dabei in einigen Fällen ebenfalls um Unterstützung beim Gesprächspartner bitten (Beispiel 12, 13):

**5-5/RJ-F**

Pandaemonium, São Paulo, n. 18, Dez. /2011, p. 248-282 [www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum)

<b>RJ</b>	die Frau is gesto“rben<↑	wie↑	aha↓ eh↓
<b>INT</b>	>Witwer<	Witwer↓	

RJ erzählt von ihrer Familie und ihrem Ehemann, der schon einmal verheiratet war, und gebraucht den portugiesischen Ausdruck *viú* ‘vo ,Witwer’. Sie ist sich der Verwendung der portugiesischen Sprache in diesem Moment bewusst und fragt explizit nach Hilfe (*wie sagt man*), erhält jedoch zunächst keine Unterstützung von ihrem Gesprächspartner. Nach einer kurzen Pause, einer Verzögerungsinterjektion *ehm*<sup>18</sup> und einer längeren Pause wiederholt sie den portugiesischen Begriff nochmals akzentuiert, schließt daran eine Erläuterungsformel *quer dizer* ‘das heißt’ in Portugiesisch an, um zu reformulieren und den Sachverhalt zu erläutern: *die Frau is gesto“rben*. Erst jetzt reagiert INT, der zuvor möglicherweise den portugiesischen Begriff nicht kannte, und nennt den deutschen Ausdruck *Witwer*. Auf die Nachfrage von RJ wiederholt er das Lexem nochmals und RJ antwortet mit zustimmendem *aha* und *eh*. RJ greift das deutsche Lexem weder auf noch wiederholt sie es, sondern hört es sich somit nur an. Wahrscheinlich ist es ihr tatsächlich unbekannt, oder sie versteht es nicht richtig bzw. ist nicht daran interessiert, *Witwer* in ihr sprachliches Inventar zu integrieren.

In den beiden nächsten Beispielen expliziert die Sprecherin ihre Unkenntnis eines deutschen Begriffs noch deutlicher:

(Beispiel 12: *tranquilo*)

5-3/NS-F

<b>NS</b>	isch wohne gern do hier↓ ehm↑ • • die Stadt is:/ • eh • → <i>como se diz</i> wie sagt man
<b>INT</b>	ja↑ • was is hier schön↑

18 Verzögerungsinterjektionen wie ,eh’, ,äh’ oder ,ehm’ dienen primär zur Rederechtsicherung und zur Kontinuität des Redeflusses (vgl. Zifonun/Hoffmann/Strecker 1997 I:385f.).

NS	<i>tranquilo em alemão</i> ↑ <i>que não sei</i> ↓ <i>LACHT</i> <i>pois é</i> ↓
	ruhig auf Deutsch      ich weiß es nicht      tja
INT	Sie <i>kennen=s</i> auf Bairisch <i>san</i> ↓      probieren

NS	<i>tranquilo</i> ↓ <i>eu não sei a palavra em/</i> ja ru"rich • ehm • ka"lt • ehm [...]
	ruhig      ich kenne das Wort nicht auf/
INT	<i>Se=s</i> mal↓ <i>is</i> ruhich↓

(Beispiel 13: *não lembro*)

5-3/NS-F

NS	denne sein E"ltren • sinn vun • <i>Alemanha</i> komm↓ • aber ich weeiß net richtig vun wo"↓
	Deutschland

NS	[...] eh: • <i>mas</i> ich/ eh: • eh: <i>n=lembro</i> ↓ • → <i>não lembro a palavra agora</i> ←↓
	aber      ich erinnere mich nicht      ich erinnere mich jetzt nicht an das Wort

In beiden Gesprächsausschnitten sucht die Sprecherin NS nach deutschen Ausdrücken und expliziert dies in Portugiesisch: In Beispiel 12 äußert sie *como se diz tranquilo em alemão* ‚was heißt *tranquilo* auf Deutsch?‘ und bekennt, dass sie dieses Wort nicht weiß (*que não sei* ‚ich weiß es nicht‘<sup>19</sup>). Auch die Aufforderung des Gesprächspartners, den Begriff dialektal auszudrücken, hilft ihr bei der Wortsuche nicht weiter (*pois é*) und sie betont nach Wiederholung des Ausdrucks *tranquilo* nochmals: *eu não sei a palavra em/*. Erst nach der unterstützenden Übersetzung *ruhich* durch INT und der Wiederholung durch NS geht das Gespräch weiter. Ähnliches geschieht auch zu einem späteren Zeitpunkt (Beispiel 13), als sich NS nicht mehr an das Wort bzw. den Eigennamen der Stadt oder Region erinnert, wo ihre Vorfahren her kamen. Auch an dieser Stelle formuliert sie ihre Erinnerungslücke in Portugiesisch: *n=lembro, não lembro a palavra agora*.

Einen interessanten Gesprächsausschnitt, bei dem es um den Ausdruck *abóbora* ‚Kürbis‘ geht, stellt Beispiel 14 dar. Die sehr selbstbewusste 77-jährige Sprecherin PS

19 Andere Übersetzungen von *que* sind hier auch möglich, beispielsweise als Kürzung im Sinne von *porque* ‚weil ich es nicht weiß‘. (Auszuschließen sind *que* als Komplementierer ‚dass‘ oder als Relativanschluss.)

beantwortet die Fragen von INT zur Tätigkeit der Familie und ihrer eigenen in der Landwirtschaft, als sie *abóbora* verwendet:

(Beispiel 14: *abóbora*)

#### 5-6/PS-F

INT	die ham hier • pflanz↓ ne↑	ja↓ • un Ihre Eltern aa↑ • ham aa <u>pflanzt?</u>
PS	pflanz↓	<u>die hamen</u> aa pflanz↓

INT	un un Sie aa↑ • was machen Se da in in in de in de Rossen↑	ja↑
	roça: Feld	
PS		i:“↑ #i woi:“ß wos zu
K		#VORWURFSVOLL

PS	make is↓#	>hm<	[...] <i>bó"bora</i> holen un/ •
K	#		
INT	wos denn↑	sagn=se ma was↓	was was is=n

INT	Bo"bra↑	ja↓ • was=n des↑	ja freilich
PS	< <i>abó"bora</i> >↑	#jo ol du schnoders bai"risch↑	#
K		#LACHEND, VORWURFSVOLL#	

INT	>(… ?) • aber i • woß net<	na"↑ • was is=n des↑
PS	kennt <i>abóbora</i> net↑	
NN		# <i>mora"nga</i>
K		#AUS DEM

<b>NN</b>	sagen wir↓ • >(....)<	<i>mora</i> “nga↓ • >Kürbis<↓#
<b>K</b>	HINTERGRUND	#
<b>PS</b>	<i>abóbora</i> ↓	
<b>INT</b>		>he<↑ Kü“rbis↓ ah so↓ ah ja↓

<b>K</b>	GEMEINSAMES LACHEN	
<b>INT</b>	ah ja↓ i • i kenn net alle Werter uf Bairisch ne↑	
<b>PS</b>		ah kennst net alles↓

<b>INT</b>	naja ich=eh • ich bin ja net om La“nd in Bayern so deswegen/	
<b>PS</b>		ah: du bisch net om Land↓

<b>PS</b>	bi“sch om Lo“nd net↓	
<b>INT</b>	i bin in de Stodt un deswegen kenn i die • Ausdrick die im Lond	

<b>INT</b>	(...) sin die kenn i net↓ ne↑ <u>kenn bloß</u> die vun de Stadt↓	ne↑
<b>PS</b>	<u>ahh::</u>	kennt <i>abóbora</i> net↓

<b>INT</b>	LACHT	#habt=s=er Gvechert aa↑	#
<b>K</b>		#RASCHER THEMENWECHSEL: VIEH#	
<b>PS</b>	LACHT		

Auf die Frage von INT, was PS auf dem Feld mache, reagiert die Gefragte zunächst etwas vorwurfsvoll, antwortet dann auf die Aufforderung, ihre Tätigkeit zu präzisieren, dass sie sich u.a. mit *bó“bora holen* beschäftige. Der Ausdruck *bóbora* (als Kurzform für *abóbora*

„Kürbis“<sup>20</sup>) löst eine Verständnisfrage beim Gesprächspartner aus, der wissen will, worum es sich dabei handelt. PS wiederholt den Ausdruck – dieses Mal in vollständiger und lauter sowie akzentuierter Form –, antwortet ihrem Gesprächspartner aber nicht, sondern thematisiert ironisch-vorwurfsvoll seine Unkenntnis des bairischen Dialekts (*jo ol du schnoders bai“risch*). Demzufolge geht sie davon aus, dass es sich um einen dialektalen Ausdruck handelt und nicht um ein portugiesisches Lexem. Während INT versucht sich zu rechtfertigen, fährt PS mit fragender Ironisierung fort und steigert diese in einen Kommentar über INT (*kennt abóbora net*). Nach einer erneuten Verständnisfrage erhält INT Unterstützung durch NN aus dem Hintergrund – zunächst mit einem anderen Begriff in Portugiesisch (*moranga*), anschließend mit der deutschen Übersetzung (*Kürbis*). Die inhaltliche Interpretation dieser Äußerungssequenz ermöglicht mindestens zwei Varianten der Interpretation: In Variante I gehen sowohl PS als auch INT davon aus, dass es sich bei *abóbora* um einen bairischen Ausdruck handelt, was sie im weiteren Gesprächsverlauf thematisieren. INT argumentiert bezüglich seiner Unkenntnis, dass er als Städter nicht alle bairischen Ausdrücke kennen kann, wobei sich PS abschließend nochmals explizit wundert: *kennt abóbora net*. Der Ausdruck *abóbora* ist jedoch ein eindeutig portugiesisches Lexem, das dem lateinischen ‚apoporis‘ entstammt. Variante II, die wahrscheinlich realistischere Variante, beinhaltet die Interpretation, dass sich PS und NN über INT etwas lustig machen, indem sie ihm vorflunkern, dass *abórbora* ein dialektaler Ausdruck sei, und ihn somit über die Zugehörigkeit zum portugiesischen Vokabular im Dunkeln lassen. Dadurch bleibt einerseits das Sprachspiel erhalten und andererseits das Ansehen von INT, der den portugiesischen Ausdruck nicht kennt, und von PS, der der deutschsprachige Ausdruck unbekannt ist, bewahrt. Das Missverständnis bzw. das ironisch anmutende Sprachspiel wird auch im weiteren Gespräch nicht mehr aufgeklärt.

---

20 Die Kürbisfrucht, *abóbora-moranga* (als Determinativkompositum), wird in Brasilien Alltagssprachlich entweder als *abóbora* (nach der Pflanzenfamilie) oder *moranga* (als spezifische Kürbisart, aus der Indianersprache Tupi entlehnt) bezeichnet (vgl. de Holanda/Aurélio 2004, Houaiss/Villar 2001).

## 2.2.6 Wortübersetzung

In mehreren Äußerungen finden sich direkte Übersetzungen von portugiesischen oder sprachgemischten Ausdrücken ins Deutsche, wobei die Sprecher oder Sprecherinnen zuerst das entsprechende Lexem in Portugiesisch gebrauchen und es direkt im Anschluss (oder nach einer kurzen Pause wie im nachfolgenden Beispiel) übersetzen:

(Beispiel 15: *Bataten*)

1-7/EW-M

EW je"tz=eh: • du ich zu Hau"se en bissel pflanzen ne↑ do is etwas • is etwas • is etwas Land

EW noch vun vun • vun Eltern noch geblieben ne↑ da pflanz ich eh • *Ai"pim* • und • *Bata"ten* •

EW Karto"ffeln ne↑

Auffallend ist hier vor allem die Übersetzung ‚Kartoffeln‘, deren Verwendung als deutsches Lexem lediglich bei zwei Sprechern im Sprachmaterial vorkommt, da ansonsten *Bataten* dominiert (wie oben bereits erwähnt). EW erzählt in dem Ausschnitt, dass er sich als Rentner in seiner Freizeit mit dem Anbau von Gemüse beschäftigt. Er gebraucht hierbei *Ai"pim* in Portugiesisch, *Bata"ten* als wortinterne Sprachmischung mit anschließender Übersetzung ins Deutsche als *Karto"ffeln* – wahrscheinlich zur Verständnissicherung für seinen deutschen Gesprächspartner. Dass er *Aipim* nicht ins Deutsche überträgt, liegt daran, dass es keine adäquate Übersetzung, sondern lediglich das Lehnwort ‚Maniok‘ für diese typisch brasilianische Pflanze gibt.<sup>21</sup>

21 *Aipim* oder *mandioca* ‚Maniok‘ sind indianische Bezeichnungen (Tupi) für ein tropisches Wolfsmilchgewächs der Regenwaldgebiete, dessen Ursprung wahrscheinlich in Brasilien liegt, von wo es sich nach Lateinamerika ausgebreitet hat (vgl. de Holanda/Aurélio 2004, Houaiss/Villar 2001). In Brasilien zählt *ai-pim/mandioca* in allen Regionen – auch im eher subtropischen Süden – entweder als Wurzelgemüse oder in Mehlform zu den Grundnahrungsmitteln.

In einem anderen Gesprächsausschnitt gibt der Sprecher MR bei der durch INT initiierten Thematik zur Differenzierung der Standardsprache Deutsch und des Dialekts Bairisch eine Übersetzung des portugiesischen Lexems *diferença*. Er kombiniert in seiner Äußerung das feminine *diferença* mit dem attributiven Adjektiv ‚groß‘ mit standarddeutschem Flexiv (*grow*: „*βe*“) und gleicht somit das Genus dem Portugiesischen an, das maskuline Substantiv ‚Unterschied‘ gebraucht er ebenfalls korrekt flektiert mit dem Adjektiv *grow*: „*βen*“:

(Beispiel 16: *diferença*)

3-1/MR-M

MR	deitsch un bairisch hot e grow:“ <i>βe</i> <i>diferença</i> ne↑	hot en grow:“ <i>βen</i> Unterschied ne↓
INT	>ja<↑	

Übersetzungen finden nicht nur bei einzelnen Begriffen, sondern auch bei Phrasen oder festen Wortkombinationen statt:

(Beispiel 17: *fazer visita*)

5-3/NS-F

NS	als mol gehn ich bloß • so: ↑ • in die Kä:rrich↑ • ehm • • <i>fazer visi</i> “ <i>ta</i> ↓ • hm • <i>besu</i> “che
----	--

NS	gehen↓
----	--------

Auch in diesem Beispiel verwendet die Sprecherin NS zunächst die Konstruktion *fazer visita* in Portugiesisch und übersetzt sie nach kurzen Pausen und einer Verzögerungsinterjektion ins Deutsche: *besu*“*che* *gehen*. Hierbei wählt sie eine Konstruktion aus zwei Verben (‚besuchen‘ und ‚gehen‘), während die portugiesische Konstruktion aus einer festen Verbindung aus Verb

---

Den entlehnten Begriff „Mandiok-Farin“ ‚Maniokmehl‘ verwendet bereits Zipperer (1954:108).

+ Substantiv besteht, die NS beispielsweise auch als ‚Besuche machen‘ hätte wörtlich übersetzen können.

## 2.3 Übernahme portugiesischer Konstruktionen

Durch die kontinuierliche Zweisprachigkeit bei deutschstämmigen Brazilianern und Brazilianerinnen kommt es in der Kommunikationssituation neben den bereits erwähnten Entlehnungen auch zur Übernahme komplexerer Konstruktionen, was zu direkten Lehnübersetzungen führt. Im Gesprächsmaterial finden sich an vielen Stellen Übernahmen dieser Art wie z.B. *teuer kosten* aus ‚*custar caro*‘ (*des kost halt auch teuer*), die Positionierung des flektierten (Auxiliar- oder Modal-)Verbs entsprechend der portugiesischen Syntax (*und wenn ich muss antworten; wo man hat gemacht*)<sup>22</sup> oder bisweilen auch (in deutschen Dialekten vorkommende) doppelte Negationen (*niemand hat keine Zeit nich mehr*).

Auch portugiesische Infinitivkonstruktionen werden ins Deutsche lehnübersetzt – mit daraus resultierenden Abweichungen. Es geht hierbei v.a. um Infinitivkonstruktionen mit intentionaler Funktion, die im Portugiesischen mit der – auch beim Infinitiv so bezeichneten – Präposition *para* und dem Verb im Infinitiv konstruiert werden (z.B. *para ver* ‚um zu sehen‘).<sup>23</sup> *Para* hat neben anderen Bedeutungen auch die von ‚für‘, daher ist bei den im Sprachmaterial vorhandenen intentionalen Äußerungen mit *für* + Infinitiv anstelle von ‚um zu‘ + Infinitiv von Lehnübersetzungen auszugehen, auch deshalb, weil bei der Verwendung von ‚für‘ die Verbalpräposition ‚zu‘ der deutschen Infinitivkonstruktionen nicht vorhanden

---

22 Der Ursprung könnte auch in der deutschen Syntax liegen, denn beispielsweise kann es bei der Verwendung von Strukturen mit Modalverben (in Kombination mit z.B. Perfektbildung bzw. Ersatzinfinitiv wie Sie hat das sollen erledigen) zu Invertierungen kommen. Bei der Beispielaussage handelt es sich jedoch nicht um diese kombinierten Modalverb-Perfekt-Konstruktionen, daher ist eine Interferenz aus dem Portugiesischen wahrscheinlicher. Invertierungen der obigen Art, gerade bei subordinierenden Nebensätzen, sind auch ein bekanntes Problemfeld im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht.

23 Infinitivkonstruktionen im Portugiesischen verfügen nicht über ein äquivalentes ‚zu‘, sondern werden lediglich mit dem ‚reinen‘ Infinitiv gebildet. Es existieren zwei Typen: die unpersönliche („infinitivo impessoal“) und persönliche flektierte Konstruktion mit an den Infinitiv angefügten Flexiven („infinitivo pessoal flexionado“, z.B. *viverem*), vgl. Cunha/Cintra (1985:473ff.); Gärtner, E. (1998:482ff.); Hundertmark-Santos (1998:172ff.); Perini (1977; 2000:176ff., 292ff.).



„leben“) auffällt. Somit zeigt sich hier eine doppelte Sprachmischung, und zwar syntaktischer und lexikalischer Art.

An späterer Stelle äußert sich SJ, dass es gefährlich sei, in der Nähe der *Favelas* zu wohnen. In ihrer Äußerung gebraucht sie erneut eine *für*-Infinitivkonstruktion (*fer wohne*) und vollzieht auch hier eine direkte Lehnübersetzung aus dem Portugiesischen: „para morar“ ‚für wohnen‘ bzw. ‚um zu wohnen‘:

(Beispiel 19: *fer wohne*)

7-12b/SJ-F

<b>SJ</b>	die sann schon gfährlich fer • fer wohne↓
-----------	---

In einem nächsten Gesprächsausschnitt verwendet der Sprecher BP eine *für*-Infinitivkonstruktion, als es inhaltlich um seine Beschäftigung in früheren Jahren geht:

(Beispiel 20: *fer machen*)

1-3/BP-M

<b>BP</b>	>wos mer gmocht hom<↑ • hm↓ • (...) a“rweiten ne↑ und und/
-----------	--

<b>INT</b>	>ham net viel Zeit
khabt<	

<b>BP</b>	und=eh s=net vill/ • net vill Zeit i“wwer blieben fer ondes machen ne↑
-----------	--

BP beklagt, dass früher neben der Arbeit keine ausreichende Zeit für andere Dinge verblieb: *fer ondes machen*. Die Infinitivkonstruktion mit *fer* + *machen* erweitert BP hier durch ein Akkusativkomplement zwischen Junktion und Verb. Die Positionierung der einzelnen Elemente in der Infinitivkonstruktion entspricht den deutschsprachigen Regularitäten, im Portugiesischen müsste das Komplement angefügt werden („para fazer outras coisas“).

Insofern wird deutlich, dass es sich hier erneut um eine Sprachmischung handelt, die zwar ausschließlich in Deutsch realisiert wird, aber eine übersetzte Lehnkonstruktion enthält, die wiederum nach deutschen Regularitäten syntaktisch gebildet wird.

Eine Erweiterung der Infinitivkonstruktion entsprechend der deutschen Syntax zeigt sich auch in nachfolgendem Beispiel. Bei der Gesprächsthematik Schlachtfest in São Bento do Sul erklärt WW, wie sich dieses gesellige Beisammensein gestaltet:

(Beispiel 21: *fir tanzen* / *fir sich divertieren*)

2-1/WW-M

**WW** [...] sagen sie Schla“chtfest↓ da gibt=s halt von allen Sorten Flei“sch nich↑ eh

**INT**

>hm<

**WW** Schlachtfest des is wie wenn sie halt die die/ • >wo=ma sagen< die Tie“re alle abschlachten

**WW** ne↑ un dann gibt=s nahe:r eh:: alle Sorten Flei“sch ne↑ zum Essen↓ un dann

**WW** gibt=s auch eh *fir ta“nzen* ne↑ un un • Mu“sik un a“lles nich↑ des is also en •

**WW** Fest *fir sich richtich so • divertie“ren* wie man sacht ne↑

Im Äußerungsbeispiel verwendet der Sprecher WW zwei *für*-Infinitivkonstruktionen (*fir ta“nzen* und *fir sich richtich so divertie“ren*), wobei die zweite durch Adverbialsupplemente erweitert wurde, die jeweils syntaktisch an den korrekten Positionen stehen und den

Regularitäten der deutschen Sprach entsprechen.<sup>26</sup> Beim Verb im Infinitiv handelt es sich erneut um ein sprachgemischtes Verb (s.o.).

In den vier Beispielen lassen sich somit folgende Charakteristika für intentionale Infinitivkonstruktionen, die aus dem Portugiesischen ins Deutsche lehnübersetzt werden, feststellen:

- *para* wird zur Junktion ‚für‘ (bzw. dialektal *fer, fir*),
- die Verbpräposition „zu“ wird nicht gesetzt,
- es existiert keine formal erkennbare Differenzierung zwischen der portugiesischen unpersönlichen und persönlichen bzw. flektierten Infinitivkonstruktion, sondern die deutsche („unpersönliche“) Infinitivkonstruktion wird angewandt,
- das Vollverb im Infinitiv kann sowohl ein deutsches als auch ein sprachgemischtes Verb sein;
- die Syntax der Infinitivkonstruktion wird nach den Regularitäten der deutschen Sprache gebildet (Komplemente oder Supplemente stehen zwischen der die Infinitivkonstruktion einleitenden Junktion und dem Vollverb im Infinitiv).

### 3. Schlussbemerkung

Die in diesem Aufsatz präsentierten Ausschnitte aus dem Gesprächsmaterial mit den exemplarischen Kurzanalysen zeigen die hohe Präsenz von Sprachmischungen und Entlehnungen der deutschstämmigen Sprecher und Sprecherinnen von São Bento do Sul in ihren Äußerungen (selbst in gesteuerten Interviews) und fokussieren deren bevorzugte Formen. Sprachwissenschaftlich betrachtet findet sich hier einerseits interessantes Untersuchungsmaterial, anhand dessen sich in kontinuierlicher Weise Sprachwechsel manifestiert. Andererseits wird deutlich, wie sich die deutsche Sprache der Nachfahren

---

26 Durch die Akzentuierung, die Pause und die nachfolgende Erläuterung (wie man sacht) wird manifest, dass sich das hier als deiktisches Adverb fungierende *so* auf das Verb *divertieren* bezieht und daher korrekt positioniert ist. Bezöge es sich auf das Adverb *richtich*, müßte es vorangestellt sein.

deutscher Einwanderer durch den Einfluss des Portugiesischen verändert und dadurch auch Bereicherung sowie Kreativität (wie beispielsweise durch die Übernahme von Lexemteilen oder Konstruktionen) erfährt und zu Sprachspielen einlädt. Verstehbar wird dieses modifizierte und lusitanisierte Deutsch jeweils nur mit Kenntnis beider Sprachen.

Durch die wissenschaftliche Beschäftigung mit spezifischen Sprachsituationen dieser Art in Projekten und den daraus resultierenden persönlichen Kontakt werden die deutschstämmigen Familien in gewisser Weise auch sensibilisiert und gefördert, da ihre individuellen Sprachkompetenzen im Mittelpunkt stehen. Bleibt zu hoffen, dass die Sprecher und Sprecherinnen sich ihrem Potenzial auf Grund der besonderen sprachlichen Gegebenheiten weiterhin bewusst sind (oder intensiver bewusst werden), und es auch in den nächsten Generationen einsetzen, damit das Überleben der deutschen Sprache in Südbrasilien bessere Chancen hat.

## Literaturverzeichnis

- ALTENHOFEN, Cléo Vilson (1996): *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul. Ein Beitrag zur Beschreibung einer deutschbrasilianischen Dialektvarietät im Kontakt mit dem Portugiesischen*. Stuttgart.
- BARANOW, Ulf Gregor (1973): *Studien zum deutsch-portugiesischen Sprachkontakt in Brasilien*. München.
- BECHERT, Johannes/WILDGEN, Wolfgang (1991): *Einführung in die Sprachkontaktforschung*. Darmstadt.
- BEHAGEL, Otto (1923/<sup>2</sup>1989): *Deutsche Syntax*. Band II: B. Adverbien. C. Verbum. Heidelberg.
- BLAU, Josef (1958): *Baiern in Brasilien. Chronik der Besiedelung von Sao Bento durch arme Leute aus dem Böhmerwald*. München.
- BOSSMANN, Rudolf (1959): Zur deutschbrasilianischen Mischsprache. In: *Revista de Letras* 1/1959. 96-115.
- CUNHA, Celso Ferreira/CINTRA, Lindley Luís Felipe (<sup>2</sup>1985): *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª edição. Rio de Janeiro.
- DA CUNHA, Jorge Luiz (1995): *Rio Grande do Sul und die deutsche Kolonisation. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-brasilianischen Auswanderung und der deutschen Siedlung in Südbrasilien zwischen 1824 und 1914*. Santa Cruz do Sul.

- DA CUNHA, Jorge Luiz/GÄRTNER, Angelika (orgs.) (2003): *Imigração alemã no Rio Grande do Sul: História, Linguagem*.
- DÍAZ, Norma Esther (2004): *EDUCAÇÃO. Santa Maria. Sprachkontakt in Novo Berlim (Rio Grande do Sul)*. Frankfurt.
- ERBEN, Johannes: *Einführung in die deutsche Wortbildungslehre*. 5., durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin, 2006 (1975).
- FAUSEL, Erich (1959): *Die deutschbrasilianische Sprachmischung. Probleme, Vorgang und Wortbestand*. Berlin.
- FICKER, Carlos (1973): *São Bento do Sul. Subsídios para a sua história*. PARTE I. O.O.
- FLEISCHER, Wolfgang / BARZ, Irmhild: *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Niemeyer, <sup>3</sup>2007 (1995).
- GÄRTNER, Angelika (1997): Que tal pedir Eisbein? Die deutsche Sprache in Rio Grande do Sul, Südbrasilien. In: *Sprachreport* 1/1997. 1-5.
- GÄRTNER, Angelika/DA CUNHA, Jorge Luiz (1998): Deutsch-portugiesischer Sprachkontakt in Rio Grande do Sul, Brasilien. In: *Zielsprache Deutsch* 1/1998. 25-36.
- GÄRTNER, Eberhard (1998): *Grammatik der portugiesischen Sprache*. Tübingen.
- DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque (2004): *Novo dicionário da língua portuguesa* (com CD). 2ª impressão da 3ª edição, revista e aumentada de 1994. Rio de Janeiro.
- HOUAISS, Antônio/VILLAR, Mauro de Salles (2001): *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro.
- HUNDERTMARK-SANTOS MARTINS, Maria Teresa (<sup>2</sup>1998): *Portugiesische Grammatik*. Tübingen.
- MÖNCKMEIER, Wilhelm (1912): *Die deutsche überseeische Auswanderung*. Ein Beitrag zur deutschen Wanderungsgeschichte. Jena.
- NAUMANN, Bernd (2004): *Deutsch und Deutsche in São Bento do Sul/Santa Catarina 1873 – 2003*. In: Neesse, THOMAS (Hrsg.): *Zur Landschaftsökologie der Baía da Babitonga. Ein brasilianisch-bayerisches Modellprojekt. Beiträge aus Erlanger Fakultäten*. (= Erlanger Forschungen, Reihe B, Naturwissenschaften und Medizin, Band 27.) Erlangen. 111-119.
- OBERACKER JR., Karl Heinrich (1955): *Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation*. São Paulo.
- PERINI, Mário A. (1977): *Gramática do infinitivo português*. Petrópolis.
- PERINI, Mário A. (<sup>4</sup>2000): *Gramática descritiva do português*. 4ª edição. São Paulo.

ROCHE, Jean (1969): *A colonização alemã e o Rio Grande do Sul*. Vol. I e II. Porto Alegre.

ZIFONUN, Gisela/HOFFMANN, Ludger/STRECKER, Bruno et al. (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. 3 Bände. Berlin, New York.

ZIPPERER, Josef sen. (1954): *São Bento no passado*. Edição bilíngue de Martin e Carlos Zipperer. Curitiba.

## Transkriptionserläuterungen

→ ←	schnelleres Sprechtempo	(...)	unverständliche Äußerung
← →	langsames Sprechtempo	(? ?)	vermutete Äußerung
↓	sinkende Intonation	[...]	Auslassung von Äußerungssequenzen
↑	steigende Intonation	=	Verschleifung von Phonemen
•	kurze Pause	/	Abbruch
• •	längere Pause	> <	leiseres Sprechen
"	Akzentuierung	< >	lauteres Sprechen
:	Dehnung	_____	simultanes Sprechen

*Recebido em 17/08/11*

*Aprovado em 13/10/2011*

# Das Pommerische in Espírito Santo: Ergebnisse und Perspektiven einer soziolinguistischen Studie

Pomeranian in the Brazilian State of Espírito Santo:

Results and Perspectives from a Sociolinguistic Study

Beate Höhmnn<sup>1</sup>

Mônica Maria Guimarães Savedra<sup>2</sup>

**Abstract:** The present article deals with aspects of language maintenance and measurement for language revitalization of Pomeranian in the Brazilian state of Espírito Santo, based on the sociolinguistic study by Höhmnn (2011). Following the introduction, in which an overview of the research situation and the socio-demographic data is provided, the text presents quantitative data on language preference and intergenerational language transmission of the studied language community. In addition, the use of the minority language in education and the resulting research desiderata are stated. The Pomeranian language revitalization project PROEPO and aspects of the latest standardization activities of the minority language are presented. Finally, perspectives for language preservation are discussed.

**Keywords:** Language Maintenance – Linguistic Minorities – German Dialects – Language Planning

**Zusammenfassung:** Der vorliegende Artikel behandelt Aspekte des Spracherhalts und Maßnahmen für die Sprachrevitalisierung des Pommerischen im brasilianischen Bundesstaat Espírito Santo. Die vorgestellten Daten basieren auf der soziolinguistischen Studie von Höhmnn (2011). Nach der Einleitung, in der ein Überblick über die Forschungslage und die soziodemographischen Daten der untersuchten Sprachgemeinschaft gegeben wird, werden quantitative Daten zur Sprachpräferenz und zur intergenerationalen Sprachtransmission aus der Studie vorgestellt. Desweiteren werden die Verwendung der Minderheitensprache im

---

<sup>1</sup> Dr. Phil. durch die Technische Universität Berlin, Email: BHoehmann@daad-alumni.de

<sup>2</sup> Professorin für Deutsche Sprache und Sprachkontakt, UFF/Niteroi, Email: msavedra@uol.com.br

Schulunterricht und daraus resultierende Forschungsdesiderate dargelegt. Es wird auf das pommerische Sprachrevitalisierungsprojekt PROEPO und auf Aspekte der Standardisierungsmaßnahmen der Minderheitensprache eingegangen. Abschließend werden Perspektiven für den Spracherhalt erörtert.

**Schlüsselwörter:** Spracherhalt – Minderheitensprachen – Deutsche Dialekte – Sprachplanung

**Resumo:** O presente artigo abrange aspectos da manutenção linguística e as medidas de preservação linguística do pomerano no estado brasileiro do Espírito Santo, com base no estudo sóciolinguístico de Höhmnn (2011). Após a introdução, na qual é dada uma visão geral da situação de pesquisa e dos dados sóciodemográficos da respectiva comunidade linguística, são apresentados dados quantitativos sobre a preferência linguística e de transmissão intergeracional da língua. Além de comprovar o uso de línguas minoritárias nas escolas e os desideratos de pesquisa resultante. O projeto de revitalização PROEPO e aspectos da recente padronização da língua minoritária são apresentados. Finalmente, as perspectivas para a preservação da língua são discutidas.

**Palavras-chave:** Manutenção Linguística - Minorias Linguísticas - Dialeto Alemão - Planejamento Linguístico

## 1 Einleitung

Das Pommerische, eine ostniederdeutsche Sprachvarietät, gilt in seinem Ursprungsgebiet bereits als ausgestorben. Durch die weltweiten Auswanderungen im 19. Jh. lebt die Sprache jedoch vor allem in pommernstämmigen Sprachgemeinschaften der USA, Australiens und Brasiliens weiter. Im Jahre 1859 kamen die ersten Pommern in den brasilianischen Bundesstaat Espírito Santo. In Brasilien ist das Pommerische vereinzelt auch in Gemeinden der Bundesstaaten Rio Grande do Sul und Paraná erhalten.

### 1.1 Stand der Forschung

Die Situation des Pommerischen in Espírito Santo ist in zweifacher Hinsicht außergewöhnlich: Zum einen wurde in dieser Region erstmals in der Geschichte Brasiliens ein Sprachrevitalisierungsprojekt eines allochthonen Dialekts entwickelt und

implementiert. In den übrigen deutsch-stämmigen Kolonien wurde, wenn überhaupt, Standarddeutsch in das schulische Curriculum integriert, unabhängig davon, welcher deutsche Dialekt in der jeweiligen Sprachgemeinschaft vorherrschte.

Zum zweiten wurde im Jahr 2008 dem Pommerischen - als erster allochthoner Sprache in Brasilien - in einigen Regionen Espírito Santos ein kooffizieller Status neben der Landessprache zugewiesen.

Jedoch sind Veröffentlichungen, die sich mit der pommerischen Sprache in Espírito Santo befassen, sehr rar. Im Gegensatz zur Situation in Rio Grande do Sul, wo bereits zahlreiche Studien zum deutsch-portugiesischen Sprachkontakt durchgeführt wurden (s.u.), datieren die linguistischen Studien, die sich mit dem Spracherhalt des Pommerischen in Espírito Santo befassen, aus den 1970er Jahren (Heye 1978). Potthast-Hubold (1982) führte im Jahr 1979 im Rahmen einer Pilotstudie zu niederdeutschen Dialekten eine nicht repräsentative Fragebogenerhebung durch. Seither beschränken sich die Veröffentlichungen auf ethnolinguistische und anthropologische Studien (Tressmann 2005, Bahia 2000).

Studien, die sich mit den deutschen Sprachvarietäten im Bundesstaat Rio Grande do Sul beschäftigen, untersuchen überwiegend deutsch-portugiesische Sprachkontaktphänomene. Zu nennen wären folgende Werke: *Sprachgebrauch und Sprachkontakt in der deutschen Sprachinsel in Südbrasilien* (1997) von Damke, von Altenhofen die Veröffentlichung *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul* (1996), in der der Autor den Schwerpunkt auf die Beschreibung der Phonetik und Phonologie des von ihm als riograndenser Hunsrückisch bezeichneten Varietät legt und von Diaz das Werk *Sprachkontakt in Nôvo Berlim* (2004), das sich mit der Beschreibung des *português riograndense*, dem Sprachbewußtsein und der Sprecheridentität befasst.

Eine Veröffentlichung neueren Datums ist *Variação, Mudança e Contato Lingüístico no Português da Região Sul*, herausgegeben von Vandresen (2006) in dem unter anderem auch der deutsch-portugiesische Sprachkontakt thematisiert wird.

Im Bundesstaat Paraná hat von Borstel (1999) sprachliche Interferenzen und die Sprachwahl der teuto-brasilianischen Gemeinschaften in Marechal Cândido Rondon und Entre Rios/Guarapuava untersucht.

## 1.2 Soziodemographische Daten des Erhebungsortes der Studie

Schätzungen zufolge liegt die Anzahl der pommernstämmigen Bevölkerung in Espírito Santo bei ca. 200.000 Personen. Es liegen jedoch keine präzisen statistischen Daten vor. Laut IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) sind 16% der Bevölkerung Espírito Santos Nachkommen pommerischer Einwanderer. Die Bevölkerungszahl des Landkreises von Santa Maria de Jetibá wird 2007 mit 31.845 angegeben. Die Fläche beträgt 736 km<sup>2</sup> (Quelle: IBGE).

Im Rahmen einer Erhebung des Gesundheitssekretariats in Haushalten des Landkreises von Santa Maria de Jetibá im Jahr 2005 wurde u.a. nach der innerfamiliären Sprachverwendung gefragt. Die Auswertung ergab, dass in 5.970 Familien Pommerisch im häuslichen Umfeld verwendet wird. 15.182 der befragten Informanten sagten aus, Pommerisch zu verwenden.

Es war festzustellen, dass innerhalb der Sprachgemeinschaft sowohl ein urbaner Exodus stattfand als auch ein Phänomen, das Marcato & Ursini (1998: 2) als *inurbamento* bezeichnet: Werte werden wie „über Tentakel aus der Urbanität an die Ruralität transferiert“. Dies bedeutet, dass es sich nicht mehr um eine klassische rural-urbane Opposition handelt.

Auch die Mobilität innerhalb der Sprachgemeinschaft ist in den letzten Jahrzehnten angestiegen. Das folgende Zitat von Fouquet (1974) dagegen, beschreibt noch die auffällige Sesshaftigkeit der Pommern in Espírito Santo:

Die Deutschstämmigen in Espírito Santo unterscheiden sich von ihresgleichen im Süden und in Rio, mit denen sie keinen nennenswerten persönlichen und geschäftlichen Verkehr unterhalten, in mehrfacher Hinsicht. Das Hin- und Herströmen von Menschen zwischen den einzelnen Staaten berührt sie nicht. Seit Generationen leben sie in ihrer kleinen Welt und finden an ihr genüge. Sie stehen abseits; ihr Dasein ist den anderen nahezu unbekannt. (Fouquet 1974: 52)

## 2 Zielsetzungen und Ergebnisse des Forschungsprojekts

Die Zielsetzungen des Forschungsprojekts zur Sprachplanung und zum Spracherhalt waren in drei Themenschwerpunkte gegliedert:

- Beschreibung der Faktoren, die den Spracherhalt, bzw. –verlust, bedingen
- Bestimmung der Sprachvitalität
- Beschreibung der Standardisierung des Pommerischen im Zuge der Revitalisierungsmaßnahmen

Befragt wurden 263 Informanten aus den Bezirken von Santa Maria de Jetibá, Alto Santa Maria und Caramuru. Die Durchführung der Untersuchung wurde maßgeblich durch die Kooperation von Multiplikatoren aus der Sprachgemeinschaft (Lehrkräfte und Pastoren) und Teilnehmern des PROEPO-Sprachprojekts (Programa de Educação Pomerana) ermöglicht.

Im Zuge der direkten Befragung wurden teilstrukturierte Interviews (qualitativ), bzw. zielgerichtete Gespräche mit geschlossenen und offenen Fragen durchgeführt (vgl. Höhmnn 2011: 40).

### 2.1 Ergebnisse für die Sprachpräferenz

Um Aufschlüsse über die Sprachpräferenz in der untersuchten Sprachgemeinschaft zu gewinnen, wurden die Informanten darum gebeten, die Frage zu beantworten, welche der Sprachen – Portugiesisch oder Pommerisch – sie bevorzugten. Dabei gaben 44% der Informanten an, lieber Pommerisch zu sprechen (s. Tab. 1). Auffällig ist, dass, obwohl die Mehrheit der Informanten (77%) Pommerisch als L1 hat, ein Drittel der Befragten angab, die portugiesische Sprache zu bevorzugen.

**Tab. 1:** Werte für die Sprachpräferenz. (Quelle: Höhmnn 2011: 67)

<b>Ich spreche lieber...</b>	<b>N</b>	<b>in %</b>
POM	117	44,5
PTG	85	32,3
Hängt davon ab	1	0,4
Beide Sprachen	35	13,3
o. A.	25	9,5
<b>Total</b>	<b>263</b>	<b>100,0</b>

Die Daten über die Spracheinstellung lassen jedoch keinen Aufschluss über das tatsächliche Sprachverhalten zu: Die Diskrepanz zwischen Einstellung und Verhalten kann laut Vandermeeren (1996: 692f.) in Persönlichkeits- und Situationsvariablen zu finden sein. In der Fachliteratur wird über die Aussagekraft solcher Ergebnisse diskutiert, vor allem in Bezug auf die Identität des Testleiters. Da im vorliegenden Fall die Exploratorin weder der portugiesischen noch der pommerischen Sprachgemeinschaft angehörte, konnte m. E., das *observers paradox* auf ein Minimum reduziert werden (vgl. Höhmnn 2011: 68).

Eine interessante Fragestellung diesbezüglich ist, ob es bei der Bevorzugung einer der beiden Sprachen einen generationalen Unterschied gibt. Anhand der Gegenüberstellung der Daten von GI, GII und GIII lässt sich ein generationaler Verteilungsunterschied beobachten. Die positive Spracheinstellung von GI über GII zu GIII steigt stetig, sodass sich die Differenz von GIII und GI in Bezug auf die Sprachpräferenz des Pommerischen nahezu halbiert (ebd.):

**Tab. 2:** Generationenspezifische Sprachpräferenz. (Quelle: Höhmnn 2011: 69)

	POM		PTG	
GI	73	42%	66	38%
GII	30	56%	15	28%
GIII	13	72%	4	22%

Die in Tab. 2 ersichtlichen Differenzen in der generationenspezifischen Sprachpräferenz können einerseits das Ergebnis von Konvergenz sein: Die junge Generation besitzt eine negative ethnolinguistische Identität und möchte sich weitestgehend an die Umgebungssprache anpassen. Das Ergebnis kann andererseits jedoch auch durch den unterschiedlichen Grad der Sprachkompetenz bedingt sein: Die höhere Sprachkompetenz des Pommerischen der älteren Generation fördert die positivere Einstellung hinsichtlich des Sprachgebrauches.

Laut Kaufmann (2001: 185) ist die integrative Orientierung in der Vorpupertät sehr hoch, und die jüngere Generation hat außerdem nicht die gleiche affektive Beziehung zur Sprache wie deren Eltern. Das Bewusstsein, die Sprache nur unvollständig zu sprechen, steigt, und die L1 wird weniger verwendet (vgl. Fishman 1989: 212).

## 2.2 Untersuchung der intergenerationalen Sprachtransmission

Laut Fishman (1991: 92ff.) ist die intergenerationale Sprachtransmission der wichtigste Garant für das Überleben einer Sprache und deren Grad gilt als einer der relevanten Faktoren zum Erhalt von Minderheitensprachen. Auch Grenoble & Whaley (2006: 6) sind dieser Auffassung.

Deshalb ist es unabdingbar, die Dynamiken der intergenerationalen Sprachtransmission zu verstehen, und diese zu untersuchen. Die Voraussetzung dafür, dass eine Sprache vital ist und bleibt, besteht darin, dass sie produktiv von der jüngeren Generation verwendet wird.

Die Begriffe „Bilinguismus“ und „Bilingualität“ verstehen wir analog zu Savedra (2009: 1) als zwei Dimensionen der Zweisprachigkeit, die sich aus den verschiedenen Zusammenhängen des Spracherwerbs und der Beherrschung zweier Sprachen erklären lassen.

Im bilingualen familiären Kontext werden oftmals reziproke Kommunikationsmuster entwickelt: Die Kinder verwenden die L2, während die Eltern in der L1 antworten. Die L1 wird in diesen Kontexten oftmals nicht produktiv verwendet. Das häusliche Umfeld ist damit oftmals die letzte Domäne, in der die L1 noch dominant ist. Die vermehrt verschwindenden Domänen können ein Grund für die Beendigung der intergenerationalen Sprachtransmission sein (vgl. Höhmnn 2011: 83). Betrachtet man in der Studie von Höhmnn (2011) die Sprachfrequenz der Minderheitensprache der jüngeren Generation GI (bis 29 Jahre) nach Interaktionspartnern, so sinkt der Wert für die Verwendungsfrequenz *häufig* vom Interaktionspartner Großeltern (81%), über Eltern (75,5%) und Kinder (63,6%) stetig (Zahlen aus: Höhmnn 2011).

Es gibt eine Reihe von Faktoren, die dazu führen, dass die Minderheitensprache nicht durch die Elterngeneration weitergegeben wird, wie z.B. negative Assoziationen bezüglich der Verwendung der Minderheitensprache, der Wunsch, den Nachkommen negative Erfahrungen zu ersparen und die Steigerung der Arbeitsmarktchancen durch den Gebrauch der dominanten Sprache. Weiterhin besteht oftmals der Wille zur Assimilation mit der Umgebungssprache.

Die Angst vor Repression und Stigmatisierung, die die Sprecher der untersuchten Sprachgemeinschaft in der Vergangenheit erlitten, hat sicherlich zu einem Abbruch bzw. zu einer Störung der intergenerationalen Transmission beigetragen. Die Revitalisierungsmaßnahmen des Spracherhaltprojekts PROEPO (s. u.) könnten jedoch zu einem Sinneswandel unter der künftigen Elterngeneration führen und die intergenerationale Sprachtransmission des Pommerischen mitbegünstigen.

## 2.3 Untersuchung des Erwerbsalters der Umgebungssprache

Laut Tsunoda (2005: 126f.) beeinflussen auch das Erwerbsalter und die Erwerbsreihenfolge der Kontaktsprachen den Einfluss der Umgebungssprache. Die Mehrzahl der befragten Personen (64%) der vorliegenden Studie hat die Umgebungssprache Portugiesisch noch im Vorschulalter (bis 7 Jahre) erworben.

Nach Altersgruppen verteilt liegt die Vermutung nahe, dass die jüngere Generation Portugiesisch in einem früheren Lebensalter erwirbt, bedingt durch das wachsende Netz des brasilianischen Schulsystems.

**Tab. 3:** Erwerbsalter L2 Portugiesisch. (Quelle: Höhmnn 2011: 96)

	< 7. Lebensjahr		> 7. Lebensjahr	
	N	in Prozent	N	in Prozent
GI	140	80%	19	11%
GII	30	56%	22	41%
GIII	6	33%	9	50%
<b>Total</b>	<b>176</b>		<b>50</b>	

Die Zahlen in Tab. 3 verdeutlichen, dass die Umgebungssprache von der GI heute in einem jüngeren Alter erworben wird. Dies führt zu einer wachsenden Assimilationsfähigkeit und die Wahrscheinlichkeit, dass das Pommerische seinen Status als *home language* verliert, steigt. Dieses frühe Erwerbsalter führt dazu, dass die jüngeren Generationen eine größere Sprachkompetenz in der dominanten Sprache erzielen, als dies bei den älteren Generationen der Fall war (Höhmnn 2011: 96).

Im Folgenden soll daher auf die Relevanz der Implementierung der Minderheitensprache in der regionalen Schulbildung eingegangen werden.

### 3 Die Verwendung der Minderheitensprache im Schulunterricht

#### 3.1 Das PROEPO-Sprachrevitalisierungsprojekt

Bisher gestaltete sich der Schuleintritt für Kinder mit Pommerisch L1, die bis zur Einschulung wenig Kontakt mit der Umgebungssprache Portugiesisch hatten, als problematisch. Das PROEPO-Projekt hat zum Ziel, die Implementierung des Pommerischen im staatlichen Grund- und Vorschulunterricht in den pommerischen *municípios* Espírito Santos zu fördern.

Das Projekt wird von der Secretaria de Educação finanziert. Der Ethnolinguist und Professor an der Faculdade da Região Serrana von Santa Maria de Jetibá, Ismael Tressmann, ist der Hauptverantwortliche des Revitalisierungsprojekts. Er bildet die Grundschullehrer der regionalen Schulen in speziellen PROEPO-Seminaren aus, um sie auf den Unterricht in pommerischer Sprache vorzubereiten. Kurz- und langfristige Ziele des PROEPO sind:

- Wertschätzung und Rettung der pommerischen Kultur, Religion, Architektur;
- Erleichterung des Schuleinstiegs für Kinder mit L1 Pommerisch;
- Verbesserung der Spracheinstellung innerhalb und außerhalb der Gruppe;
- Spracherhalt innerhalb der jungen Generationen;
- Schaffung einer legalen Basis für die Verwendung von Pommerisch durch die Lehrkräfte (PROEPO 2006, s. a. Informationsblatt, Abb. 1).

Abb. 1: Informationsblatt PROEPO der Secretaria Municipal de Educação Santa Maria de Jetibá, 2006.



Bereits im Jahre 1953 legte die Kommission der UNESCO u.a. folgende Argumente für den Unterricht in der Minoritätensprache dar (vgl. UNESCO 1953):

- Die L1 des Kindes sollte als erstes Unterrichtsmedium verwendet werden, um dessen akademischen Fortschritt nicht zu behindern.
- Die kognitive Entwicklung des Kindes kann beeinträchtigt werden, wenn die Schulbildung nicht in seiner Muttersprache erfolgt. Dies ist vor allem bei Minoritätensprachen ohne Prestige, deren Verwendung außerhalb der Schule nicht stimuliert wird, der Fall.

- Der Unterricht in der L1 ist eine Voraussetzung für die Entwicklung der Persönlichkeit und eines positiven Selbstbildes.
- Der Unterricht in der L1 kann den „kulturellen Schock“ bei Kontakt mit der L2 verringern.
- Der Unterricht in der L1 ist sowohl relevant für die Entwicklung der L1, als auch für die Unterstützung des Erwerbs der L2.
- Der Unterricht in der L1 kann eine forcierte kulturelle Assimilierung der Minorität verhindern.
- Der Unterricht in der L1 ist eine Strategie, um isolierte Gruppen zu erreichen und zu integrieren.

Von Grin und Vaillancourd (1999) wurde eine Studie herausgegeben, die die Effizienz der Verwendung der Minderheitensprache in Schulen im Baskenland, in Wales und in Irland untersucht.

Walisisch ist heute Teil des nationalen Stundenplans, und unter den jüngeren Einwohnern von Wales lässt sich laut den Autoren ein Anstieg der Sprecherzahl verzeichnen (Grin & Vaillancourd 1999: 26). Auch für den großen Anteil von Baskischsprechern innerhalb der jungen Sprechergeneration im Baskenland sehen die Autoren die effiziente Schulbildung als maßgeblich an (ebd. 52).

Jedoch sind nicht alle Schulprogramme zur Unterstützung der Minderheitensprache effizient. So hat sich beispielsweise das irische Schulprogramm zum Erhalt des Gälischen als nicht sehr erfolgreich erwiesen. Ein Vergleich zwischen dem baskischen und dem irischen System ergibt, laut Grin und Vaillancourd (1999), den Aufschluss, dass das baskische Sprachprogramm, welches auf einer totalen Immersion beruht, entsprechend erfolgreicher ist. Außerdem seien die Inhalte der irischen Sprachrevitalisierungsprogramme überwiegend traditionsorientiert, was deren Erfolg begrenzt haben könnte (Grin & Vaillancourd 1999: 94).

Auch für den Erhalt des Pommerischen wird es von entscheidender Bedeutung sein, den Sprachgebrauch außerhalb der traditionellen Themenbereiche zu erweitern, um den Schülern Anlässe zu bieten, die Sprache aktiv zu verwenden. Außerdem muss der Tendenz, dass der Sprachunterricht ein reiner Lese- und Schreibunterricht ist,

entgegengewirkt werden: Die Sprache muss im Unterricht aktiv verwendet werden (vgl. Grenoble & Whaley 2006: 6).

Das o.g. Spracherhaltprojekt PROEPO hat sich zum Ziel gesetzt, die pommerische Sprache in Schulen der Region zu implementieren. Zu diesem Zweck wurden eine Verschriftung und ein pommerisch-portugiesisches enzyklopädisches Wörterbuch konzipiert.

### 3.2 Das erste pommerisch-portugiesische enzyklopädische Wörterbuch

Bis vor einigen Jahren war das Pommerische eine Sprache ohne Verschriftung. Im Zuge der Standardisierungsmaßnahmen wurde von Tressmann, der bereits indigene Sprachen verschriftlichte, eine Schreibung für das Pommerische entwickelt. Die Verschriftung war die Voraussetzung für die Erstellung eines pommerisch-portugiesischen enzyklopädischen Wörterbuches. Das „Pomerisch-Portugijsisch Wöirbauk“ (oder „Dicionário Enciclopédico Pomerano-Português“ 2006) hat 16.000 Stichwörter und Redewendungen auf 560 Seiten (Auszug s. Abb. 2). Eine Rückübersetzung ist demnächst geplant.

Das Werk wurde mit Mitteln der Regierung des Bundesstaates Espírito Santo über das Bildungssekretariat herausgegeben. Es wird bereits an staatlichen (Grund-) Schulen in Domingos Martins, Santa Maria de Jetibá, Vila Pavão, Pancas und Laranja da Terra eingesetzt.

Die Veröffentlichung ist Teil des Programms „Espírito Santo na Sala de Aula“, welches die Integration der kulturellen und ethnischen Diversität von Espírito Santo vorsieht.

**Abb. 2:** Auszug aus dem Dicionário Enciclopédico Pomerano-Português: Das pommerische Alphabet.  
Quelle: Tressmann (2006: 9).

<b>aa</b>	/a : / <i>aabel</i> (pato macho), <i>waara</i> (tornar-se; ser)
<b>ä</b>	/ <sup>j</sup> ε / antes de consoante, como é aberto do Português: <i>säk</i> (sacos), <i>kläner</i> (menor), <i>säga</i> (dizer), <i>häwa</i> (ter).
<b>ää</b>	1. /ε : / <i>äänla</i> (assemelhar-se, ser parecido a), <i>tään</i> (dente), <i>määka</i> (moça, filha). 2. /ε : / em ambiente de <i>ch</i> ou de <i>g</i> : <i>wääga</i> (pesar)
<b>ö</b>	/ <sup>y</sup> æ / <i>spödel</i> (pá de polenta), <i>höl</i> (inferno), <i>köp</i> (cabeças), <i>pöt</i> (potes), <i>löcher</i> (buracos)
<b>e</b>	1. / <sup>1</sup> ε / <i>fel</i> (pele; couro), <i>werer</i> (novamente); <i>wek</i> (alguns), <i>bera</i> (camas), <i>lega</i> (botar), <i>hel</i> (claro). 2. Em final de palavra, -e soa como /ε /: <i>teler</i> (prato), <i>soiwen</i> (sete), <i>ängel</i> (anjo), <i>borem</i> (solo, chão). 3. /1 / <i>besuika</i> , <i>gemaind</i> , <i>meloun</i> , <i>perouba</i> (em posição átona)
<b>ee</b>	1. /ε : / <i>feel</i> (muitos), <i>weerer</i> (tempo), <i>week</i> (semana), <i>beera</i> (orar, rezar). 2. /ε : <sup>1</sup> / em ambiente de <i>ch</i> ou <i>g</i> : <i>seega</i> (cabras), <i>neegen</i> (nove)

## 4 Perspektiven für das Pommerische in der untersuchten Sprachgemeinschaft

Mufwene spricht in *The Ecology of Language Evolution* (2001: 145ff.) von einem „ökologischen Druck“, der auf die Minderheitensprachen ausgeübt wird. Damit meint er den Einfluss der dominanten Sprache auf die Sprachwahl der Sprachgemeinschaft und die daraus resultierende Sprachbedrohung. Romaine (1995) beschreibt die Schwierigkeit der kontinuierlichen Weiterverwendung der Minderheitensprache zugunsten einer Sprache der ökonomischen Macht folgendermaßen:

A bilingual speaker often has to address the central dilemma of trading maintenance of the home language against greater use of and competence in the language that may be more economically profitable. Bilingualism is a tricky balancing act for the individual, and rarely stable within populations. (Romaine, in: Wright 2004: 188).

Je nach demographischer Gegebenheit und Sprachkontaktintensität ist ein Sprachverlust so gut wie unausweichlich, es sei denn, es gibt eine hohe Motivation der jeweiligen Sprecher für den Erhalt der Sprache (vgl. Wright 2004: 12).

In einer der Kategorien des Fragebogens wurden die Informanten gebeten, einzuschätzen, ob das Pommerische in ihrer Sprachgemeinschaft weiterhin erhalten bleibt. Die Befragung ergab, dass die überwiegende Mehrheit der Befragten (89%) von einem Spracherhalt ausgeht:

**Tab. 5:** Spracherhalt des Pommerischen<sup>3</sup>. (Quelle: Höhmnn 2011: 157)

<b>POM bleibt in SG erhalten</b>	<b>N</b>	<b>in %</b>
Nein	5	4,5
Weiß nicht	7	6,3
Ja	100	89,3
<b>Total</b>	<b>112</b>	<b>100,0</b>

SG=Sprachgemeinschaft

Ob sich diese Einschätzung bestätigt, kann nur eine Longitudinalstudie demonstrieren. Sicherlich wird das Ergebnis zu einem großen Teil von der Effizienz des PROEPO-Programms abhängen. Ein weiterer Faktor, der den Spracherhalt langfristig begünstigen kann, ist die bereits in Kraft getretene bzw. geplante regionale Kooffizialisierung des Pommerischen in Espírito Santo.

<sup>3</sup> Die Frage nach dem Spracherhalt wurde einer begrenzten Anzahl an Informanten gestellt.

## 5 Ausblick

Im beschriebenen Forschungsprojekt konnten Daten zum Spracherhalt, zur Sprachverwendung und zum Sprachkontakt in der untersuchten Region gewonnen und die ersten Schritte der regionalen Sprachplanungsmaßnahmen beschrieben werden.

Im Zusammenhang des Erhalts von Minderheitensprachen ist die Relevanz der Implementierung von bilingualer Schulbildung für den Spracherhalt in der Sprachgemeinschaft evident. Seit 2006 werden entsprechende Maßnahmen ergriffen, dass das Pommerische in einigen Schulen der betreffenden Region gelehrt wird, jedoch mangelt es bislang an Daten, die die Ergebnisse dieser Maßnahmen darlegen. In einer weiteren Studie soll das Hauptaugenmerk deshalb auf der Analyse der Effizienz der Sprachrevitalisierungsmaßnahmen bei Grundschulern mit Pommerisch L1 gelegt werden. Die jugendliche Generation hat im Spracherhaltprozess eine Schlüsselfunktion inne, und die Sprachverwendungsdomäne „Schule“ spielt eine entscheidende Rolle im Spracherwerbsprozess und als Sozialisierungsort. Außerdem ist die Domäne *Bildung* nach Ansicht von Grenoble & Whaley (2006: 10) ein Schlüsselfaktor für die Sprachverwendung in anderen Domänen.

Bis dato vertrat die brasilianische Sprachenpolitik eine monolinguale, zentralistische Position. Im Zuge der aktuellen Kooffizialisierungsbestrebungen positioniert sich die brasilianische Sprachenpolitik neu. Mit der Erarbeitung des „Livro de Registro das Línguas“, einer Kooperation von IPOL (Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística), als beratender Institution und dem staatlichen IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), soll ein Inventar von 150 Sprachen, die in Brasilien gesprochen werden, erstellt werden (Morello & Muller de Oliveira 2009). Gleichzeitig sollen die Rechte der (sowohl autochthonen als auch allochthonen) sprachlichen Minderheiten Brasiliens eingefordert werden. Dazu wurde die Sprache durch das IPHAN als immaterielles Gut anerkannt. (IPHAN 2011).

Im Hinblick auf die genannten Entwicklungen von sprachpolitischer Seite, die den Revitalisierungsbestrebungen des Pommerischen in Espírito Santo eine legale Basis

verschaffen, und indem die Verwendung der Minderheitensprache auch in öffentlichen Domänen von staatlicher Seite gefördert und garantiert wird, könnte der Tendenz zu einem Sprachwechsel entgegengewirkt werden.

## Literaturverzeichnis

- ALTENHOFEN, C. V. *Hunsrückisch in Rio Grande do Sul*. Stuttgart: Steiner, 1996.
- BAHÍA, J. *"O tiro da bruxa": Identidade, Magia e Religião entre camponeses do Estado do Espírito Santo*. Dissertation, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.
- BORSTEL, C. N. von. *Contato Lingüístico e variação em duas comunidades bilingües do Paraná*. Dissertation, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.
- DAMKE, C. *Sprachgebrauch und Sprachkontakt in der deutschen Sprachinsel in Südbrasilien*. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag, 1997.
- DÍAZ, N. E. *Sprachkontakt in Nôvo Berlim (Rio Grande do Sul). Doppelte Insellage (Eine Fallstudie)*. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag, 2004.
- FISHMAN, J.A. *Language and ethnicity in minority sociolinguistic perspective*. Clevedon (England)/Philadelphia (USA): Multilingual Matters, 1989.
- FISHMAN, J.A. *Reversing Language Shift. Theory and Practice of Assistance to Threatened Languages*. Clevedon: Multilingual Matters, 1991.
- FOUQUET, C. *Der deutsche Einwanderer und seine Nachkommen in Brasilien 1808-1824-1974*. São Paulo: Inst. Hans Staden, 1974.
- GESELLSCHAFT FÜR BEDROHTE SPRACHEN. <http://www.uni-koeln.de/gbs/> (Zugriff: 23.05.2011)
- GRENOBLE, L.A. & J.L. Whaley. *Saving Languages. An introduction to language revitalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GRIN, F. & Vaillancourt, F. The cost-effectiveness evaluation of minority language policies: Case studies on Wales, Ireland and the Basque Country. European Centre for Minority Issues. Verlagskontor Horst Dieter Adler: Flensburg, 1999.
- HEYE, J. *Bilingualism and language maintenance among German Speaking Immigrants in Brazil*. Sociolinguistics, 1978, 93-106.
- HÖHMANN, Beate. *Sprachplanung und Spracherhalt innerhalb einer pommerischen Sprachgemeinschaft: Eine soziolinguistische Studie in Espírito Santo / Brasilien*. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag, 2011.
- IBGE. Resultados da Amostra do Censo Demográfico 2000. Rio de Janeiro: IBGE, 2004 <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1> (Zugriff: 22.11.2008).
- IPHAN: <HTTP://PORTAL.IPHAN.GOV.BR/PORTAL/MONTARPAGINASECAO.DO?ID=10852&RETORNO=PAGINAIPHAN>, 2011.
- KAUFMANN, D. Tales of L1-attribution - Evidence from pre-puberty children. In: AMMERLAAN, T., et al. (Hrsg.) (2001). *Sociolinguistic and psycholinguistic perspectives on maintenance and loss of minority languages*. Berlin: Waxmann, 2001, 185-202.
- MARCATO, G. & F. Ursini. *Dialetti Veneti - Grammatica e Storia*. Padova: Unipress, 1998
- MORELLO, R. & Muller de Oliveira, G. Uma política patrimonial e de registro para as línguas brasileiras. IPOL, 2009: <HTTP://WWW.IPOL.ORG.BR/LER.PHP?COD=475> (09/03/2010)
- MUFWENE, S. *The Ecology of Language Evolution*. Cambridge University Press, 2001.

- POTTHAST-HUBOLD, E. *Zum Mundartgebrauch in Siedlungen pommerscher Auswanderer des 19. Jahrhunderts in Espírito Santo (Brasilien). Eine Pilotstudie*. Neumünster: Karl Wachholtz, 1982.
- PROEPO. Informationsblatt der Secretaria Municipal de Educação Santa Maria de Jetibá, 2006.
- SAVEDRA, M.M.G. & PETERS SALGADO, A.C. (HRSG.). *Sociolinguística no Brasil. Homenagem ao Professor Jürgen Heye*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- TRESSMANN, I. *Da sala de estar a sala de baile*. Dissertation, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- TRESSMANN, I.. *Dicionário Enciclopédico Pomerano-Português. Pomerisch Portugijsisch Wöirbauk*. Santa Maria de Jetibá: Secretaria de Educação, 2006.
- TSUNODA, T. *Language Endangerment and Language Revitalization*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2005.
- UNESCO. The Use of Vernacular Languages in Education. 1953. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000028/002897eb.pdf>. (Zugriff: 25.03.2009).
- VANDERMEEREN, S. Sprachattitüde. In: Goebel, H. et al. (Hrsg.) *Kontaktlinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1996, 692-702.
- VANDRESEN, P. *Variação, Mudança e Contato Lingüístico no Português da Região Sul*. Pelotas: EDUCAT, 2006.
- WRIGHT, S. *Language Policy and Language Planning: From Nationalism to Globalisation*. Great Britain: Palgrave, 2004.

*Recebido em 28/08/2011*

*Aprovado em 10/10/2011*