Apresentação

N. 22 (vol.16)

No âmbito dos estudos literários verifica-se, o mais das vezes, a primazia da prosa como objeto de apreciação crítica, observando-se nos periódicos acadêmicos uma incidência sensivelmente menor de textos que tratam do drama e da lírica. Em esforço para reparar essa lacuna, que tende mais e mais a se naturalizar, esta edição da revista traz cinco artigos que se ocupam do teatro. Não terá sido casual também o fato de que a maior parte desses textos tratem direta ou indiretamente da dramaturgia de Bertolt Brecht. A obra do maior dramaturgo do século XX permanece uma fonte inesgotável de ideias, não apenas para o campo das artes cênicas, mas para todos aqueles que se ocupam das possibilidades de atualização dos procedimentos realistas, na arte em geral.

O texto de Hans W. GIESSEN, *Medienanalytische Betrachtungen zu Claus Peymanns Verfilmung der Hermannschlacht nach Heinrich von Kleist*, corrobora essa impressão, ao tratar de uma nova modalidade de recepção da obra de outro grande realista alemão. Segundo o autor, a adaptação cinematográfica de Peymann fura uma espécie de bloqueio interpretativo da peça de Kleist, abrindo uma possibilidade de avaliação da obra que escapa ao impasse criado por dicotomias longamente estabelecidas.

Por um teatro épico e ético: a crítica teatral de Anatol Rosenfeld, de Érica Gonçalves de CASTRO, comenta a ensaística do imigrante judeu-alemão que se tornou figura-chave na recepção do teatro de Brecht no Brasil, com destaque para seu livro *O que é o teatro épico?*. Como se sabe, depois da encenação inaugural de *A alma boa de Set-Suan*, em 1958, com direção de Maria Della Costa, Brecht imediatamente atraiu a atenção do público brasileiro e de diversos encenadores, para os quais as ideias de distanciamento e forma narrativa da expressão dramática constituíam completa novidade.

Alexandre Villibor FLORY, no artigo *Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld*, salienta igualmente a importância do germanista que adotou o Brasil como segunda pátria e que, ao longo de três décadas, assumiu entre nós um papel central na apresentação de obras da literatura em língua alemã, além de ter examinado com raro fôlego interpretativo obras da própria literatura brasileira. No caso

de Brecht, Flory destaca momentos fulcrais de sua recepção no Brasil, indicando a necessidade de revisitar a crítica de Rosenfeld, que, ao contrário de leituras mais apressados ou afeitas a modismos, situa as possibilidades de utilização do método brechtiano em contexto brasileiro.

Em *Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno*, Cid Ottoni BYLAARDT endossa a crítica que o teórico da Escola de Frankfurt faz à noção de engajamento, do modo como a entendia Sartre. O texto adorniano, como se sabe, estende o reparo também ao teatro de Brecht, que, segundo Bylaardt, reúne "informações sobre fatos da vida econômica [...] meros episódios rotineiros", deixando, contudo, escapar a "essência do capitalismo".

Descrição de imagem, peça de Heiner Müller, é em grande medida uma resposta ao modelo das peças didáticas de Brecht, concebida nos estertores da República Democrática Alemã. Luciano GATTI, no artigo *Espaços livres para a fantasia: Descrição de imagem, de Heiner Müller*, expõe o movimento dialético entre imagem e descrição que resulta naquilo que o dramaturgo alemão chamou de autodrama, uma forma dramática que a um só tempo desestabiliza os atos de descrever e narrar, num momento em que já não se podia "produzir uma imagem praticável do mundo", para mencionar mais uma vez a visada didática de Brecht.

À semelhança do ensaio de Gatti, Kathrin MAURER aborda o tema do uso da imagem como ponto de partida para um determinado procedimento narrativo. Em *Theodor Fontane's Representation of Monuments in the Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, ela investiga a operação descritiva de Fontane com o fito de mostrar que o tratamento dado a uma longa série de monumentos arquitetônicos representa na narrativa um ponto de vista histórico. O trabalho descritivo do romancista funcionaria como um "sismógrafo" que registrou "a multimidialidade" da memória cultural alemã nas últimas três décadas do século XIX.

No artigo *Sobre representação e ética em* Reigen *de Arthur Schnitzler e suas releituras por Max Ophüls e Fernando Meirelles*, Valéria Sabrina PEREIRA compara a peça *A ronda* (*Reigen*) de Schnitzler, a qual foi considerada imoral no momento de sua publicação (1903), com duas adaptações fílmicas, de 1950 e de 2012, e dá especial enfoque às transformações sociais que as releituras da peça representam.

Fechando a série de artigos relacionados a literatura, o leitor encontra uma análise empreendida por Horst NITSCHACK em torno de dois textos fundamentais das

literaturas alemã e brasileira. *Tropische Subjektivität und europäische Bildungstradition: Macunaíma, der Held ohne jeden Charakter von Mário de Andrade. Oder: Macunaíma, ein Wilhelm Meister in den Tropen* aproxima os romances de Mário de Andrade e de Goethe, explorando os limites impostos a ambos em suas respectivas tentativas de narrar o desenvolvimento do indivíduo no mundo moderno, sendo que, no caso brasileiro, o autor constata um travamento desse processo, em que o protagonista permanece até o fim um "herói sem nenhum caráter".

Dois artigos tratam de filosofia e filologia, abordando a obra de duas figuras fundamentais do pensamento alemão no século XIX: F. Schlegel e F. Nietzsche.

Em *Pós-modernidade como gesto de despedida: a "crítica auto-referencial da razão" no pensamento estético nietzschiano*, Nabil ARAÚJO discute, a partir da crítica de Habermas e Vattimo, o papel de Nietzsche na constituição da pós-modernidade, problematizando os termos em que se tem procurado impor "um fundamento racional àquilo que então se enuncia como a própria ausência de qualquer fundamento". O autor sublinha a necessidade de se compreender o tratamento que Nietzsche dá ao conceito aristotélico de imitação para que se possa aquilatar corretamente sua posição diante da ideia de fundamento racional.

Tendo por pano de fundo a discussão setecentista sobre a autoria do texto homérico, María Veronica GALFIONE revisa em *La historia de um texto: El problema de la comprensión en el pensamiento de Friedrich Schlegel* as ideias do pensador alemão em torno do problema da compreensão para contrastá-las com a posição de Gadamer, que, segundo o autor, indica uma estabilização do sentido do texto ao se consumar o trabalho hermenêutico, enquanto que para Schlegel o processo interpretativo cede lugar a um "movimento negativo e a um deslocamento indefinido da própria produção de sentido".

Na seção de Língua, *A área de Alemão como Língua Estrangeira: desenvolvimento histórico e perspectivas atuais* é o tema escolhido por Dörthe UPHOFF para compreender as causas do crescimento e da projeção dessa área específica do conhecimento no âmbito internacional. A autora faz um breve histórico da área a partir dos anos 1950 até a atualidade, com enfoque sobretudo no processo de sua institucionalização, mercê de uma bem planejada política linguística e cultural do governo alemão e da comercialização igualmente bem sucedida de livros didáticos para ensino e aprendizagem de DaF no mercado global.

Em *Intonation im Deutschen - nur eine Frage des schönen Klangs?*, Hardarik BLÜHDORN discute a importância da entoação no ensino de DaF no Brasil. Para o falante do português brasileiro, a entoação se revela um desafio maior para o aprendizado do alemão do que a fonética dos sons individuais. O autor descreve o sistema tonal alemão, detendo-se na análise dos movimentos tonais e dos acentos no nível do enunciado, bem como a função semântica exercida pela entoação em sentenças declarativas e interrogativas.

Planejamento de cursos online para professores de alemão: parâmetros em mapa conceitual é o tema abordado por Cibele Cecilio de Faria ROZENFELD. Os cursos de língua a distância favorecem a interação entre pessoas com objetivos de estudo similares e satisfazem as demandas sociais e culturais por conhecimentos novos, facilitando o acesso a eles por uma população que vive em regiões distantes dos centros de difusão do saber. O trabalho ajuda a refletir sobre os critérios que orientam o planejamento e a execução de um curso *online* voltado para a formação de professores de alemão. Relata a experiência levada a efeito com o uso da Plataforma Moodle no preparo das competências linguísticas e culturais desses profissionais do ensino e mostra as vantagens do ensino mediado por computador .

Júlio MATIAS discute no ensaio *A encenação da competência linguística na escrita de abstracts em DaF: um estudo de caso sobre uso, função e produção de estruturas predicativas com* ***als*** a noção de encenação linguística aplicada ao campo de estudo de DaF. Segundo o autor, a encenação da competência linguística é um procedimento estratégico que permite aos autores de textos que ainda não dominam perfeitamente o alemão formular enunciados complexos com o auxílio de estruturas convencionalizadas e rotinas próprias do discurso acadêmico. Essa estratégia de encenação linguística é exemplificada com um corpus de *abstracts* escritos por mestrandos e doutorandos brasileiros e analisado com o auxílio de Protocolos de Pensamento em Voz Alta na fase de produção textual. A dificuldade linguística analisada é a estrutura sintática introduzida pela partícula *als* e a escolha adequada dos seus argumentos no enunciado.

Fecha este número a resenha de Daniel BONOMO sobre a correspondência entre Hermann Broch e Egon Vietta.

Tercio Redondo

Masa Nomura

Geleitwort

N. 22 (vol.16)

Unter den literaturwissenschaftlichen Studien überwiegen zumeist solche, die sich mit erzählender Prosa befassen, so dass Drama und Lyrik in akademischen Zeitschriften deutlich seltener behandelt werden. In der Absicht, dieses Ungleichgewicht zu beheben, das immer mehr zum „Naturzustand" zu werden droht, bringt diese Ausgabe der Zeitschrift fünf Artikel, die sich mit dem Theater auseinandersetzen. Es ist auch kein Zufall, dass die Mehrheit dieser Texte sich direkt oder indirekt mit dem Drama Bertolt Brechts beschäftigen. Das Werk des größten deutschen Dramatikers des 20. Jahrhunderts ist nach wie vor eine unerschöpfliche Quelle von Ideen nicht nur für den Bereich der darstellenden Künste, sondern für all jene, die die Möglichkeiten der Aktualisierung realistischer Verfahren in der Kunst im Allgemeinen auszuloten versuchen.

Der Text von Hans W. GIESSEN, *Medienanalytische Betrachtungen zu Claus Peymanns Verfilmung der* Hermannschlacht *nach Heinrich von Kleist*, bestätigt diesen Eindruck, indem er eine neue Rezeptionsweise dieses anderen großen deutschen Realisten analysiert. Giessen zufolge durchbricht die filmische Adaptation Peymanns eine Art von interpretativer Blockade bezüglich Kleists Stück und eröffnet so die Möglichkeit, das Werk auf eine Weise zu bewerten, die seit langem eingefahrene Dichotomien hinter sich lässt.

Der Artikel *Por um teatro épico e ético: a crítica teatral de Anatol Rosenfeld*, von Érica Gonçalves de CASTRO, kommentiert das essayistische Werk des deutsch-jüdischen Immigranten, der zu einer Schlüsselfigur für die Rezeption von Brechts Theater in Brasilien wurde, vor allem durch sein Buch *O que é o teatro épico?*. Bekanntlich lenkte die brasilianische Erstaufführung des *Guten Menschen von Sezuan* durch Maria Della Costa die Aufmerksamkeit des hiesigen Publikums und einer Reihe von Regisseuren auf Brechts Werk, dessen Konzepte der kritischen Distanzierung und der narrativen Ausdrucksform im Drama hier noch völlig neu waren.

Alexandre Villibor FLORY hebt in seinem Artikel *Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld* ebenfalls die Bedeutung des

Germanisten Rosenfeld hervor, der Brasilien als seine zweite Heimat wählte, drei Jahrzehnte lang eine zentrale Vermittlerrolle für deutschsprachige Werke in Brasilien ausübte und darüber hinaus auch mit seltener Verve zum Interpreten brasilianischer Literatur wurde. Im Fall Brechts stellt Flory zentrale Momente seiner Rezeption in Brasilien heraus und betont die Notwendigkeit einer erneuten Lektüre von Rosenfelds Essays, die im Unterschied zu manchen verkürzenden oder modischen Trends erlegenen Interpretationen die Anwendungsmöglichkeiten der Brechtschen Methode im brasilianischen Kontext situieren.

In seinem Text *Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno* schließt sich Cid Ottoni BYLAARDT der Kritik am Begriff „Engagement" an, die der Philosoph der Frankfurter Schule an Sartres Verständnis geübt hatte. Die Einwände von Adornos Text beziehen sich bekanntlich auch auf die Stücke Brechts, die Bylaardt zufolge „Informationen über Fakten des wirtschaftlichen Lebens" zusammenstellen, die aus „lediglich alltäglichen Episoden" bestehen, jedoch das „Wesen des Kapitalismus" vernachlässigen.

Konzipiert als die DDR in den letzten Zügen lag, ist das Stück *Bildbeschreibung* von Heiner Müller großenteils eine Antwort auf Brechts Modell des Lehrstücks. Luciano GATTI stellt in seinem Artikel *Espaços livres para a fantasia:* ***Descrição de imagem****, de Heiner Müller* die dialektische Bewegung zwischen Bild und Beschreibung heraus, die darin mündet, was der deutsche Dramatiker als „Autodrama" bezeichnete: eine dramatische Form, die gleichzeitig die beschreibenden und erzählenden Akte destabilisiert, zu einem Zeitpunkt, wo es bereits unmöglich ist, ein gängiges Bild der Welt hervorzubringen – um noch einmal die didaktische Sichtweise Brechts zu bemühen.

Ähnlich wie Gattis Aufsatz thematisiert Kathrin MAURER den Gebrauch des Bilds als Ausgangspunkt eines bestimmten erzählenden Vorgehens. Im Artikel *Theodor Fontane's Representation of Monuments in the* ***Wanderungen durch die Mark Brandenburg*** untersucht sie Fontanes beschreibende Operation mit dem Ziel zu zeigen, dass die deskriptive Behandlung einer langen Reihe von Bauwerken innerhalb der Erzählung eine historische Perspektive erschließt. Die beschreibende Tätigkeit des Romanciers fungiert als „Seismograph", der die „Multimedialität" des kulturellen Gedächtnisses der Deutschen in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts registriert.

In ihrem Artikel *Sobre representação e ética em **Reigen** de Arthur Schnitzler e suas releituras por Max Ophüls e Fernando Meirelles* vergleicht Valéria Sabrina PEREIRA das Stück *Reigen* von Schnitzler, das zum Zeitpunkt seines Erscheinens (1903) als unmoralisch angesehen wurde, mit zwei filmischen Adaptionen von 1950 und 2012 und beleuchtet dabei insbesondere die sozialen Veränderungen, die in den Neuinterpretationen des Stückes sichtbar werden.

Die Reihe der Artikel zur Literatur wird beschlossen von einer Analyse von Horst NITSCHACK zu zwei Haupttexten der deutschen und brasilianischen Literatur. Der Artikel *Tropische Subjektivität und europäische Bildungstradition:* Macunaíma, der Held ohne jeden Charakter *von Mário de Andrade. Oder: Macunaíma, ein Wilhelm Meister in den Tropen* verhandelt die Romane von Mário de Andrade und Goethe und erörtert dabei dem Versuch beider Texte gesteckten Grenzen, die Entwicklung des Individuums in der modernen Welt zu erzählen, wobei der Autor im brasilianischen Fall eine Stagnation dieses Prozesses konstatiert, da der Protagonist bis zum Ende ein „Held ohne jeden Charakter“ bleibt.

Zwei weitere Artikel handeln von Philosophie und Philologie, indem sie das Werk zweier zentraler deutscher Denker des 19. Jahrhunderts erörtern: Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche.

In *Pós-modernidade como gesto de despedida: a “crítica auto-referencial da razão” no pensamento estético nietzschiano* diskutiert Nabil ARAÚJO, ausgehend von Habermas’ und Vattimos Kritik, die Rolle Nietzsches bei der Herausbildung der Postmoderne und problematisiert dabei die Begriffe, mit denen man versucht hat, „dem eine rationale Grundlage zuzuweisen, was sich dann als die eigentliche Abwesenheit jeder Grundlage darstellte“. Der Autor unterstreicht die Notwendigkeit zu verstehen, wie Nietzsche das aristotelische Konzept der Mimesis einsetzt, um seine Haltung zur Idee der Grundlage angemessen zu würdigen.

Vor dem Hintergrund der Debatte des 18. Jahrhunderts über die Autorschaft der homerischen Texte diskutiert María Veronica GALFIONE in *La historia de um texto: El problema de la comprensión en el pensamiento de Friedrich Schlegel* die Ideen des deutschen Denkers im Zusammenhang mit dem Problem des „Verstehens“, um diese der Position Gadamers gegenüberzustellen; letzterer nimmt nach Ansicht der Autorin eine Stabilisierung des Texts im Vollzug der hermeneutischen Tätigkeit an, während bei

Schlegel der Deutungsprozess „einer negativen Bewegung und einer unbestimmten Verschiebung der eigentlichen Herstellung von Bedeutung“ weicht.

In der Sektion zur Sprachwissenschaft thematisiert Dörthe UPHOFF *A área de Alemão como Língua Estrangeira: desenvolvimento histórico e perspectivas atuais*, um Gründe für das Wachstum und die Ausbreitung dieses spezifischen Wissensbereichs im internationalen Raum zu ermitteln. Die Autorin gibt einen kurzen historischen Abriss von den fünfziger Jahren bis zur Gegenwart mit hauptsächlichem Fokus auf dem Institutionalisierungsprozess, der einer wohlgeplanten deutschen Sprach- und Kulturpolitik und der ebenso erfolgreichen Vermarktung von DaF-Lehrbüchern auf dem Weltmarkt geschuldet ist.

In *Intonation im Deutschen – nur eine Frage des schönen Klangs?* diskutiert Hardarik BLÜHDORN die Bedeutung der Intonation im brasilianischen DaF-Unterricht. Für den brasilianischen Portugiesisch-Sprecher erweist sich die Intonation als eine größere Herausforderung beim Erwerb des Deutschen als die Phonetik der Einzellaute. Der Autor beschreibt das tonale System des Deutschen, wobei er der Analyse der tonalen Bewegung und der Akzente auf der Äußerungsebene sowie der semantischen Funktion der Intonation von Aussage- und Fragesätzen besondere Aufmerksamkeit widmet.

Planejamento de cursos online para professores de alemão: parâmetros em mapa conceitual ist das von Cibele Cecilio de Faria ROZENFELD behandelte Thema. Sprachkurse für das Fernstudium begünstigen die Interaktion von Personen mit ähnlichen Studienzielen und befriedigen soziale und kulturelle Bedürfnisse mit neuen Kenntnissen, indem sie zugleich einem Interessentenkreis abseits der Zentren den Zugang zu Wissen erschließen. Der Artikel reflektiert die Kriterien zur Planung und Durchführung eines Online-Kurses, der zur Ausbildung von Deutschlehrern dienen soll. Er berichtet zugleich von Erfahrungen aus der Benutzung der Plattform Moodle beim Aufbau der sprachlichen und kulturellen Kompetenzen der pädagogischen Fachkräfte und zeigt die Vorteile des computergestützten Unterrichts auf.

Júlio MATIAS diskutiert in seinem Aufsatz *A encenação da competência linguística na escrita de abstracts em DaF: um estudo de caso sobre uso, função e produção de estruturas predicativas com* ***als*** den Begriff der linguistischen Inszenierung, angewandt auf den Bereich der DaF-Studien. Er vertritt die Ansicht, dass die Inszenierung der sprachlichen Kompetenz ein strategisches Vorgehen ist, das

Autoren mit noch begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten die Formulierung von komplexen Äußerungen mit Hilfe von konventionalisierten Strukturen und Routinen ermöglicht, die für den akademischen Diskurs spezifisch sind. Diese Strategie der sprachlichen Inszenierung wird anhand eines Corpus von Abstracts brasilianischer Mestrado- und Promotionsstudenten belegt und mit Hilfe von gesprochenen Gedankenprotokollen aus der Phase der Textproduktion analysiert. Das hier diskutierte sprachliche Problem ist die von der Partikel als eingeleitete syntaktische Struktur und die für die Argumente der Äußerung angemessene Wahl der Argumente.

Die Ausgabe wird beschlossen durch eine Rezension von Daniel BONOMO zum Briefwechsel zwischen Hermann Broch und Egon Vietta.

Tercio Redondo
Masa Nomura
(Übersetzung ins Deutsche: Helmut Galle)

Medienanalytische Betrachtungen zu Claus Peymanns Verfilmung der „Hermannsschlacht" nach Heinrich von Kleist

[A media-analytic view on Claus Peymann's film about Heinrich von Kleist's "Hermannsschlacht"]

Hans W. Giessen[1]

Abstract: This paper describes interpretations of Heinrich von Kleist's *Hermannsschlacht (*title in English: *The Battle of the Teutoburg Forest*). Historically there have been four different types of interpretation: those that praise both content and form, those that express dislike of both content and form, those that praise the content but dislike the form, and those that inversely express dislike for the content but admiration for the form. It is argued here that Claus Peymann's interpretation, as seen in his film, goes contrary to these traditional ways of dealing with *Hermannsschlacht*, since Peymann's interpretation obviously respects Kleist's text but interprets *Hermansschlacht* as a text in favor of peace, not war.

Keywords: Heinrich von Kleist; Die Hermannsschlacht; war and peace; content and form

Zusammenfassung: Der Artikel beschreibt den bisher zu beobachtenden Umgang mit Heinrich von Kleists Stück "Die Hermannsschlacht". Demnach gab es vier Bewertungen: Bewunderung für Werk und Form, Ablehnung von Werk und Form, sowie die Kombinationen der Bewunderung des Werks bei gleichzeitiger Ablehnung der Form, und schließlich die umgekehrte Herangehensweise: Bewunderung der Form bei gleichzeitiger Ablehnung des Inhalts. Der Artikel argumentiert, dass Claus Peymanns Inszenierung diese vier klassischen Bewertungen durchbrochen hat. Er bewundert offenbar Kleists Werk, inszeniert es aber ‚gegen den Autor' als „Hermannsschlacht für den Frieden". Die Argumentation erfolgt anhand der Verfilmung der Peymannschen Aufführung.

Schlüsselwörter: Heinrich von Kleist, "Die Hermannsschlacht", Krieg und Frieden, Inhalt und Form

[1] Prof. Dr. habil. Hans W. Giessen, Universität des Saarlandes. Email: h.giessen@gmx.net

Allgemeine Vorbemerkung

Im Jahr 1984 hat das Zweite Deutsche Fernsehen einen Film in Auftrag gegeben, der die wichtige Inszenierung der *Hermannsschlacht* von Claus Peymann am Schauspielhaus Bochum zum Gegenstand hatte (PEYMANN 1984). Die Inszenierung bedeutete einen (Wende-)Punkt in der *Hermannsschlacht*-Rezeption. Der Film ermöglichte die Auseinandersetzung mit dieser wirkungsgeschichtlich bedeutsamen Aufführung auch für denjenigen, dem der Besuch des Bochumer Schauspielhauses nicht möglich war; sie dokumentiert eine ansonsten allenfalls aus der Erinnerung (und der Literatur) rekonstruierbare, aufgrund ihres Ansatzes aber bleibende Auseinandersetzung mit der *Hermannsschlacht* Heinrich von Kleists, die ohne diesen Film nicht mehr (so gut) analysierbar wäre.

Der Film ist allerdings mehr als ‚nur' eine Abfilmung der Inszenierung. Die Bearbeitung und Regie erfolgte durch den Regisseur der Inszenierung selbst, durch Claus Peymann – der filmische Mittel bewusst eingesetzt hat, um sein Konzept in dem anderen Medium und vermittels dessen spezifischer Eigenschaften zu verdeutlichen. Von daher ist die Beschäftigung mit dieser Verfilmung auch als allgemeiner Beitrag über Möglichkeiten und Chancen einer filmischen Werkdeutung zu sehen.

Dieser Beitrag erschließt mit dem filmischen Medium eine neue, für die Rezeption der *Hermannsschlacht* wichtige Quelle. Vor diesem Hintergrund soll er auch einen Beitrag zur Bewertung des Werkes und seiner Rezeptionsgeschichte leisten.

1 Der ‚Hermann'-Mythos

Der Mythos der *Hermannsschlacht* als deutsch-nationales Ereignis entstand wohl erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zusammen mit der Entstehung des deutschen Nationalgedankens (dazu und zum folgenden beispielsweise WINKLER 1978, VINKEN 2011); zuvor scheint die spezifische Eigenschaft des ‚Deutsch-Seins' zwar als (gegenüber anderen) unterscheidendes und (gegenüber anderen Deutschen) kulturell verbindendes Merkmal empfunden worden zu sein, nicht aber als ein politisches Handeln motivierendes Moment. Das Fehlen nationalistischer Gefühle ist im übrigen

wohl bis dahin für alle ‚Nationen' typisch gewesen – so bedeutete beispielsweise die Eroberung Straßburgs durch Louis XIV. im Jahr 1681 ja auch keineswegs eine Romanisierung der Stadt, und so war etwa die Straßburger Universität trotz französischer Oberhoheit noch weit länger als ein Jahrhundert eine ‚deutsche' Universität, an der zum Beispiel Johann Wolfgang Goethe noch rund hundert Jahre später, von 1770 bis 1771 studierte (vergleiche beispielsweise die Darstellung Ernst Traumanns aus dem Jahr 1923, die deshalb besonders aussagekräftig ist, weil sie aus einer Zeit stammt, in der eine positive Würdigung alles Deutschen noch sehr wichtig war). Die Idee eines Nationalstaates, der alle Mitglieder einer Nation umfassen sollte (aber zunächst auch nur die Mitglieder der eigenen Nation und niemanden anderes) wurde erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts populär, im Zuge der geistesgeschichtlichen Umwälzungen in dieser Epoche. In Deutschland, das seine politische Einheit bereits im Mittelalter verloren hatte, verdrängte der Nationalstaatsgedanke bald die weiteren Ideale jener Epoche: dies wurde spätestens beim Wartburgfest 1817 offensichtlich (BARDONG 1993). Dieses Nationalgefühl steigerte sich während der napoleonischen Besetzung Deutschlands (und verursacht durch sie) zum Nationalismus. Es entstammte mithin der Ideenwelt der französischen Revolution, wandelte und veränderte sich aber aus dem Gefühl der vermeintlichen oder wirklichen Not des deutschen Vaterlands – verursacht durch eben die Truppen der Franzosen, die in Folge der Revolution nach Deutschland drangen.

Diese Prozesse lassen sich eindrucksvoll am Wandel des ‚Hermann'-Mythos darstellen, an der Beschreibung der Veränderungen, denen der Stoff unterworfen war; ihm kommt daher eine Indikatorenfunktion für die Entwicklung, Geschichte und Bedeutung nationalistischen Gedankenguts in Deutschland zu. Dabei ist deutlich, dass der Nationalgedanke selbst zunächst nicht im Vordergrund bei Bearbeitungen des Stoffes stand – wohl aber die Abgrenzung gegenüber anderen Völkern, die auf die gesellschaftliche und politische Ordnung in Deutschland Einfluss nehmen wollten. Wesentlich ist diese negative Begründung, die Abwehrhaltung; deren Stärkung (und positiven Fundierung) sollte der Mythos allerdings schon am Anfang dienen.

Die *Germania* des Tacitus wurde im Jahre 1470 wiederentdeckt; im Zusammenhang mit dem die Renaissance charakterisierenden Interesse an der klassischen Vergangenheit als der Epoche, die einen ersten kulturellen Höhepunkt für Europa bedeutet habe, an den es nun anzuschließen gelte. Für die Deutschen bedeutete

dies auch, sich ihrer Eigen-Art bewusst zu werden, die nun für die Antike gesichert (und von Tacitus mit überwiegend positiven Wertungen versehen) war. Aus diesem Grund wurde die „Germania"“ schnell und breit rezipiert; die Rezeption war insofern bereits politisch motiviert: allerdings eben (noch) nicht nationalistisch, sondern modernistisch-legitimativ.

In diesen Zusammenhang fällt auch die erste Beschäftigung mit dem Thema der *Hermannsschlacht*. Der Humanist Ulrich von Hutten war im Kontext der Reformationswirren ein starker Kritiker der römisch-katholischen Kirche und des zeitgenössischen Papsttums; er hat die erste Bearbeitung des Stoffes vorgelegt, die posthum 1529 unter dem Titel *Arminius. Dialogus Huttenicus, quo homo patriae amantissimus, Germanorum laudem celebravit* erschienen ist. Auch hier ist die politische Funktion eindeutig; gleich in der ersten literarischen Verwendung wird der Stoff zur Abgrenzung genutzt: Rom ist die Metonymie für die katholische Kirche, dagegen verweisen Anspielungen auf eine Gleichsetzung der ‚Germanen‘ mit der Reformation – womit allerdings auch deutlich ist, dass die Abgrenzung nicht aus nationalistischen, sondern aus politisch-gesellschaftlichen Gründen erfolgt. Ein wichtiges Indiz für das Zielpublikum und damit die politische Intention des Werkes ist, dass es zur Gänze in lateinischer Sprache geschrieben wurde: Es richtete sich an ein gelehrtes Publikum, es beabsichtigte die intellektuelle Auseinandersetzung, nicht die möglicherweise demagogische Einflussnahme auf das ‚deutsche Volk’, das das Werk bereits aus sprachlichen Gründen gar nicht verstehen konnte.

Auch die weiteren Beschäftigungen mit dem Stoff der *Hermannsschlacht* waren nicht von nationalistischen Absichten geprägt. Daniel Caspar von Lohenstein gestaltete eine 1689/90 erschienene Barockversion, *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann, Als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchlauchtigten Thußnelda In einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In Zwey Theilen vorgestellet*, auf über 3.000 Seiten. Seine Stoffgestaltung ist humanistisch-bürgerlich; ein bestimmendes politisches Anliegen kann nicht erkannt werden. Lohenstein ist vor allem deshalb rezeptionsgeschichtlich wichtig, weil sein Roman im gesamten 18. Jahrhundert vielgelesen war und somit das Thema populär gemacht beziehungsweise gehalten hat. Es folgten deshalb weitere Bearbeitungen, teilweise von noch heute bekannten Autoren, wie 1751 von Wieland

(*Hermann*, Epos) oder 1761 von Johann Elias Schlegel (*Hermann*, Trauerspiel). Schlegel war auf Schulpforta ein Mitschüler Klopstocks; beide haben das Thema bearbeitet, Klopstock 1769 als Bardiet (*Hermanns Schlacht, Ein Bardiet für die Schaubühne*). Bis dahin sind alle Bearbeitungen des Motivs von den Gedanken der Aufklärung getragen gewesen (SENGLE 1952: 12ff.); dagegen passt sich Klopstock dem Zeitgeist an und gestaltet das Thema vor einem christlich-pietistischen Hintergrund.

Auch diese Bearbeitung war weit verbreitet und sicherlich auch Heinrich von Kleist bekannt. Wie populär und verbreitet das Motiv inzwischen war (und wie wenig noch deutsch-national besetzt), demonstriert die Tatsache, dass sich auch Bearbeitungen in anderen Sprach- und Kulturkreisen finden: So schuf beispielsweise der Italiener Ippolito Pindemonte 1804 eine an klassischen Mustern orientierte Tragödie in fünf Akten mit dem Titel *Arminio*. Und auch in Deutschland hörte die Bearbeitung des Stoffes mit Kleists Fassung der *Hermannsschlacht* nicht auf; aufgrund der geringen Verbreitung von Kleists Werk war seine Tendenz für andere Autoren auch noch nicht belastend – beispielsweise für Christian Dietrich Grabbe, der 1838 *Die Hermannsschlacht* als ‚Geschichtsdrama in Prosa' vorlegte.

Die nationalistische Festlegung des Hermannsmythos bestimmt allerdings die Beschäftigung mit der *Hermannsschlacht* Heinrich von Kleists, der ihn auf eine Art und Weise genutzt hat, wie dies erst wieder durch den Nationalsozialismus geschehen ist (der sich demnach der Kleistschen *Hermannsschlacht* auch bedient hat). Kleist setzt ihn so ein, wie er weitgehend noch heute – vor allem aufgrund der mörderischen Folgen seiner politischen Nutzung – die Diskussion prägt: als nationalistischer, fremdenfeindlicher und hasserfüllter Legitimationsmythos.

Gerade weil sie nationalistische Wirkungsabsichten besitzt, zeichnet die ‚Hermannsschlacht' Heinrich von Kleists nicht das Bild des historischen Ereignisses (was, wie gezeigt worden ist, anfangs des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr möglich war), sondern nutzt sie zu emotional-diffuser Propaganda. Bereits im neunzehnten Jahrhundert wurde deshalb über die genaue Zuordnung der Germanenfürsten in Kleists *Hermannsschlacht* gerätselt. Einigkeit herrschte zumindest darüber, dass die Römer des Stückes die Franzosen (für alle, mit zahlreichen Belegen: HEMPEL 1930: 6ff.) und die ‚kleineren' Germanenführer die Rheinbundfürsten repräsentierten (vergleiche das Dahlmann-Zitat bei STRELLER 1978: 686 oder erneut HEMPEL 1930: 6). Zweifel hinsichtlich der Zuordnung der Hauptvertreter der Germanen sind aber unvermeidbar

(SCHÄFER 1993). So könnte Hermann Preußen und Marbod Österreich repräsentieren (ZOLLING 1885). Andererseits waren die Preußen in der aktuellen historischen Situation gerade ein (und sei es auch nur taktisch motiviertes) Bündnis mit Frankreich eingegangen (wie im Stück aber die Sueben mit den Römern), während Kleists Hoffnung ja bei den Österreichern lag, (so, wie die Hoffnung der freiheitsliebenden Germanen in der ‚Hermannsschlacht' bei den Cheruskern liegt). Dass Kleist politische Erfolge nur noch von den Österreichern erwartete, demonstriert ja eindrucksvoll die Tatsache, dass er sich 1809 mit Dahlmann auf den Weg nach Wien machte, um dort Zeuge der Ereignisse zu werden: „Wir wollten nicht bei den Sachsen bleiben, die unter Bernadotte gegen Deutschland zogen, Deutschland, das wir umso tiefer im Herzen trugen, je weniger es draußen zu finden war. Unser Vorsatz war, von Böhmen aus nach allen Kräften dahin zu wirken, dass aus dem österreichischen Kriege ein deutscher werde." (zitiert bei HORN 1980: 73).

Fraglich ist mithin, ob konkrete Zuweisungen möglich, fraglich ist auch, ob sie notwendig sind. Immerhin wird allgemein akzeptiert, dass Kleist mit der historischen Vorlage sehr frei umgegangen war (STRELLER 1978: 681) – doch war er ja zumindest insoweit an den Hermann-Mythos gebunden, als er den Träger dieses Mythos als Hauptperson einsetzen musste, von dem die Initiative zur Schlacht auszugehen und der die Schlacht als Sieger zu verlassen hatte. Eine andere Verwendung der Hermanns-Figur hätte dem Mythos widersprochen und damit seine Verwendung zunichte gemacht – offenbar hat Kleist ihn aber bewusst eingesetzt. Mit der Festlegung der Figur des Hermann von außen entwickelten sich die anderen Personen nahezu zwangsläufig, zumindest bezüglich ihres Verhältnisses zu Hermann und zu der von ihm vertretenen Sache. Aus diesem Grund ist die Frage nach konkreten Analogien zwar historisch interessant, wird aber der *Hermannsschlacht* – auch und gerade als ‚Tendenzstück' – nicht gerecht. Eine Äußerung Friedrich Christoph Dahlmanns in einem bekannten Brief an den Literaturhistoriker Georg Gottfried Gervinus – „[Die ‚Hermannsschlacht'] hat [...] historischen Wert; treffender kann der hündische Rheinbundsgeist, wie er damals herrschte (Sie haben das nicht erlebt) gar nicht geschildert werden. Damals verstand jeder die Beziehungen, wer der Fürst Aristan sei, der zuletzt zum Tode geführt wird, wer die wären, die durch Wichtigtun und Botenschicken das Vaterland zu retten meinten [...]" (zitiert bei STRELLER 1978: 686; HEMPEL 1930: 6) – deutet immerhin an, dass Nebenfiguren (wie der Fürst Aristan) zugeordnet werden können, und sicherlich

auch die Atmosphäre, die politischen Empfindungen des Jahres 1808, des Entstehungsjahres der *Hermannsschlacht* – und dies war offensichtlich Kleists eigentliche Absicht. Die politische Absicht Kleists verdeutlicht sich demnach am Handeln der Protagonisten: mit Hermann soll sich das Publikum offenbar identifizieren – er zeichnet sich durch seinen Römer- (also: Franzosen-) Hass aus; auch Marbod und die Sueben teilen diese Einstellung.

2 Rezeptions- und Aufführungsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der leitenden Prinzipien, samt einem kritischen Blick auf Probleme der Werkinterpretation

2.1

Die aktuelle politische Wirkungsabsicht der ‚Hermannsschlacht' wurde bereits von Kleists Zeitgenossen deutlich empfunden (STRELLER 1978: 683); sie bestimmte demnach auch die Bewertung durch die Rezipienten. Offenbar aufgrund dieser politischen Wirkungsabsicht konnte das Werk zunächst auch nicht in Druck gehen; zu Kleists Lebzeiten gab es deshalb keine gedruckte Fassung (der erste Abdruck erfolgte fragmentarisch 1818 in den *Zeitschwingen*, und die erste Drucklegung 1821 in der Tieckschen Ausgabe der *Hinterlassenen Schriften Heinrich von Kleists*). Aufgrund der politischen Aussage war auch eine Aufführung in den deutschen Ländern, auf die Napoleon Einfluss hatte, chancenlos. Kleist selbst sah nur in Österreich die Möglichkeit einer Präsentation auf der Bühne. Bereits am 1. Januar 1809 bot er sein Drama über den österreichischen Dichter und Hofsekretär Heinrich Josef von Collin, der über gute Kontakte verfügte, dem Wiener Hofburgtheater an; seine Eile lag gerade in der beabsichtigten politischen Wirkung begründet. Die napoleonischen Siege über Österreich im Sommer 1809 zerstörten aber alle Aufführungspläne; erst im Januar 1810 konnte Kleist diesbezüglich wieder bei Collin nachfragen. Dessen Versuche scheiterten allerdings, wie im Übrigen auch weitere Pläne im darauffolgenden Jahr, das Stück im Theater an der Wien unterzubringen. So kam es zu Lebzeiten Kleists zu keiner Aufführung (STRELLER 1978: 683). Die Uraufführung erfolgte erst nahezu dreißig Jahre später, am 29. August 1839, durch das Detmolder Hoftheater in Pyrmont; am 20. Oktober 1839 wurde die Aufführung in Münster wiederholt. Die Einstudierung geriet

aber schnell wieder in Vergessenheit, denn lange Zeit wurde eine Breslauer Inszenierung aus dem Jahr 1860, noch einmal zwanzig Jahre später, als erste Aufführung angesehen. Bemerkenswert ist, dass diese Einstudierung – insgesamt offenbar ein großer Erfolg – zuvor (durch Feodor Wehl) bearbeitet wurde, der unter ästhetischen Gesichtspunkten „die schärfsten Kanten abgeschliffen“ hatte (ZOLLING 1885). So gesellt sich zum politischen Aspekt ein zweiter: derjenige der Form, der, eng verbunden mit dem ersten, die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte der *Hermannsschlacht* stark beeinflusst hat.

Unmittelbare Bekannte Kleists lobten die Intention der *Hermannsschlacht* – was wohl auch mit ihrer (sicherlich durch gemeinsame Überzeugungen getragenen) Freundschaft zu Kleist zusammenhängt und mithin den inhaltlichen Aspekt in den Vordergrund treten lässt. Kleists enger Freund Friedrich Christoph Dahlmann urteilte beispielsweise: „Für [Heinrich von Kleists] bestes Werk halte ich die am wenigsten besprochene ‚Hermannsschlacht‘“ (STRELLER 1978: 686; HEMPEL 1930: 6); ähnlich schätzte Matthäus von Collin von den in der ersten Ausgabe der Werke Kleists (1821) gedruckten Dramen die *Hermannsschlacht* am höchsten ein (COLLIN 1822).

Die positive Wertung der beiden, die auf persönlicher wie politischer Übereinstimmung fußte, hatte allerdings auch Folgen für die formale Einschätzung. Collin schrieb an derselben Stelle, die Zerstückelung der Hally sei würdig und groß, die Bestrafung des Ventidius sei angemessen: „Die Wahrheit des Gefühls ist hier nicht verletzt“. Dahlmann hatte zwar ästhetische Skrupel, akzeptierte inhaltlich aber die Position Kleists.

Die Aufnahme der *Hermannsschlacht* war insgesamt aber gerade aus diesen ästhetischen Gründen negativ, und so bemerkte Collin, Kleist habe sich – offenbar ja ganz im Gegensatz zu seiner Absicht – mit diesem Stück zu seinem Zeitalter in Opposition gestellt. Die Kritik machte vor dem Bekanntenkreis Kleists nicht halt; sie wird beispielsweise von Clemens Brentano geteilt, der die *Hermannsschlacht* bei Marie von Kleist kennengelernt hatte (STRELLER 1978 687). In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überwogen die eher abwägenden, vorsichtigen Urteile. Ludwig Tieck, der die hinterlassenen Schriften Heinrich von Kleists herausgab, teilte den nationalen Ansatz, hatte aber Bedenken insbesondere bezüglich der bereits geschilderten Details, die, seiner Meinung nach, die Wirkung auf viele Leser beeinträchtigen könnten. Der preußische Historiker Heinrich von Treitschke vertrat eine

ähnliche Position: er äußerte sich begeistert über den ‚staatsmännischen Barbaren Hermann', aber insgesamt irritierte ihn die ‚maßlose Leidenschaft', und die Bärenszene fand er gar ‚empörend' (TREITSCHKE 1858).

Die Beurteilungen des Werks lassen sich also auf die genannten zwei Positionen, den inhaltlich-politischen und den ästhetisch-formalen – und damit auf die folgenden vier Konstellationen reduzieren.

Zunächst: Entweder wird die nationale Haltung des Stückes, seine politische Grundtendenz geteilt – oder heftig abgelehnt; der politischen Aussage kritisch gegenüberstehende Rezipienten schlossen in ihre Kritik häufig auch formale und ästhetische Punkte mit ein (und fanden daher überhaupt keinen positiven Aspekt in der *Hermannsschlacht*); umgekehrt wird die formal-ästhetische Seite von den Befürwortern durch die inhaltliche Aussage immer wieder legitimiert. Zwei weitere Positionen differenzieren zwischen Inhalt und Form – und bewundern das jeweils eine, ohne das andere gerechtfertigt zu sehen. Die Beschäftigung mit der Problematik von Form und Aussage prägt auch die hier besprochene Verfilmung; die Rezeption dieses Kriterienpaares soll deshalb zunächst in ihren wesentlichen Einschätzungen und Bewertungen weiter verfolgt und dargestellt werden.

Ein Beispiel für die absolute Kritik stellt der liberale Kleist-Biograph Adolf WILLBRANDT dar, der (1863) etwa für die Tat der Thusnelda keine hinreichend begründete Motivation sah und eine solche Tat auch grundsätzlich nicht legitimieren zu können meinte: Er bewertete die ‚Hermannsschlacht' als ‚peinliches Merkmal der inneren Erkrankung, wo ein Kultus der Rache sein fürchterliches Spiel' treibe. Ähnlich äußerte sich 1878 beispielsweise auch Karl GUTZKOW.

Auch bei vielen Rezipienten des neunzehnten Jahrhunderts, die in ihrer politischen Einstellung eher national geprägt waren und die daher mit der Grundtendenz des Werkes sympathisierten, stieß die ‚Hermannsschlacht' aus ästhetischen und formalen Gründen auf Ablehnung: sie entsprach zumeist nicht ihrem literarischen Verständnis, den herrschenden Geschmacksvorstellungen. Beispielhaft ist hier die Ansicht Julian Schmidts, der ja eine erste kritische Ausgabe besorgte – er würdigte 1876 den deutschen Patriotismus der ‚Hermannsschlacht' und sah das Stück durchaus historisch, aber eben nicht dramatisch gerechtfertigt: „ [...] einige wilde Scenen [...] hätten füglich wegbleiben können" (SCHMIDT 1876: 593). Im Gegensatz zur zunächst dargestellten Position, die weder Form noch Aussage positiv bewertet, zeigt sich hier

eine inhaltliche Übereinstimmung; die Kritik bezieht sich (lediglich) auf die Form. Diese Position prägt auch die weiteren Inszenierungen: Nach dem Deutsch-Französischen Krieg und offensichtlich in Zusammenhang mit der daraus resultierenden patriotischen Zeitstimmung wurde die ‚Hermannsschlacht' vermehrt aufgeführt. Seit 1875 spielte das Meiningensche Hoftheater die Originalfassung des Werkes; 1876 folgte die Berliner Inszenierung Rudolf Genées, die „das allzu Schroffe und Wilde beseitigt oder doch gemildert" (HEMPEL 1930: 9) hatte. Nun fand die ‚Hermannsschlacht' eine immer weitere Verbreitung. ALBERTI berichtet 1894 allein von mehreren Aufführungen in Berlin; sie waren deutlich nationalistisch geprägt, doch schien das Stück zumeist unter Berücksichtigung des ‚sittlichen Empfindens' bearbeitet worden zu sein.

Es gab aber, wie die schon benannte Aufführung des Meiningensche Hoftheaters andeutet, im neunzehnten Jahrhundert zahlreiche Inszenierungen und Bewertungen, die ohne Einschränkung (bezüglich Form oder Aussage) positiv ausfielen: die also den ‚Nationalismus' des Stückes teilten und die seine Ästhetik als gerechtfertigt und notwendig ansahen. Otto BRAHM schrieb beispielsweise 1884 in seiner Kleist-Biographie, die ‚Hermannsschlacht' sei kein ‚Bardengeheul' wie andere germanisierende Dichtungen, sondern wirklich die Verkörperung der Volksseele. Die positive Bewertung des Nationalismus wurde in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, noch mehr nach der Jahrhundertwende immer ausgeprägter; damit wurden auch die formalen und ästhetischen Strukturen des Stückes immer stärker akzeptiert. Dementsprechend wurde die ‚Hermannsschlacht' nun sogar zur Vorlage weiterer Bearbeitungen, die auf dieser Einheit von Inhalt und Form fußten, wie die Bardenchorvertonung von Hans Pfitzner; weitere Pläne deuten bereits die nationalsozialistische Rezeptions- und Aufführungspraxis an, etwa die Idee Maria GRUNEWALDS aus dem Jahr 1925, die ‚Hermannsschlacht' als ‚Weihespiel' darzubringen.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts entwickelte sich zu den drei dargestellten Positionen aber auch die vierte, die ihre Faszination (gerade hinsichtlich Ästhetik, Form und dramatischer Durchgestaltung) nicht leugnete, das nationalistische Konzept Kleists aber ablehnte. Max Quarck schrieb 1902, mit dem für bürgerliche Begriffe ‚maßlosen' Hass gegen seine Feinde demonstriere Heinrich von Kleist gegen die bloße ‚Kulissenarbeit' seiner ‚Klassengenossen': „Jedenfalls war Heinrich von

Kleist der letzte, der mit dem deutschen Spießbürgertum sich ausgesöhnt hätte“ (QUARCK 1902: 949).

Daneben hatte aber auch nach wie vor die liberale Position Bestand. Wichtige Interpretationen finden sich in den Kleistbüchern Friedrich Gundolfs und Stefan Zweigs, die die ‚Hermannsschlacht‘ von einem eher individualistischen Standpunkt aus deuteten. Ihre Analysen wollten insbesondere die nationalistische Entwicklung Kleists erklären – Gundolf führte sie, psychologisierend, auf Kleists pathologischen Hass zurück (GUNDOLF 1924: 118); Stefan Zweig im darauffolgenden Jahr, ebenso psychologisierend, auf sexuelle Zwänge (ZWEIG 1925).

Wie bereits angedeutet, wurden aber bereits mit dem Erstarken der politischen Rechten am Ende der Weimarer Republik, vor allem aber in der Zeit des Nationalsozialismus nahezu ausschließlich Arbeiten publiziert, die die Anschauung teilten, sowohl den als nationalistisch empfundenen Charakter der ‚Hermannsschlacht', als auch die ästhetische Struktur uneingeschränkt positiv zu bewerten und die, wie beispielsweise Georg HEMPEL 1930, eine ,,völkische Deutung" vertraten. Demzufolge hat sich auch das Theater während der nationalsozialistischen Herrschaft kräftig des Kleistschen Patriotismus bedient.

Ebenso zwangsläufig änderte sich nach dem zweiten Weltkrieg die Einschätzung diametral, gerade weil die ‚Hermannsschlacht‘ zur Bestätigung nationalsozialistischer Ideologie herangezogen worden war. Rechtsextreme Positionen wurden deshalb nun nicht mehr (öffentlich) vertreten. Vertreter liberal-konservativer Traditionen hatten zunächst noch versucht, die ‚Hermannsschlacht‘ wegen der (von ihnen immer noch geschätzten) künstlerisch-ästhetischen Qualitäten vor einer Verurteilung als nationalsozialistisches Wegbereiterstück zu retten. Aus diesem Grund wurde der formale Wert des Stückes gewürdigt, die als nationalistisch empfundene Aussage aber lediglich psychologisch erklärt und ihre politische Brisanz damit zumindest relativiert. Teilweise wurde gar dialektisch argumentiert, um (wie Heinz Ide) Kleists ‚Nationalismus‘ als Ausdruck einer im Grunde kosmopolitischen Gesinnung darzustellen: „Die Franzosen missfielen Kleist, weil er selbst der ‚Franzose‘ zu sein meinte, der sie sein sollten, doch nicht zu sein vermöchten“ (IDE 1965).

Insgesamt wurde das Stück aber weitgehend gemieden; dies wird auch daran deutlich, dass wichtige Schaupielführer sowohl der Bundesrepublik Deutschland (beispielsweise HENSEL 1966), als auch der Deutschen Demokratischen Republik

(beispielsweise BERGER/BÖTTCHER/HOFFMANN/NAUMANN 1975) die ‚Hermannsschlacht' kurz bei der Darstellung von Kleists Leben nennen, auf eine ausführliche Präsentation aber verzichten. Allerdings hatte es in der DDR in den fünfziger Jahren eine Inszenierungen gegeben: 1957 kam es im Harzer Bergtheater zu Thale zu einer Freilichtaufführung; allerdings erst, nachdem „‚eine Anzahl führender Persönlichkeiten des kulturellen Lebens' nach ihrer Meinung darüber gefragt" worden waren; Siegfried STRELLER berichtet aber auch, dass dieser ‚Versuch' „seither ohne Nachfolge" geblieben sei (1978: 695). Theoretisch beschäftigte sich die marxistische Literaturgeschichtsschreibung allerdings mit Kleists ‚Hermannsschlacht' und entwickelte bereits in den frühen sechziger Jahren in Arbeiten von Ernst FISCHER (1961) und Hans MAYER (1962) den Ansatz beispielsweise von Georg Lukács weiter, mit dem dieser 1936 auf die nationalistische Interpretation und Vereinnahmung Heinrich von Kleists reagiert hatte: sowohl Kleists soziale Herkunft wie auch die soziale Rolle seines Publikums stelle den sozialen Nährboden für nationalistisches Gedankengut dar (LUKÁCS 1936: insbesondere 201ff).

In Westdeutschland wurde die Beschäftigung mit den Gründen, die Kleist zu diesem Stück veranlasst haben könnten, erst nach 1968 intensiviert. Jetzt wurde erneut die Frage diskutiert, „wieweit und in welcher Weise die Struktur des Werkes durch seine Tendenz bedingt ist" (ALLEMANN 1981: 53). Dennoch hatten die Bühnen der Bundesrepublik das Stück gemieden: Claus Peymanns Inszenierung war mithin der erste Versuch einer Beantwortung dieser Frage; seine Verfilmung öffnete dieses Problem der Diskussion durch ein breites Publikum.

2.2

Heute ist die psychologisierend-erklärende Bewertung wohl herrschende Meinung (KITTLER 1987). Sie impliziert häufig einen rechtfertigenden Ansatz, der Folge grundsätzlicher Probleme mit der ‚Hermannsschlacht' ist. Wie die folgende Interpretation verdeutlichen wird, teilt Claus Peymann offensichtlich diese psychologisierende Sicht.

Häufig wird betont, dass Heinrich von Kleist in Distanz zur ihn umgebenden Gesellschaft gelebt habe. Dies ist beispielsweise die These von HOHOFF (1958) oder von BLÖCKERS (1960). Als Grund wird das Ich-Bewusstsein Kleists genannt, das aus seiner konsequenten und radikalen Beschäftigung mit existentiellen Fragen hergerührt

habe. Die Antworten Kleists auf die existentielle Problematik seien auf Unverständnis gestoßen beziehungsweise aus Furcht vor den Folgen verdrängt worden; diese Distanz habe Kleist jedoch seine Singularität nur noch bewusster empfinden lassen. Gleichzeitig habe Kleist die ‚Sehnsucht' (SCHÄFER 1993) nach dem Übereinklang von Innenwelt und Außenwelt besessen. Es habe sich dabei um den Wunsch gehandelt, die persönliche Einsamkeit zu überwinden, ohne von der (die Einsamkeit unter Umständen ja erst hervorrufenden) Beschäftigung mit existentiellen Problemen – und seinen persönlichen Antworten darauf – Abstand nehmen zu müssen. Heinrich von Kleist habe in der allgemeinen nationalen Stimmung, die er offenbar teilte, eine Möglichkeit gesehen, die Übereinstimmung seines Tuns mit dem gesellschaftlichen Wollen zu erreichen (für viele: STRELLER 1978; ALLEMANN 1981). Beda Allemann charakterisiert den „Nationalismus Heinrich von Kleists" als „den Versuch der Integration seines schriftstellerischen Tuns in die Forderungen der Zeit und der Gesellschaft", die „unter dem Zeichen eben des Nationalismus stand" (ALLEMANN 1981: 47). Diese Bewertung aus dem Jahr 1981 scheint auch heute noch die herrschende Meinung der Kleist-Forschung darzustellen.

Konservative Interpreten haben Kleists Nationalismus weniger sachlich-psychologisch als Allemann dargestellt (wo Kleist ja schon eine, wenn auch subjektiv von ihm wohl nicht empfundene, utilitaristische Tendenz unterstellt wurde). Ein Beispiel für diese Bewertung ist die populäre Schrift von Curt HOHOFF aus dem Jahr 1958, die Kleists Entwicklung noch auf das Empfinden einer „‚heiligen' Pflicht" zurückführt:

> In den Monaten des Winters 1808/09 glaubte Kleist seiner Bestimmung nah zu sein wie nie zuvor, da das, was ihm teuer war, der ganzen Nation teuer war – oder teuer hätte sein sollen. Zum ersten Mal fühlte er sich befreit aus dem Gefängnis seiner Seele (HOHOFF 1958: 104).

Der zweite Satz drückt dieselbe Einschätzung aus; sie erfolgt aber nicht individualistisch-psychologisierend, sondern aus der Sicht eines moralischen Wertesystems, in dem Nationalismus nicht grundsätzlich hinterfragt wird. Andererseits haben auch kritische Autoren die politische, nationale Absicht Kleists in der Regel nicht bestritten: so spricht Siegfried STRELLER deutlich von einem „politische[n] Tendenzdrama" (1978: 682).

Zumindest die persönlichen Hoffnungen, die sich Heinrich von Kleist bei der Abfassung der ‚Hermannsschlacht' (auch) gemacht hat, erfüllten sich nicht; das Werk stieß, wie beschrieben worden ist, zu seinen Lebzeiten überwiegend auf Ablehnung. Kleist blieb „unverstanden" und zudem auch weiter stark „vereinsamt" (HORN 1980: 112); die ‚Sehnsucht' nach Aufhebung der Trennung von Innen- und Außenwelt wurde nicht aufgelöst. So hat die schlechte Aufnahme der ‚Hermannsschlacht', wie auch des darauffolgenden ‚Prinzen von Homburg', wohl einen nicht unbeachtlichen Anteil an Kleists Selbstmord, der ja nur zwei Jahre nach Vollendung der ‚Hermannsschlacht' erfolgt ist.

Der psychologisierende Erklärungsansatz erlaubt es immerhin, politische Tendenz wie formale Gestaltung der ‚Hermannsschlacht' nun ‚von außen' zu bewerten und einzuordnen. Insbesondere ermöglicht er es zum ersten Mal wieder (nach der antibürgerlichen, marxistisch inspirierten Episode, die hier am Beispiel Max Quarcks dargestellt worden ist), sich der formalen Faszination des Werks zu stellen (und sich ihr auszusetzen), ohne sich seine (politischen) Implikationen zu eigen machen zu müssen. Diesen Weg ist, wie gezeigt werden wird, Claus Peymann gegangen; darin liegt die historische Bedeutung seiner Interpretation.

3 Die Interpretation von Claus Peymann

3.1

Die beiden leitenden Prinzipien – politische Tendenz und künstlerische Struktur – durchziehen die gesamte Rezeptionsgeschichte. Sie werden, je nach der Sicht des Beurteilenden und der historischen Situation, aus der seine Beurteilung erfolgt, in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander gesehen, wobei zwar Schwerpunkte gesetzt, aber keine zwangsläufigen Korrelationen gefunden werden können; alle vier möglichen Positionen sind – in historisch abhängiger, unterschiedlicher Intensität – bereits vertreten worden.

Umgekehrt sagt möglicherweise aber auch die Art und Weise der Beschäftigung mit der ‚Hermannsschlacht', die Herangehensweise an diese Prinzipien, auch etwas über die jeweils aktuelle historische Situation aus: Sie ist demnach ein Indikator für aktuelle,

virulente Befindlichkeiten. Vor diesem Hintergrund ist die Beschäftigung mit Claus Peymanns Interpretation von besonderem Interesse.

Am 5. November 1982 hatte Peymanns Inszenierung der ‚Hermannsschlacht' im Bochumer Schauspielhaus Premiere. Die Hauptrollen spielten Gert Voss, Kirsten Dene, Ulrich Pleitgen und Urs Hefti; das Bühnenbild wurde von Vincent Callara, die Kostüme von Ursula Renzenbrink gestaltet; die musikalische Einrichtung besorgte Heiner Goebbels. Die Inszenierung wurde als „radikale neue Deutung von Kleists ‚Hermannsschlacht'" (so C. Bernd SUCHER 1982: 12) bewertet (wobei anhand der hier herausgearbeiteten Kriterien zu untersuchen ist, ob sie dies tatsächlich ist); sie erhielt „am Ende der dreieinhalb Stunden [...] hingerissenen Beifall, lange währende Ovationen" (HENSEL 1982: 25), und wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift ‚Theater heute' zur „Aufführung des Jahres" für die Saison 1982/83 gewählt. Zudem wurde sie, wie erwähnt, für die ZDF-Reihe ‚Die aktuelle Inszenierung' ausgewählt (und auf der Videoaufzeichnung dieser Verfilmung aus dem Jahr 1984 fußt auch die folgende Analyse).

3.2

Der Fernsehfilm „Heinrich von Kleist, ‚Die Hermannsschlacht', nach einer Aufführung aus dem Schauspielhaus Bochum" wurde vom Regisseur der Bochumer Inszenierung selbst bearbeitet. Das ZDF verpflichtete auch jeweils einen der profiliertesten Kameramänner und Cutter Deutschlands: als Kamermann Thomas Mauch, als Cutter Thorsten Näter. (Dass die Bewertung Näters und Mauchs nicht subjektiv ist, sondern allgemein geteilt wird, belegt beispielsweise HEMBUS 1981: 296). Der Film entstand auf der Bühne des Bochumer Schauspielhauses; in jeder Szene ist der Bühnenhintergrund zu sehen. Der Fernsehfilm scheint eine handlungs- und zeitmäßig exakte Abfilmung der Inszenierung zu sein; auch spektakuläre Szenen, die die Kargheit, die das Bühnenbild nahezu die gesamte Inszenierung über charakterisiert, durchbrechen (wie die Zerstückelung Hallys, die Bärenszene, die Schlachtszene oder Hermanns ‚Schattenspiel'; der Begriff ‚Schattenspiel' wurde von Benjamin HENRICHS (1982: 45) übernommen und wird später erläutert werden), entstammen der Originalinszenierung, wie ein Vergleich der Verfilmung mit den Kritiken zur Premiere in Bochum ergab, die diese Szenen ebenfalls besonders beschreiben: Demnach entsprechen die Szenen im Fernsehfilm denen der Inszenierung (vergleiche SUCHER 1982, HENSEL 1982,

HENRICHS 1982 oder auch Peymanns Äußerungen in PEYMANN 1984: insbesondere 3). Der Fernsehfilm ist damit an die Vorgaben der Bühneninszenierung zumindest gebunden, da sie das gesamte ‚Material' des Films liefert, der Film also keine ‚Ereignisse' zeigt, die nicht auch in Bochum zu sehen gewesen wären.

Die Aufführung wird durch bühnentechnische Notwendigkeiten begrenzt; dieser Begrenzung unterliegt demzufolge auch der Fernsehfilm, was bedeutsam ist, da es sich um ein anderes Medium handelt, dessen tatsächliche Möglichkeiten dadurch erheblich eingeschränkt werden. Der Zuschauer des Fernsehfilms ist sich mithin jederzeit bewusst, dass es sich um eine abgefilmte Bühneninszenierung handelt.

Der Fernsehfilm erfüllt damit die Funktion der Dokumentation der Bochumer Inszenierung zumindest in Bezug auf die äußere Handlung. Die Bühnenaufführung eines Theaterstücks ist jedoch grundsätzlich auf die Reaktion eines anwesenden Publikums hin konzipiert; dies unterscheidet sie in der Regel von einer Verfilmung. Auch die Inszenierung der ‚Hermannsschlacht' im Bochumer Schauspielhaus scheint (in sogar hohem Maße) auf die Reaktion des Publikums zugeschnitten gewesen zu sein: Georg Hensel betont beispielsweise in Bezug auf Peymanns Konzept, „[...] wo er Gelächter herausschlagen kann, da schlägt er unerbittlich zu" (HENSEL 1982: 25). Dass solche Reaktionen von Peymann auch tatsächlich einkalkuliert worden waren, hat er selbst betont: „Ich glaube, dass Kleist auch sehr für das Lachen war und dass er auch das Lachen des Schreckens kennt, das Lachen des Erschreckens und des Erkennens und des Verzweifelns. In diesem Sinne habe ich nichts dagegen, wenn die Leute sich in unserer Aufführung amüsieren" (PEYMANN 1984). Dies scheint auch häufig geschehen zu sein; die Rezensenten der Premiere berichten von vielen solcher Momente, etwa „wenn Hermann über das Recht des Gefangenen höhnisch lacht und das Publikum mit ihm" (HENSEL 1982: 25), oder in Hinblick auf das bereits erwähnte ‚Schattenspiel', die Projektion von Hermanns Schatten an die Bühnenwand in Form eines riesigen Hermannsdenkmals: „Natürlich ein Riesengelächter" (HENRICHS 1982: 45), „ein Anlaß zu amüsiertem Gelächter" (HENSEL 1982: 25). Die Selbstverständlichkeit, mit der Benjamin Henrichs in Bezug auf das ‚Riesengelächter' das Wort ‚natürlich' verwendet, lässt erkennen, als welch wesentlicher Bestandteil der Inszenierung die Publikumsreaktionen einkalkuliert worden sein müssen.

Der Fernsehfilm wurde allerdings ohne Publikum produziert; damit entfallen (natürlich) auch die Zuschauerreaktionen. Sie ließen sich vom Fernsehzuschauer

vermutlich auch nicht nachvollziehen: Vor allem ist die Wirkung solcher Szenen (wie der Genese eines monumentalen Hermannsdenkmals) grundsätzlich sehr anders, wenn sie auf einem kleinen Bildschirm beobachtet wird (GIESSEN 2004: 129). Die Aussparung des originalen Theaterpublikums bei der Fernsehverfilmung ist also ein Indiz dafür, dass sich Peymann der Charakteristika des Mediums bewusst ist und sie auch gezielt einsetzt.

Dies zeigt sich auch an anderen Stellen. So nutzt Peymann beispielsweise die Kamera, um Abstraktes visuell zu verdeutlichen: Im ersten Auftritt des vierten Aktes erklärt Luitgar dem Suebenfürsten Marbod den Schlachtplan Hermanns. In der Verfilmung zeichnet Luitgar dabei die Schlachtskizze mit weißer Kreide auf den schwarzen Boden der Bühne; dabei schaut ihm die Kamera über die Schulter und vermittelt dadurch dem Zuschauer ebenfalls die (visuelle) Kenntnis des Schlachtplans.

Der Fernsehfilm hat demnach nicht allein die Aufgabe, die Bochumer Inszenierung zu dokumentieren; im Gegenteil verändert sie die Originalinszenierung (durch die Art der Kamerabenutzung, durch das Fehlen des Publikums) so sehr, dass von einer reinen Abfilmung nicht mehr gesprochen werden kann. Andererseits deutet die Nutzung der Inszenierung als ‚Material' (durch denselben Regisseur) darauf hin, dass das inhaltliche Konzept von Theaterinszenierung und Fernsehfilm identisch ist; indem es (mediengerecht) weitervermittelt wird, hat der Film gerade einen jenseits des Äußerlichen liegenden dokumentarischen Charakter. Offensichtlich liegt darin das Ziel Peymanns–nicht in der ‚reinen' (und damit äußerlichen) Dokumentation.

Dies soll noch einmal verdeutlicht werden. Die Unterschiede sind in den Gesetzmäßigkeiten des Mediums Film zu suchen (sie drücken sich in dem Untertitel des Films aus: „nach einer Aufführung aus dem Schauspielhaus Bochum"). Fraglich könnte dann aber gerade sein, warum Peymann über zahlreiche Entscheidungen bei der Filmfassung nicht freier verfügt hat – möglicherweise hätte er seine Intentionen noch medien- und damit publikumsgerechter und wirksamer ausdrücken können. So hätte er beispielsweise für die Verfilmung die Bühne des Bochumer Schauspielhauses verlassen und in einer realen Landschaft drehen können, etwa im Teutoburger Wald selbst – Peter Stein hat eine solche Vorgehensweise ja beispielsweise in seiner Verfilmung von Maxim Gorkijs „Sommergästen" getan, die auf seine Inszenierung an der Berliner Schaubühne (damals noch: am Halleschen Ufer) zurückging. Steins Bühnenfassung unterscheidet sich allerdings auf vielerlei Art und Weise von Peymanns Kleist-

Inszenierung, so etwa durch die Wahl der Kostüme, die einheitlich sind und aus der Zeit stammen, in der Gorkij das Stück geschrieben hat und in der es auch spielt, während Peymann jede Epocheneinheitlichkeit bewusst vermieden und beispielsweise einen germanischen Flügelhelm neben einen an britische Kolonialisten mahnenden Tropenhelm oder eine (noch heute übliche) Baskenmütze gesetzt hat. Über die möglichen Intentionen Peymanns später mehr – auf jeden Fall wird dadurch der Effekt einer gewissen Verfremdung erreicht; dass diese beabsichtigt ist, macht die Inszenierung mit ihrer grundsätzlichen Kargheit, Schwärze und Leere der Bühne deutlich; dies wird aber auch in anderen, über diese Kargheit hinausgehenden Szenen vorgeführt, etwa bei der Zerstückelung Hallys; etwa in der Bärenszene, inszeniert als kitschiges Gruselstück; etwa durch die irreal-riesige Erstarrung Hermanns zum Hermanns-Denkmal. Mit diesem Ziel der Verfremdung, das die Bühneninszenierung geprägt hat, kann auch die Entscheidung Peymanns erklärt werden, nicht etwa im realen Teutoburger Wald zu drehen. Auch der Entschluss, häufig keine Änderungen bei der Verfilmung vorzunehmen, erscheint nachvollziehbar und begründet.

Gerade diese Tatsache zwingt dazu, den Fernsehfilm als eigenständiges künstlerisches Werk zu bewerten. Es ist insoweit gelungen, als es ein konsistentes, autarkes Gebilde darstellt; das heißt, dass es auch allein, ohne Kenntnisse etwa bühnentechnischer Notwendigkeiten rezipiert werden kann. Es benutzt zwar ausschließlich das Bildmaterial, das ihm die Bochumer Aufführung zur Verfügung gestellt hat, ist aber keine Abfilmung (die dann ‚nur' dokumentarischen Wert hätte). Es benutzt die Inszenierung, um das selbe Konzept in einem anderen Medium zu vermitteln. Dieses Konzept soll im folgenden analysiert und seine Umsetzung bewertet werden.

Die Analyse hat damit die erste existente eigenständige ‚Hermannsschlacht'-Verfilmung zum Gegenstand. Die Verfilmung wirft ein neues Licht auf die genannten, rezeptionsgeschichtlich entscheidenden Prinzipien. Von daher ist sie für die Bewertung der ‚Hermannsschlacht' wie auch für die Rezeptionsgeschichte Kleists von besonderer historischer Bedeutung.

3.3

Claus Peymanns Inszenierung der ‚Hermannsschlacht' zeichnet sich vor allem durch ihren Respekt vor Kleists Text aus. Als Beispiel für die Art und Weise, wie Peymann

beim Streichen vorgegangen ist, soll nun der erste Auftritt des ersten Aktes dienen. Die Auslassungen Peymanns sind in eckige Klammern gesetzt:

Wolf:
Es ist umsonst, [Thuskar,] wir sind verloren!
Rom[, dieser Riese, der, das Mittelmeer beschreitend,
Gleich dem Koloß von Rhodos, trotzig,
Den Fuß auf Ost und Westen setzet,
Des Parthers mut'gen Nacken hier,
Und dort den tapfern Gallier niedertretend:
Er] wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub.
Gueltar[, der Nervier,] und Fust[, der Fürst der Cimbern,]
Erlagen dem Augustus schon;
Holm [auch, der Friese,] wehrt sich nur noch sterbend;
Aristan hat[, der Ubier,
Der ungroßmütigste von allen deutschen Fürsten,]
In Varus' Arme treulos sich geworfen;
Und Hermann, der Cherusker, endlich,
zu dem wir, als dem letzten Pfeiler, uns[,
Im allgemeinen Sturz Germaniens,] geflüchtet,
Ihr seht es, Freunde, wie er uns verhöhnt:
Statt die Legionen mutig aufzusuchen,
In seine Forsten spielend führt er uns,
und läßt den Hirsch uns und den Ur besiegen.

Thuiskomar:
Er muß hier diese Briefe lesen!
– Ich bitt' euch, meine Freunde, wanket nicht,
Bis die Verräterei des Varus ihm eröffnet.
Ein förmlicher Vertrag ward jüngst
Geschlossen zwischen mir und ihm:
Wenn ich dem Fürsten mich der Friesen nicht verbände,
So solle dem August mein Erbland heilig sein;
Und hier, seht diesen Brief, ihr Herrn,
Mein Erbland ist von Römern überflutet.
Der Krieg, so schreibt der falsche Schelm,
[In welchem er mit Holm, dem Friesen, liege,]
Erfordere, daß ihm Sicambrien sich öffne[:
Und meine Freundschaft zu Augustus lass' ihn hoffen,
Ich werd' ihm diesen dreisten Schritt,
Den Not ihm dringend abgepreßt, verzeihn].
Laßt Hermann, wenn er kömmt, den Gaunerstreich uns melden[:
So kommt gewiß, Freund Dagobert,

Freund Selgar, noch der Bund zustande,
Um dessenthalb wir hier bei ihm versammelt sind].

Dabobert:
[Freund Thuiskomar!] Ob ich dem Bündnis mich,
Das diese Fremdlinge aus Deutschland soll verjagen,
Anschließen werd‘, ob nicht: darüber, weißt du,
Entscheidet hier ein Wort aus Selgars Munde!
[Augustus trägt, Roms Kaiser, mir,
Wenn ich mich seiner Sache will vermählen,
Das ganze, jüngst dem Ariovist entrißne,
Reich der Narisker an -
Nichts! Nichts! Was fahrt ihr auf? Ich will es nicht!
Dem Vaterlande bleib' ich treu,
Ich schlag' es aus, ich bin bereits dazu.
Doch] der hier[, Selgar,] soll [, der Fürst der Brukterer,]
Den Strich mir, der mein Eigentum,
An dem Gestad‘ der Lippe überlassen;
Wir lagen längst im Streit darum.
Und wenn er mir Gerechtigkeit verweigert,
[Selbst jetzt noch, da er meine Großmut braucht,]
So werd‘ ich mich in euren Krieg nicht mischen.

Selgar:
Dein Eigentum! Sieh da! Mit welchem Rechte
Nennst du, was mir verpfändet, dein[,
Bevor das Pfand, das Horst, mein Ahnherr, zahlte,
An seinen Enkel du zurückgezahlt?
Ist jetzt der würd‘ge Augenblick,
zur Sprache solche Zwistigkeit zu bringen?]
Eh‘ ich[, Unedelmüt‘gen,] dir
Den Strich am Lippgestande überlasse,
Eh‘ will an Augusts Heere ich
Mein ganzes Reich, mit Haus und Hof, verlieren!

[Thuiskomar:
O meine Freunde!

Ein Fürst:
Selgar! Dagobert!

Ein Cherusker:
Hermann, der Fürst, kommt!

Thuiskomar:
Laßt den Strich, ich bitt‘ euch
Ruhn, an der Lippe, bis entschieden ist,
Wem das gesamte Reich Germaniens gehört!

Wolf:
Da hast du recht! Es bricht der Wolf, o Deutschland,
in deine Hürde ein, und deine Hirten streiten
Um eine Handvoll Wolle sich.]

Das Ausmaß der Kürzungen in diesem Auftritt ist in etwa repräsentativ für Peymanns Vorgehensweise: Er hat stellenweise konsequent, doch nie übermäßig oder verfälschend gestrichen.

Nur ein einziges Mal stellt Peymann Szenen um – allerdings an einer wichtigen Stelle: im dritten Auftritt des vierten Aktes. Er beginnt (wie im Originaltext, allerdings teilweise gekürzt) mit dem Zwiegespräch zwischen Hermann und Eginhardt, das vor dem für die Inszenierung charakteristischen schwarzen Hintergrund stattfindet. Es bricht jedoch mitten im dritten Auftritt mit Hermanns Ausruf „Horch‘! Still!“ ab; und es folgt die als „fernöstliches Maskenspiel“ stilisierte Szene, in der die Zerstückelung Hallys vorbereitet wird (und schließlich, später, auch erfolgt); also mit dem vierten Auftritt. Mit dem Aufschrei Teutholds „Gott im Himmel!/ Hally, mein Einziges, was widerfuhr dir?“ bricht wiederum das Maskenspiel ab; und Peymann setzt den dritten Auftritt bis zum Ende fort. Erst dann wird das Maskenspiel weitergeführt, zu dem später, entsprechend der Textvorlage, auch Hermann und Eginhardt stoßen. Auch dieser Eingriff Peymanns ist eher behutsam; er bedeutet tatsächlich eine leichte Spannungssteigerung in Form eines retardierenden Moments, ohne den Charakter der Szene zu verändern.

Es findet sich auch nur eine einzige Stelle, an der Peymann Personen auslässt (und ihren Text anderen übergibt): im ersten und zweiten Auftritt des vierten Aktes, wo Hermanns Kriegsplan von Luitgar dem Marbod unterbreitet wird. In der Textvorlage ist Marbod zunächst skeptisch und fragt den misstrauischen Attarin um Rat; beide prüfen dann Hermanns Söhne, die dieser dem Marbod als Geißeln gegeben hatte, ob es die echten Kinder Hermanns seien. Dieses Fragespiel ist für den Leser (und Zuschauer), der

den wahren Sachverhalt ja bereits kennt, ohne neuen Erkenntnisgewinn; auch dramaturgisch ist es nicht notwendig: (wohl) deshalb hat Peymann es ausgelassen – weder Hermanns Söhne noch Attarin erscheinen in der Inszenierung; der Schlachtplan wird dem Marbod von Luitgar direkt übermittelt. Marbod übernimmt hier auch den Originaltext Attarins (sofern er nicht wegfällt); an einer Stelle übernimmt Luitgar (sogar) den Text, den Kleist Marbod zugedacht hatte: In der Vorlage besänftigt Marbod Attarins Zweifel; bei Peymann äußert Marbod selbst die Bedenken, und Luitgar stellt sich ihnen mit Marbods Originaltext entgegen.

Insgesamt war der Regisseur aber mit Kürzungen oder Veränderungen der Textvorlage zurückhaltend. In stärkerem Ausmaß hat er noch bei der Schluss-Szene gestrichen, wo die Diskussion über die Frage, wer Herrscher über die Deutschen werden solle, komplett ausgelassen worden ist. Es gibt aber auch Szenen, die mit derselben Berechtigung hätten gekürzt werden können, aber belassen wurden – so dass eher der Eindruck entsteht, Peymann wolle mit seiner Inszenierung Kleists Wortbilder zelebrieren: die Bescheidenheit eines Regisseurs vor einem bewunderten Text. So könnte auch die Tatsache interpretiert werden, dass die Bühne in Bochum fast durchgängig leer blieb, das Bühnenhaus mit schwarzen Wänden und Vorhängen bedeckt war: Dieser Entscheidung lag demnach der Wunsch zugrunde, Kleists Text für sich alleine wirken zu lassen, möglichst ohne ablenkende Einflüsse. Diese Interpretation wird durch Eigenbewertungen Peymanns gedeckt. Er hat beispielsweise Skrupel hinsichtlich der wenigen Szenen geäußert, die diese Kargheit durchbrechen: „Das sind für mich Bilder, bei denen wir eigentlich gar nicht die Mittel hatten, wo wir poetisieren mussten; obwohl es als ein großes Verdienst der Aufführung gewertet wird, ist es eher eine Schwäche“ (PEYMANN 1984: 3). Die Zurückhaltung des Regisseurs wurde auch von Kritikern beobachtet: „Noch nie hat Claus Peymann eine Inszenierung so ruhig entwickelt, ganz aus dem Innern des Textes. [...] Noch nie hat er so ‚erwachsen‘ inszeniert, seine Kindeslust an den schönen Spielen des Theaters bezähmt“ (HENRICHS 1982: 45). Peymanns Absicht scheint es also (zumindest auch) gewesen zu sein, den Text Kleists möglichst wenig durch Eingriffe zu stören oder zu überlagern. Notwendigerweise gilt dies dann auch für den Fernsehfilm; darin muss ein weiterer Grund beispielsweise für die Entscheidung gesehen werden, den Fernsehfilm auf der leeren Bühne (und nicht etwa in einer realen Landschaft) zu drehen.

3.4

Problematisch wäre (insbesondere vor dem Hintergrund der schwierigen Rezeptionsgeschichte dieses Werkes) gewesen, wenn diese dienende Absicht das einzige Ziel Peymanns gewesen sei. Tatsächlich hat sich ein entsprechender Eindruck lange Zeit gehalten, wie beispielsweise C. Bernd Sucher verdeutlicht hat: „[...] – dass er [Claus Peymann] dieses Stück ausgegraben hatte, blieb überraschend, seltsam. Noch in der Pause, da waren die ersten sieben Szenen des vierten Aktes bereits gespielt, war unklar, wie Peymann seine Gratwanderung fortsetzen würde. Irgendetwas mußte er unternehmen, um Hermann, diesem kühlen Kopf mit Führereigenschaften, den Nimbus des Retters zu nehmen“ (SUCHER 1982: 12). Es gelang dem Regisseur dann doch, eine eigene Deutung der ‚Hermannsschlacht‘ zu Ausdruck zu bringen (Suchers nächster Satz lautet denn auch: „Und es geschah etwas.“) – dennoch muss die Frage diskutiert werden, ob ein Text, der in einem solchen Ausmaß Unmenschliches ausdrückt, heute noch so respektvoll behandelt werden darf, nachdem ja bekannt ist, was die Folgen dieses Fremdenhasses sein können – beziehungsweise: was dieser Respekt im Jahr 1982 für die gesellschaftliche Entwicklung indiziert. Die Interpretation Peymanns stellt vor diesem Hintergrund eine wichtige Quelle dar, um Änderungen des ‚Zeitgeistes‘ zu erkennen und zu bewerten.

3.5

Die Rezensenten der Premiere erklären das Konzept Peymanns von der Schluss-Szene aus. C. Bernd SUCHER (1982: 12):

> Und es geschah etwas. Peymann stellt Gert Voss, den Bochumer Hermann, in der Schlußszene ganz allein auf die große leere Bühne. Jubel, Gewehrsalven, Musikdröhnen, und Hermanns Schatten, das lebendige Denkmal, wächst an der Bühnenrückwand, je weiter sich der Fürst von seinem Volk entfernt. Dann reißt sich Voss den Wikingerhelm vom Kopf, ärgerlich, enttäuscht. Darunter trägt er noch immer die Che-Guevara-Mütze. Der Revolutionär, der listig-subversive, der handelt, während die anderen reden und lamentieren, hat gesiegt. Aber er weigert sich, als Kriegsheld gefeiert zu werden, weil er weiß, daß er keinen Schritt vorangekommen ist auf dem Weg, die Freiheit zu retten.

Benjamin HENRICHS (1982: 45):

> Vor dem Finale [...] noch ein Schattenspiel. Hermann, der Sieger, von einem Scheinwerfer illuminiert. An der Bühnenwand sein ins Riesenhafte wachsender Schatten: das Hermannsdenkmal. Natürlich ein Riesengelächter.

> Es ist gut, daß Peymann seine Inszenierung nicht mit diesem Licht- und Knalleffekt, mit dieser kritischen Platzpatrone aufhören läßt.
>
> Sondern ganz anders: Die Bühne ist leer, das Bühnenhaus offen, die schwarzen Wände heruntergerissen. Hermann und Thusnelda, auf der weiten Bühne allein. Plötzlich erinnern die beiden an ein anderes großes Theaterpaar – an Bernhard Minetti und Edith Heerdegen, die im selben Theater Thomas Bernhards ‚Weltverbesserer' spielten. Ein Weltverbesserer ist auch Hermann der Cherusker – getreu Bernhards Devise, daß die Welt nur verbessern kann, wer sie vernichtet.
>
> Das ist das Ende. Die Römer sind ausgerottet. Deutschland ist gerettet. Die Welt ist leer.

Von dieser Schluss-Szene aus rückwirkend betrachtet, haben alle anderen wichtigen Elemente der Inszenierung – wie die kahle Schwärze des Bühnenhintergrunds oder die Kostüme – nur den Zweck, die Zeitlosigkeit und damit Abstraktionsfähigkeit dieses eigentlich für eine sehr konkrete politische Situation geschriebenen vaterländischen Schauspiels zu verdeutlichen; damit (auch) dem (negativen!) Interpretationskonzept dienend, das SUCHER (1982: 12) mit „Rettung? – Warten auf den Untergang" umschrieben hat.

Zudem entsteht durch die genannten Inszenierungselemente eine symbolische Ebene (die bemerkenswerterweise von den Rezensenten zwar gesehen, aber nicht in ihrer Funktion gewürdigt wurde). So dient das Bühnenbild tatsächlich dem Abstraktionsprinzip – durch seine leere Schwärze, die keine Möglichkeit einer historischen Einordnung bietet; auch die Requisiten sind epochengeschichtlich und stilistisch uncharakterisierbar, wie der Thron Hermanns, ein lediglich in ein rotes Tuch eingeschlagener Stuhl; die Kostüme sind eine Mischung aus Gegenwartskleidern (die quantitativ wohl dominieren und damit erneut die Distanz zum ‚klassischen Stoff' demonstrieren), Kleidung aus der Entstehungszeit des Werks, der Zeit Kleists (Uniformrelikte wie Jacken oder Hosen), sowie Fragmente von Kleidungsstücken, die (klischeehaft) auf die Zeit der historischen Hermannsschlacht verweisen sollen (sie sind besonders auffällig, allerdings quantitativ schwächer vertreten: beispielsweise eine Flügelhelm, ein Kriegshelm mit Hörnern, Waffenteile); dazu kommen Kleidungsstücke, die auf imperialistische beziehungsweise kolonialistische Perioden verweisen (so britische Tropenhelme); schließlich sind auch die musikalischen Einsprengsel als kurze Zitate (Marschmusik, hymnenartige Musik) konzipiert, die auf überzeitliche Motive verweisen sollen.

Diese Zitate weisen auf eine weitere Interpretationsebene: Denn es handelt sich, über die gesamte Inszenierung hinweg, um zwar zeitlich durcheinandergehende, stets

ungenaue und teilweise nicht einzuordnende, so doch anthropologisch sehr konkrete Symbole. Insgesamt haben sie so die Wirkung von Metaphern. Dies soll kurz am Beispiel des römischen Feldherrn Varus verdeutlicht werden: Er trägt einen Tropenhelm, der an die Kopfbedeckung britischer Kolonialoffiziere erinnert. Damit werden Kolonialismus und Imperialismus als die das britische Weltreich (zumindest aus der Sicht der heute wohl herrschenden Meinung) prägenden und leitenden Prinzipien auf Varus übertragen und implizit den Römern unterstellt und vorgeworfen. Die ‚Hermannsschlacht' ist so zwar kein reales Ereignis mehr, sie wird aber (unter anderem) als Parabel auf den Kolonialismus genutzt. Damit kann das Stück auf alle historischen Situationen angewandt werden, die von ähnlichen Motiven geprägt sind. C. Bernd SUCHER deutet die Implikationen dieses Inszenierungsmerkmals nur an, wenn er schreibt (1982: 12): „Nichts ist in dieser Inszenierung übrig von Kleists Propaganda von ‚Deutschlands großer Sache'. Mit den Römern sind nicht mehr die Franzosen, mit den Cheruskern nicht die Preußen mehr gemeint, wenngleich auch in dieser Fassung [...] hier und dort die Anspielungen noch immer zu hören sind."

Georg Hensels Differenzierung zwischen Hermann als Che Guevara und als Asterix kommt den Peymannschen Funktionsimplikationen bereits näher. Das Beispiel der Römer soll die Peymannsche Vorgehensweise weiter verdeutlichen: denn gerade die differenzierende, sich häufig widersprechende Symbolik, die gezielt negative, in bewusstem Gegensatz zur inhaltlichen Aussage des Stückes stehende Momente einsetzt, wurde von den Rezensenten der Premiere nicht herausgearbeitet. Die Römer sind grundsätzlich weiß gekleidet, die Germanen schwarz: Dies ist die Umkehrung der Farbenfolge, die normalerweise in Trivialfilmen zur Charakterisierung der Personen benutzt wird (dort sind die Guten immer weiß, die Bösen immer schwarz gekleidet). Für Kleist sind die Germanen ‚gut' und die Römer ‚schlecht' (dies ist ja die Grundaussage der ‚Hermannsschlacht'); indem Peymann die Farbsymbolik umkehrt, distanziert er sich (doch!) von Kleist. Er verweist auf eine Ebene außerhalb des Stückes, in der diese ‚Schwarz-Weiß-Malerei' unzutreffend ist. Die Aussage des Stückes wird durch die symbolische Farbumkehrung relativiert, gebrochen.

Es gibt weitere Beispiele für die Peymannsche Methode der umgekehrten, negativen Symbolik (– erneut von keinem Kritiker erwähnt). Kleist geht es ja darum, die Römer als hassenswerte Eindringlinge darzustellen, während sich die Germanen in einem nationalen Befreiungskampf befinden. Die Kampfhandlungen haben also keine

(moralische) Legitimation, was die Römer betrifft; dagegen führen die Germanen einen ‚gerechten Krieg' (der deshalb wiederum auch manch unmoralisches Verhalten legitimiert). Peymann relativiert diese Darstellung, in dem er da, wo die Römer brutal sind, das Geschehen auf eine imaginäre Sphäre enthebt; die Grausamkeiten der Germanen werden dagegen überdeutlich dargestellt. Nie sieht man die Römer Gewalttaten begehen: Als das Römerheer plündernd durch Cheruska nach Teutoburg zieht, wird auf die schwarze Bühnenwand lediglich ferner Feuerschein projiziert; das vergewaltigte Mädchen Hally, Opfer der Römer, taucht nur als ‚Maske' auf; die Schlacht selbst wird entsprechend der zwei Zeilen „Zerschellt ward nun das ganze Römerheer,/ Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen" als grotesk hin- und herschwankendes, mit Musik unterlegtes Ballett, nicht als Kampf inszeniert (allerdings entfällt bei Peymanns Inszenierung der Text mit Ausnahme der genannten beiden Zeilen „Zerschellt ward nun das ganze Römerheer,/ Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen", die nun gesungen werden). Die Aggressivität der Germanen wird dagegen mit viel Blut dargestellt: Dies beginnt bereits in den Anfangsszenen, als ein gerade erlegter Auerochse auf die Bühne geschleppt wird, „die Pfeile stecken noch in seinem Körper, plötzlich stürzt Blut aus seinem Maul – beschmutzt [... die] leere Bühne" (SUCHER 1982: 12); das setzt sich fort in der Bärenszene, in der tatsächlich ein Bär („ein[...] Schauspieler im schwarzen Bärenkostüm", SUCHER 1982; 12) auf der Bühne seine Krallen in Ventidius bohrt; und das endet damit, dass Varus brutal abgeschlachtet wird: „Wenn sie [die ‚germanischen Guerrilleros'] dem Varus die Hose herunterzerren und ihn abstechen wie ein Stück Vieh, suhlen sie sich in einem sexuellen Blutrausch." (HENSEL 1982: 25)

Die beiden Szenen, in denen der Auerochse und Varus getötet werden, sind von Peymann offenbar mit Absicht als eine Art Rahmen konzipiert worden: Gleich zu Beginn bringen die Germanen – ohne sichtbare Gefühlsregungen, mithin ohne Respekt vor dem Leben – das Tier um, und es verendet stark blutend; genauso stirbt vor dem Finale Varus, wörtlich: „Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,/ Der, mit zwölf Enden, durch die Forsten bricht! –"; wie Georg HENSEL ja betont hat (1982: 25), stechen ihn die Germanen „wie ein Stück Vieh" ab. Die Feinde sind für die Germanen offenbar keine Menschen mehr, sie werden wie Tiere behandelt; gleichzeitig deutet das rohe ‚Abschlachten' der Feinde aber auch an, dass sich die Germanen selbst brutal, wie Tiere, verhalten: Der Bär, der Ventidius zerfleischt, ist gleichzeitig Teil der

Persönlichkeit Thusneldas; als Varus umgebracht wird, „suhlen sie [die Germanen] sich in einem sexuellen Blutrausch“ (HENSEL 1982: 25) – sie suhlen sich, wie wilde Tiere. Mit den Extremszenen des Rahmens werden die Motive, die (nach Peymanns Interpretation) die Germanen leiten, präsentiert: eine auf das Absolute zielende Grausamkeit, die gleichzeitig immer eine sexuelle Komponente hat.

Sehr aussagekräftig ist in diesem Kontext die Bärenszene, in der das Tier (anstelle von Thusnelda) den (offensichtlich noch immer) geliebten Mann, von dem aber klar geworden ist, dass er umgekehrt nicht verliebt ist, vielmehr ihre Liebe nur ausgenutzt hat, zerfleischt: durch das Zerfleischen kann er der Frau doch noch ganz gehören. Die Liebe ist demnach absolut und kann nur absolut empfunden werden; sie ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die auf absoluten Werten besteht. Dies impliziert die totale Unterwerfung (hier: unter die Liebe Thusneldas). Ist die absolute Form nicht möglich, bleibt nur noch der Tod, das letzte Absolute. Dies ist einerseits eine Überhöhung (hier: der Liebe) ins Absolute, andererseits (und gleichzeitig) eine Reduktion: auf Selbstpreisgabe und Unterwürfigkeit. Mit dem Begriff der Liebe ist demnach zwangsläufig die Machtfrage gekoppelt, die hier vor allem physisch dargestellt und ausgelebt wird: sexuell und brutal.

Die Koppelung ist deshalb reziprok. Dies wird beispielsweise nach der Ermordung des Varus deutlich: Nachdem ihn die Germanenfürsten Fust und Gueltar getötet haben, nehmen sie ihn ganz in Besitz, indem sie sein Blut in ihren eigenen Gesichtern verreiben; dann küssen sie sich.

Wie eng Selbstaufgabe (beziehungsweise Macht) und Sexualität zusammenhängen, zeigt sich noch einmal im selben Auftritt, als Fust und Gueltar vor Hermann in Unterwürfigkeitspose knien. Hermann ist verwundet und blutet stark (die Wunde wurde von Gueltar selbst verursacht); aus ihrer Unterwürfigkeit heraus bedrängen beide Fürsten den Hermann sexuell (Gueltar: „Komm her, soll ich das Blut dir saugen?“ – Fust: „Mir laß – mir, mir!“). Die Verbindung zwischen Sexualität und Brutalität einerseits sowie Macht und Selbstaufgabe andererseits besteht, wie der Text beweist, bereits bei Kleist selbst; Peymann hat sie jedoch explizit herausgearbeitet und sie in den Mittelpunkt seiner Inszenierung gestellt. Sie verweist auf einen tiefenpsychologischen Zusammenhang, der gerade für den faschistischen beziehungsweise nationalsozialistischen Führerkult bestimmend war, wie Adorno

gezeigt hat (ADORNO 1971: 34ff). In der Inszenierung erscheint Hermann in diesem Moment als mystisch überhöhter Führer, vor dem Gueltar und Fust in die Knie sinken.

Die Filmanalyse verdeutlicht den Interpretationsansatz von Claus Peymann. In der Regel bestimmen totale, teilweise auch halbtotale und amerikanische Einstellungen die Verfilmung, so dass die Bühne immer zu sehen ist und die Personen nie von ihrer Umgebung losgelöst erscheinen. Dadurch entsteht eine gewisse Distanz zu ihnen, da man sich visuell nie ganz auf sie einlassen muss. Die Einstellungen sind zumeist relativ lang; nie verliert der Zuschauer den Überblick. Dies ändert sich nur in einzelnen Szenen – so, wenn Fust und Gueltar ihre Hände über Varus' blutverschmierte Brust tasten lassen, sich das Blut in ihre Gesichter reiben und sich dann küssen. Nicht beim Kampf selbst, sondern erst dann, wenn die Protagonisten sozusagen ihr Innerstes zu erkennen geben und so die Erklärung der ‚Hermannsschlacht' versucht wird, ist der Zuschauer unmittelbar dabei und muss sich dem von Peymann herausgearbeiteten Motiv (Brutalität, verbunden mit Sexualität) direkt stellen; er kann (auf dem Bildschirm) nicht mehr ausweichen.

Im Finale zeigt Peymann dann die politischen Folgen dieses Zusammenhangs: Hermann, der Einzelne, wird (durch das Schattenspiel) zum gigantischen Denkmal, das allein bühnenbestimmend ist. Hymnenartige Musik überhöht das Bild noch mehr. Die Kamera bleibt bei ihrer unmittelbaren Darstellung; gleichzeitig wird die Kameraposition immer tiefer, so dass der Zuschauer, ähnlich wie Fust und Gueltar, klein und unterwürfig aus der Froschperspektive zu Hermann hinaufschauen muss. Wesentlich intensiver als die Theaterinszenierung kann der Film das Publikum einbeziehen; dieser Identifikationszwang hat eine Unmittelbarkeit zur Folge, die den Zuschauer die Position der Germanenfürsten quasi als eigene erleben lässt: ihre Unterwürfigkeit, ihre ‚absolute' Beantwortung der Machtfrage. Hermann schreitet langsam weiter, dadurch verändert sich sein Schatten – das Bild des Hermannsdenkmals im Teutoburger Wald –, der schließlich so groß wird, dass er die ganze Wand ausfüllt: Hermann, der Cherusker, überlebensgroß. Die Kameraeinstellung ist zwar eine Totale, aber Hermanns Abbild ist nun so groß, so total, dass es nahezu den gesamten Bildschirm einnimmt und damit – wie zuvor nur die Nahaufnahme – dem Zuschauer keine Distanz mehr erlaubt; es ist keine mehr möglich: so total, so gigantisch ist Hermann nun. Der Fernsehfilm kann damit mehrere Ebenen gleichzeitig ausdrücken: Zum einen ist die Einstellung in der Totalen ganz einfach notwendig, wenn das gezeigt werden soll, was auf der Bühne zu

sehen ist; zum anderen ist sie aber auch selbst ein Symbol. Wenn nur noch eine Totale ausreicht, um Hermann ganz zu zeigen, demonstriert das auch, wie total und omnipotent er selbst beziehungsweise sein Mythos geworden ist. Auch im Tontrakt überdeckt die hymnenartige Musik alle Geräusche. Neben dem Mythos kann nichts bestehen.

Dann aber wird die Musik immer mehr von Gewehrsalven und anderen Kriegsgeräuschen überlagert. Die folgende Einstellung des Fernsehfilms repräsentiert diesen Wechsel, erneut in der doppelten Funktion, das Bühnengeschehen zu dokumentieren und zeigen und gleichzeitig selbst Inhaltsträger zu sein. Sie zeigt Hermann im Gegenlicht... – er ist noch immer nicht als Individuum zu erkennen, sondern als überpersönlich mythische Figur – die jetzt aber keinen Schatten mehr wirft, sondern selbst zum (noch immer gigantischen) Schatten geworden ist. Dem entspricht die amerikanische Kameraeinstellung, die bereits wieder mehr Distanz ermöglicht.

Als die Hymne schließlich vom Kriegslärm ganz überdeckt ist, brechen alle Geräusche ab; die Demontage erfolgt auch bei Hermann selbst: er lässt seine Kriegsutensilien (Flügelhelm, Schwert, Schild) fallen, und das Licht geht an. Mit dem Licht endet die Erscheinung des Denkmals; es konnte nur im Dunkel wirken... – Als auch der Helm zu Boden gefallen ist, geht die normale Bühnenbeleuchtung wieder an, so dass Hermann nicht mehr als Einzelner, als überpersönlicher Mythos erscheint, sondern erneut (nur) als Mensch; mehr noch: er bleibt als einsamer (nicht mehr einzigartiger), „zerstörter“ (PEYMANN 1984) (und nicht mehr verehrter und zu verehrender) Mann stehen. Dem Wechsel entspricht die Kameraeinstellung: erneut die Totale, die Hermann inmitten der großen leeren Bühne zeigt und damit dem Zuschauer wieder den Überblick ermöglicht.

Aber erneut relativiert Peymann. Zwar steht Hermann ‚zerbrochen‘ auf der leeren Bühne, aber seine Sprache ist noch immer aggressiv; er „droht, das Drama abschließend, Rom mit Vernichtung“ (HENSEL 1982: 25), und seine letzten Worte lauten:

> Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!
> Denn‘ eh doch, seh‘ ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
> Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
> Als bis das Raubnest ganz zerstört,
> Und nichts, als eine schwarze Fahne,
> Von seinem öden Trümmerhaufen weht!

PEYMANN (1984: 1) wollte den ‚zerbrochenen' Sieger darstellen:

> Wir sehen zwei zerstörte Menschen. Und so sieht halt die Maske des Siegers aus. Zwei Schauspieler – auf der leeren Bühne. Die Schlacht ist geschlagen. [...] Kleist zeigt einen ganz besonderen Mann, Hermann, sich selber, den Träumer und Sucher und Gewalttäter und Mörder, der auch die Maske des Führers bekommt, der im Aufstieg zur Macht und zum Sieg sich selber zerstört. Am Ende bleibt doch ein hergelaufener Killer auf der Bühne stehen, der auch seine Frau verloren hat, vor lauter Sieg und Befreiungskrieg. [...] Stellen Sie sich Leute vor, die endlich einen Befreiungskrieg gewonnen haben und dann plötzlich den Krieg nicht mehr loswerden. Selbst ein berechtigter Krieg – wenn es das überhaupt gibt – wie der, den Hermann gegen die Römer führt oder den die Deutschen damals gegen Napoleon hätten führen sollen, selbst dieser Krieg macht das Gesicht zur Fratze; das zeigt die Melancholie und Verstörung der Schlußszene, die wir erfunden haben, wo doch nur die leere Bühne übrigbleibt und zwei Leute, bei denen fast alles kaputt ist. Und das ist eine Aussage, die wir in Kleists Stück vorfinden.

Hermann, der äußerlich vom Mythos zum Menschen degradiert worden ist, lässt verbal keine Einsicht erkennen: Alles ist so, wie es war: der Stil der Inszenierung, die Kameraeinstellung, und Hermann selbst. Seine letzten Worte sind nach wie vor Ausdruck der Zerstörungswut und des Hasses.

3.6

Kann das Konzept Claus Peymanns auch durch seine Bereitschaft zur Widersprüchlichkeit charakterisiert werden, so ist sein interpretatorisches Zentrum doch eindeutig (und eben durch die Kombination von Nationalismus und Macht einerseits, sowie Sexualität und Brutalität andererseits geprägt); eindeutig ist auch das selbstgestellte Ziel PEYMANNS: „Wir müssen bei einer Aufführung eigentlich immer einen unmittelbaren Ansatz haben, einen Angelhaken für das Stück. So gab es auch einen spezifischen Bochumer Grund für die ‚Hermannsschlacht': es ist eine ‚Hermanns-schlacht' für den Frieden." (1984, 1-3) Die Inszenierung erweitert daher das beschriebene Kriterienfeld (zwischen ästhetischer beziehungsweise politischer Ablehnung beziehungsweise Bewunderung):

Auch Claus Peymann scheint von der Sprache und Form Kleists fasziniert zu sein, die politische Aussage Kleists (die ja offenbar auf einen Konflikt mit den Franzosen gezielt hat) scheint er abzulehnen – aber er interpretiert den Inhalt um, indem er ihn als monströse Warnung zu verstehen vorgibt. Peymann hat also die Rezeptionsgeschichte um einen Aspekt erweitert; von daher ist seine Interpretation

historisch bedeutsam und der eingehenden Beschäftigung (wie auch der Dokumentation im Fernsehen) wert.

3.7

Auch dieser neue Aspekt in der Rezeptionsgeschichte muss aus der historischen Situation heraus verstanden werden, in der er entstanden ist. Einerseits und sehr konkret ist dies die Friedensbewegung, die Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre im Zusammenhang mit dem Nato-Doppelbeschluss und die durch ihn ausgelöste Kriegsangst insbesondere in Westdeutschland entstanden ist. Dabei ist unwichtig, ob diese Kriegsangst irrational gewesen oder durch objektive Gefährdungen hervorgerufen worden war – wie die Diskussion aus der Zeit deutlich macht (beispielsweise ALT 1983, LAFONTAINE 1983, PESTALOZZI/SCHLEGEL/BACHMANN 1983, AHLFELD 1984), ist die Angst von sehr vielen Bürgern empfunden worden. Offensichtlich bezieht sich Claus Peymann konkret auf diese historische Situation.

Andererseits verweist sein Ansatz auf die Rezeption der der zeitgenössischen Diskussionen. Zum Zeitpunkt der Peymannschen Aufführung war sie insbesondere Peter Koslowski, Wolfgang Welsch, aber auch von den frühen Schriften Peter Sloterdijks geprägt. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen. So veröffentlichte Peter SLOTERDIJK im selben Jahr 1983 seine (auch kommerziell erfolgreiche) „Kritik der zynischen Vernunft“, in der er beispielsweise betont hat: „Im Grunde glaubt kein Mensch mehr, daß heutiges Lernen ‚Probleme‘ von morgen löst; fast sicher ist vielmehr, daß es sie auslöst.“ (1983: 13). Claus Peymanns oben zitierter Satz, wonach auch ein ‚gerechter Krieg‘ die Ideale zerstört, die er retten will, ist allenfalls eine Transformation dieses Diktums von Peter Sloterdijk; in der Tendenz sind beide Feststellungen deckungsgleich. Claus Peymann hat also die erste Interpretation der ‚Hermannsschlacht‘ vorgelegt, die sich dem ‚klassischen‘ Interpretationsschema entzieht.

Vermutlich war die Hinwendung zur ‚Hermannsschlacht‘ erst aufgrund der damals dominierenden gesellschaftlichen Diskurse möglich. Claus Peymanns Inszenierung (und Fernsehfilm) sind demnach nicht nur für die Kleistforschung wichtige Daten, sie stellen gleichzeitig ein Indiz für die Entwicklung des Zeitgeists in Deutschland zu Beginn der achtziger Jahre dar. Um so wichtiger ist die Tatsache, dass die Peymannsche Interpretation (in der Form seines Fernsehfilms) dokumentiert werden konnte.

3.8

Schließlich muss noch diskutiert werden, ob eine solche Interpretation der ‚Hermannsschlacht' überhaupt sinnvoll und möglich ist.

Claus Peymann will zeigen, dass jeder Krieg, ob man ihn als Sieger oder Verlierer übersteht, immer zerstörende und vernichtende Folgen hat. Um seine Überzeugung zu verdeutlichen, stellt er die mit dem Krieg verbundenen Grausamkeiten (der Germanen) explizit, geradezu überdeutlich dar. In der Verbindung von Brutalität und Sexualität erhält der Krieg aber eine nicht rationale, sondern anthropologische Grundlage. Keine Person, die die Inszenierung portraitiert, entzieht sich diesem Schema, das zudem nicht begründet, sondern als gegeben gezeigt wird. So scheint es unmöglich zu sein, an den festen, zeitlosen Strukturen (die, wie die anachronistischen Kostüme demonstrieren, seit dem Altertum über die nachrevolutionären Kriege bis heute gelten) etwas ändern zu können. Damit ist aber auch die Möglichkeit fragwürdig geworden, selbst durch Aufzeigen der Strukturen ihre Existenz und Wirksamkeit zu beeinflussen.

Gerade dies scheint aber das Ziel Claus Peymanns gewesen zu sein: gemäß seiner Absicht, dem Frieden zu dienen.

Wie bereits dargestellt worden ist, hat Claus Peymann seine Umdeutung vor allem dadurch zu erreichen versucht, dass er die Originalaussage durch eine negative Symbolik permanent relativiert, dass er also dem Stück widerspricht – allerdings nur inhaltlich, nicht in Bezug auf die Form oder Sprache. Dieses Verfahren ist problematisch und nur als Symbol möglich, denn die Handlungen der Personen werden noch immer – und bei Peymann, der ja sehr viel Achtung vor der Kleistschen Sprache und Form zeigt, sogar sehr eindringlich – durch den Originaltext begründet. Die ‚Hermannsschlacht' rechtfertigt aber den Krieg – eine entgegengesetzte Interpretation ist mithin nahezu unmöglich. Werden die ‚rationalen' Gründe, die das Stück selbst liefert, dennoch hinterfragt, aber keine anderen ‚rationalen' Gründe für das Handeln der Personen entwickelt, dann bleiben nur die strukturellen, anthropologischen Gründe bestehen.

Offensichtlich hat Peymann seine Umdeutung auch dadurch zu erreichen versucht, dass er sämtliche Hauptpersonen der Lächerlichkeit preisgegeben hat –

> Peymann läßt keinen Zweifel, daß die Taten des Guerillero Hermann blutig sind, doch wo er Gelächter herausschlagen kann, da schlägt er unerbittlich zu, und besonders genießt er es, wenn er Gewalt und Gelächter zusammenzwingt: wenn die Römer über die Sümpfe schlittern; wenn ihre gesichtslose Armee als choreographische Gruppe im Kampfe wankt und im Tod erstarrt. Schlimme Gewalt und schlimmes Gelächter: wenn der gefangene Römer Septimius sich auf sein Recht beruft und Hermann ihn dennoch totschlagen läßt; wenn Hermann über das Recht des Gefangenen höhnisch lacht und das Publikum mit ihm. (HENSEL 1982: 25)

– aber auch dieses Gelächter erklärt nichts; es gibt dem Lachenden nur das Gefühl, über den lächerlichen Personen zu stehen (oder es drückt gar ein erkennendes Einverständnis aus). Wenn aber Sadismus und Masochismus tatsächlich universelle Phänomene sind, gibt es – vor dem Hintergrund der Absicht, für den Frieden zu wirken – keinen Grund, es dem Publikum zu ermöglichen, sich unschuldig oder einverständlich zu fühlen.

So bleibt die Einsicht, dass strukturelle, anthropologische Gründe allein den Krieg zu erklären in der Lage sind – und mit ihr das Problem, dass ein Widerspruch entsteht zwischen dem Wunsch, dem Frieden zu dienen, und dem interpretatorischen Ansatz, der Peymannschen Sicht auf die ‚Hermannsschlacht', der die Unmöglichkeit impliziert, Frieden überhaupt als realisierbar erscheinen zu lassen. Der emotionale Eindruck C. Bernd Suchers von der Premiere weist in dieselbe Richtung, wie bereits seine Überschrift („Rettung? – Warten auf den Untergang") belegt.

3.9

Offensichtlich mündet Claus Peymanns neuer Ansatz in eine Sackgasse – immerhin bleibt sein Verdienst, ihn gewagt zu haben; allein dies setzt seinen Versuch ins Recht. Damit hat Peymann auch die Notwendigkeit belegt, die bisher die ‚Hermannsschlacht'-Rezeption dominierende Schematik zu durchbrechen und sich ihrem Kriteriensystem zwischen Form und Inhalt zu entziehen.

Literaturverzeichnis

ADORNO, TH. W., „Die Freudsche Theorie und die Struktur faschistischer Propaganda", in: *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971

AFHELDT, H., *Atomkrieg. Das Verhängnis einer Politik mit militärischen Mitteln*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984

ALBERTI, C., „Die Hermannsschlachtung", in: *Zukunft* Vol. VI., 25, 1894

ALLEMANN, B., „Der Nationalismus Heinrich von Kleists“, in: MÜLLER-SEIDEL, W. (Hrsg.), *Kleists Aktualität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, 46 – 54.

ALT, F., *Frieden ist möglich*, München, Piper,13. Auflage, 1983

BARDONG, O. „Hambacher Fest und Wartburgfest – Freiheit und Einheit für die Deutschen“, in: *Studia historica Nitriensia* 1, 1993, 9 – 25.

BERGER, H., BÖTTCHER, K., HOFFMANN, L., NAUMANN, M. (Hrsg.), *Schauspielführer*, Berlin, Henschel, Band II/1, 1975.

BLÖCKERS, G., *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*, Berlin, Fischer, 1960

BRAHM, O., *Das Leben H. v. Kleists*, Berlin, Fleischel, 1884

COLLIN, M. von, „Über neuere dramatische Literatur“, in: *Jahrbuch der Literatur XX*., Wien: Gerold 1822, 111 – 125.

FISCHER, E., „Heinrich von Kleist“, in: *Sinn und Form*, Heft 5/6, 1961, 759 – 844.

GIESSEN, H. W., *Medienadäquates Publizieren. Von der inhaltlichen Konzeption zur Publikation und Präsentation*. Berlin; Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag / Elsevier 2004

GRABBE, Chr. D., *Die Hermannsschlacht*, Düsseldorf 1838, zitiert nach dem Digitalisat der Lippeschen Landesbibliotghek Detmold (http://s2w.hbz-nrw.de/llb/content/titleinfo/590837, 19. Juli 2013)

GRUNEWALD, M., „Heinrich von Kleist, Die Hermannsschlacht“, in: *Deutsches Adelsblatt* XXXXIII., 1925

GUNDOLF, F., *Heinrich von Kleist*, Berlin, Bondi, 1924

GUTZKOW, K., *Dionysius Longinus, Oder: Über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Literatur*, Stuttgart, Gutzkow, 1878

HEMBUS, J., *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, München, Heyne, 1981

HEMPEL, G., *Heinrich von Kleists Hermannsschlacht*, Erlangen, Univ. Diss, 1930

HENRICHS, B., „Das anmutige Monster, Kleist. Claus Peymann entdeckt ein neues, altes Stück: ‚Die Hermannsschlacht'“, in: *Die Zeit* Nummer 47, Hamburg, 19. November 1982, Seite 45.

HENSEL, G., *Spielplan*, Berlin, List, Teil 1, 1966

HENSEL, G., „Che Guevara im Teutoburger Wald, ‚Die Hermannsschlacht' von Kleist, inszeniert von Claus Peymann in Bochum“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, Nummer 263, Frankfurt am Main, Freitag, 12. November 1982, Seite 25.

HOHOFF, C., *Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1958

HORN, P., *Kleist-Chronik*, Königstein, Athaeneum, 1980,

HUTTEN, U. von, *Arminius. Dialogus Huttenicus, quo homo patriae amantissimus, Germanorum laudem celebravit*, Hagenau 1529, zitiert nach dem Digitalisat der Lippeschen Landesbibliotghek Detmold (http://s2w.hbz-nrw.de/llb/content/titleinfo/590837, 19. Juli 2013)

IDE, H., „Kleist im Niemandsland?“, in: MÜLLER-SEIDEL, W. (Hrsg.), *Kleist und die Gesellschaft*. Berlin, Schmidt, 1965, 33 – 66.

KITTLER, W., Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg: Rombach

KLEIST, H. V., *Die Hermannsschlacht*. Berlin 1821 (zitiert nach der Ausgabe im Projekt Gutenberg, http://gutenberg.spiegel.de/buch/577/1, 19. Juli 2013)

KLOPSTOCK, Fr. G., *Hermanns Schlacht, Ein Bardiet für die Schaubühne*, Bremen 1769

KOSLOWSKI, P., *Die postmoderne Kultur, Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*, München, Beck, 1987

LAFONTAINE, O., *Angst vor den Freunden. Die Atomwaffenstrategie der Supermächte zerstört die Bündnisse*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983

LOHENSTEIN, D. C. von, *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann, Als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchlauchtigten Thußnelda In einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In Zwey Theilen vorgestellet*, Leipzig 1689/90

LUKÁCS, G., *Die Tragödie Heinrich von Kleists*, zitiert nach der Ausgabe: LUKÁCS, G., *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied, Berlin: Luchterhand 1964.

MAYER, H., *Heinrich von Kleist, Der geschichtliche Augenblick*, Pfullingen, Neske, 1962

PESTALOZZI, H. A. SCHLEGEL, R., BACHMANN, M (Hrsg.), *Frieden in Deutschland. Die Friedensbewegung: wie sie wurde, was sie ist, was sie werden kann*, München, Goldmann, 1982;

PEYMANN, C. *„Die Hermannsschlacht" nach Heinrich von Kleist*, Zweites Deutsches Fernsehen, Fernsehproduktion 1984

PEYMANN, C., „Eine ‚Hermannsschlacht' für den Frieden", in: *Theater Heute*, Heft 1, 1984, 1 3.

PFITZNER, H., „Die Hermannsschlacht", Mainz, Schott, 1915

PINDEMONTE, I., *Arminio*, Verona 1804

QUARK, M., „Ein preußischer Junker als dichterischer Revolutionär", in: *Sozialistische Monatshefte*, 1902

SCHÄFER, R., „Der gefälschte Brief, Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‚Hermannsschlacht'", in: *Kleist-Jahrbuch* 1993, 181 – 189.

SCHMIDT, J., „H. v. Kleist", in: Preußische Jahrbücher, 1876, 593 – 607.

SENGLE, F., *Das deutsche Geschichtsdrama*, Stuttgart, Metzler, 1952

SLOTERDIJK, P., *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Band I, 1983

STRELLER, S., „Anmerkungen", In: STRELLER, S. (Hrsg.), *H. v. Kleist, Werke und Briefe*, Berlin, Weimar, Band 2, 1978

SUCHER, C. B. „Rettung? - Warten auf den Untergang. Claus Peymanns radikale neue Deutung von Kleists ‚Hermannsschlacht' in Bochum", in: *Süddeutsche Zeitung (SZ)* Nummer 261, München, Freitag, 12. November 1982, Seite 12.

TACITUS, *De origine et situ Germanorum liber*, zitiert nach der Ausgabe Stuttgart, Reclam, 1971

TIECK, L., *Hinterlassene Schriften von Heinrich von Kleist*, Berlin, Reimer, 1821

TRAUMANN, E. „Goethe, der Straßburger Student", Leipzig Klinkhardt & Biermann 1923.

TREITSCHKE, H. v., „Kleist", in: *Preußische Jahrbücher*, 1858, 599 – 623.

VINKEN. B., *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin: Merve 2011

WELSCH, W., *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VHC 1987

WILLBRANDT, A., *H. V. Kleist*, Nördlingen 1863

WINKLER, H. A. (Hrsg.), *Nationalismus*, Meisenheim, Hain, 1978

ZOLLING, Th., „Anmerkungen", in: ZOLLING, Th., *Kleists sämtliche Werke*, Berlin, Stuttgart, Speemann, 3. Teil 1885.

ZWEIG, S., *Der Kampf mit dem Dämon*, Leipzig, Insel, 1925

Recebido em 20/07/2013
aceito em 23/09/2013

Por um teatro épico e ético - a crítica teatral de Anatol Rosenfeld

[For an epic and ethical theater – The theater criticism of Anatol Rosenfeld]

Érica Gonçalves de Castro [1]

Abstract: In this paper we discuss some of Anatol Rosenfeld's most important writings on the theater, especially his *O Teatro épico (Epic Theater*), where he takes up the principles of Brecht's dramatic art and Brecht's work in organizing anthologies of outstanding German literary authors (Lessing, Goethe and Schiller, for example). The objective here is to show how all these influences are intertwined in Rosenfeld's analysis of the Brazilian theatrical production of the 1960s. Between the lines of Rosenfeld's critique one can see the ethical dimension he attributes to Brazil's intellectual activity. He also mentions the efforts taken to adapt the transforming potential of Brechtian theater to the specific political and cultural context of countries like Brazil.

Keywords: Anatol Rosenfeld; Brecht; theater; criticism; genre theory

Resumo:O presente artigo aborda alguns dos principais escritos de Anatol Rosenfeld sobre teatro, sobretudo *O teatro épico*, obra em que se debruça sobre os preceitos da dramaturgia de Brecht, bem como seu trabalho como organizador de antologias de autores canônicos da literatura alemã (Lessing, Goethe, Schiller), para mostrar como essas influências se cruzam em sua análise da produção teatral brasileira dos anos 1960. Nas entrelinhas da crítica de Rosenfeld, percebe-se a dimensão ética que ele atribuía à sua atividade intelectual e, ainda, um esforço de adaptar o potencial transformador do teatro brechtiano às demandas de um contexto político e cultural específico como o brasileiro.

Palavras-Chave: Anatol Rosenfeld; Brecht; teatro; crítica; teoria dos gêneros

[1]Pós-Doutora pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo e Doutora em Literatura Alemã pela mesma Universidade. Email: ericastro@yahoo.com

Introdução

Como muitos dos intelectuais de origem alemã que, a partir da segunda metade dos anos 1930, emigraram para o Brasil fugindo da perseguição nazista, Anatol Rosenfeld (1912-1973) viu-se obrigado a ganhar a vida nas mais variadas profissões, de lavrador a caixeiro-viajante, até conseguir dominar o português e voltar a exercer, no país que o acolheu, uma atividade condizente com a formação humanística (em Filosofia, Literatura e História) que recebera em sua Alemanha natal. Tendo chegado ao Brasil em 1937, Rosenfeld levou cerca de vinte anos para se tornar conhecido nos pequenos círculos literários formados pelos exilados do pós-guerra na cidade de São Paulo e, então, foi convidado a colaborar com o caderno "Suplemento Literário" do jornal *O Estado de São Paulo*, na época editado por Antonio Candido. Em 1957, ele assumiu nesse jornal uma coluna intitulada "Letras Germânicas". A partir daí, Rosenfeld tornou-se um crítico de projeção, e não só da literatura de língua alemã. Em seu pensamento, os conhecimentos adquiridos na sólida tradição humanística alemã dialogavam de modo orgânico com a cultura e a literatura brasileiras, sendo sua crítica de teatro o exemplo mais contundente desse fecundo diálogo intercultural. Como aponta KESTLER em seu estudo fundamental sobre os intelectuais de língua alemã exilados no Brasil, Rosenfeld foi um dos principais mediadores entre as culturas alemã e brasileira, contribuindo, de forma definitiva, "para a difusão da pedagogia teatral brechtiana e também para a renovação do teatro brasileiro" (KESTLER 2003: 134).

Os estudos sobre teatro somam cinco dos quinze volumes que compõem sua obra crítica – são eles *O teatro épico*, *Teatro moderno*, *Mito e herói no teatro brasileiro*, *Prismas do teatro* e *A arte do teatro* – sem mencionar os textos dispersos entre as demais coletâneas de ensaios, além do volume *Teatro alemão*, lançado originalmente em 1968 pela Editora Brasiliense e, atualmente, incorporado à obra *História da literatura e do teatro alemães.* São duas as razões que explicam o lugar de destaque do teatro no pensamento de Rosenfeld: o fato de ser uma modalidade de arte na qual a duplicidade humana se manifesta de forma mais acabada e de consistir, principalmente em se tratando do teatro épico de Brecht, em uma arte de maior possibilidade interventora, pois atinge simultaneamente um maior número de pessoas, e de forma mais direta que as outras artes.

No conjunto de seus estudos sobre teatro moderno, o teatro brasileiro assume lugar de destaque a partir dos anos 1960[2], quando se intensificaram por aqui os experimentos na linha brechtiana. O contexto de uma política ditatorial vigente no Brasil favorecia e demandava a reflexão sobre a forma e a eficácia desse tipo de arte. Tomada em seu conjunto, a crítica teatral de Rosenfeld pode ser lida como um esforço em duas frentes: tanto como contribuição teórica para a devida compreensão do aspecto formal desse teatro, quanto como um anseio de intervenção, através de uma transformação produtiva das formas. Trata-se ainda de um trabalho reflexivo que procura adequar o potencial transformador do teatro brechtiano a um contexto específico como o do Brasil.

1 O fenômeno teatral

O grande tema da crítica rosenfeldiana são as diferentes formas pelas quais a arte opera um processo de mascaramento: seja na literatura, na pintura ou no teatro, o desmascaramento da ordem fictícia da realidade só é possível graças à capacidade de representação do artista, que dissimula ou disfarça, na obra, a experiência da realidade. Não surpreende, portanto, que o teatro, a arte por excelência do mascaramento, ocupe um espaço central. Um dos primeiros escritos teóricos de Rosenfeld sobre o tema, o ensaio "O fenômeno teatral" (publicado em *Texto/contexto*), discute, como o próprio título indica, o processo de transformação não só do ator, como também da experiência da realidade. Por meio do ator, o teatro materializa, diante dos olhos do espectador, a duplicidade original da experiência humana. É justamente essa experiência de cisão que permite ao homem identificar-se com o outro:

> [...] é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma e somente na identificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não-identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. (ROSENFELD 1976: 31-32).

O processo de metamorfose do ator corresponde, assim, a uma ação radical e exemplar própria de todo e qualquer ser humano: "desempenhar papéis no palco do mundo, na

[2] Os estudos sobre teatro brasileiro encontram-se no volume *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, e na segunda parte de *Prismas do Teatro* (cf. bibliografia).

vida social" (ibd.). O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: "a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos." (ibd.). Focalizando o teatro como espaço de uma transfiguração da experiência humana pelo ator, o ensaio enfatiza que não se trata de uma experiência biográfica daquele, mas sim de uma formulação simbólica, "a transposição imaginária das próprias e, portanto, das potencialidades humanas que são de todos nós, como seres humanos" (ROSENFELD 1976: 35).

Assim, o que resguarda o caráter artístico do fenômeno teatral é justamente o fato de que este promove uma identificação apenas simbólica. Caso fosse possível aderir totalmente à representação, esta não seria mais artística, e sim real. Veremos que, ao tratar do teatro épico de Brecht, Rosenfeld demostrará o quanto essa dinâmica é fundamental. O fato de Brecht ter revisto a posição do ator no palco sem, no entanto, romper com o caráter imaginário da peça, é um dos fatores que despertam o interesse crítico de Rosenfeld pelo dramaturgo. Mas se Brecht assume, por meio da figura de Rosenfeld, uma importância estratégica e formativa no contexto brasileiro, isso se deve também ao profundo conhecimento do crítico a respeito da tradição cultural que proporcionou ao dramaturgo o fomento para um dos projetos estéticos mais bem sucedidos no campo das artes cências.

2 O subsídio dos clássicos

Tão fundamental quanto a análise e compreensão da dramaturgia de vanguarda é o conhecimento das bases que fomentaram um projeto estético bem sucedido. Temos uma ideia mais precisa do papel de mediação cultural exercido por Rosenfeld quando observamos que, à mesma época da elaboração do estudo sobre *O teatro épico*, ele estava organizando, para a extinta editora Herder, as antologias *Autores pré-românticos alemães*, *Lessing: de teatro e literatura* e a *Teoria da tragédia*, de Schiller, que também contavam com textos introdutórios seus.[3] Eram traduções, em sua maioria inéditas no Brasil, de textos de cunho teórico que haviam se tornado canônicos na literatura alemã e nos quais as reflexões sobre o drama tinham espaço relevante.

[3]Esses volumes foram reeditados pela E.P.U. em 1991 (cf. Bibliografia).

O convívio de Rosenfeld com esses autores vem de longa data e pode ser notado em toda a sua crítica, não só a teatral[4]. Por exemplo, na apresentação a *Autores pré-românticos alemães*, Rosenfeld destaca que Goethe e Schiller não fundamentaram suas concepções da noite para o dia: elas se devem a um processo de amadurecimento artístico, que incluía também o reconhecimento da importância da herança clássica, sobretudo a poética aristotélica e o teatro grego. Veremos adiante que um procedimento análogo será adotado pelo crítico ao abordar o teatro épico contemporâneo.

Por ora, valeria lembrar que o ideal de uma formação (*Bildung*) ou educação (*Erziehung*) estética da humanidade, tal como concebida por Goethe e Schiller, encontra sua origem na Antiguidade clássica. Trata-se do ideal de uma formação plena do indivíduo, em uma acepção próxima da noção grega de *paideia.* Como aponta KRAUSS (1972 113 e ss.), já em Platão e Aristóteles o papel das realizações artísticas não se restringe ao cultivo do gosto e dos afetos, trazendo em seu bojo o anseio de uma liberdade política. Nesse sentido, Schiller afirma nas *Cartas para a educação estética do homem (Briefe für die ästhetische Erziehung des Menschen)*, que a preocupação com uma formação estética, tanto do indivíduo quanto de uma nação, seria o único caminho viável para a formação da vontade política, uma vez que o caminho da força, ou da revolução – como demonstrara o exemplo francês – havia se revelado impraticável.

Já no caso de Goethe, o exemplo mais bem acabado do esforço de construção de um modelo de vida que assegurasse, a um só tempo, a liberdade do indivíduo e seu comprometimento com uma ordem política e social, será o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhlem Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre)*. Essa obra, cuja versão definitiva foi escrita entre os anos 1793-95, viria a se tornar o paradigma do subgênero *romance de formação* (*Bildungsroman*) na literatura universal por representar, de maneira inédita, a ideia de uma formação individual através da arte – ou, mais especificamente, do teatro. É nos palcos que o jovem burguês Wilhelm pretende realizar seu anseio por uma formação plena, que lhe dê a medida de si mesmo, como ele afirma em um capítulo central do livro[5]. O herói decide engajar-se em uma companhia de

[4] Cf. além dos textos introdutórios aos volumes citados, os capítulos referentes a esses autores em *Teatro alemão /História da literatura e do teatro alemães*, e ainda em *Teatro Moderno.*

[5] Trata-se do terceiro capítulo do Livro V, que traz uma longa carta que Wilhelm dirige a seu amigo Werner, em que expõe a incongruência entre as atividades comerciais de que se tornou herdeiro e seu forte impulso de aperfeiçoamento. Após discorrer longamente sobre as condições de vida do nobre e do burguês na Alemanha da segunda metade do XVIII – em que o primeiro tem acesso facilitado à cultura e a possibilidade de desenvolver-se, enquanto segundo precisa assegurar sua prosperidade econômica em

teatro, abandonando a carreira burguesa que lhe estava reservada após a morte do pai, porque julga que só assim poderá "formar-se plenamente". Esse anseio de uma formação plena, a ser desdobrada sob as condições da própria existência, é o traço distintivo do *Bildungsroman*. A noção de *Bildung* supõe, nesse contexto, um processo que acontece através da vida e para a vida, e seu veículo, em substituição a um papel que já fora da religião e das ciências, será a arte.

O chamado "classicismo de Weimar" não deve, portanto, ser considerado como a imposição anacrônica de um estilo mas, antes, como uma necessidade gerada por um contexto de crise sendo, ao mesmo tempo, sintoma e tentativa de solução para o impasse em que se encontrava a subjetividade moderna. Ora, se a harmonia e o equilíbrio próprios de uma estética clássica parecem só fazer sentido em um contexto social livre de tensões agudas, então esse classicismo, na Alemanha do XVIII, poderia incorrer em um anacronismo estéril. No entanto, foi justamente uma situação de crise que justificou esse expediente teórico-estético.

A reivindicação de uma estética clássica, possível a Goethe e Schiller graças aos caminhos abertos por Lessing, traduzia-se no acabamento de suas obras, mas também na preocupação de pensar a arte em sua função educativa e formativa – motivos suficientes para justificar designação desses autores como "clássicos". Em sua resenha sobre Winckelmann, GOETHE (1981a: 98-99) define uma obra clássica como aquela que "diviniza o homem para o presente, no qual o passado e o futuro estão compreendidos"[6]. Retomando a análise empreendida por Rosenfeld nas antologias referidas, vemos que ele ressalta a importância do conhecimento profundo da realidade histórica e da tradição na interpretação das novas formas de arte. É do diálogo entre as épocas que surgem novas formas de lidar com uma realidade que se torna cada vez mais complexa. O viés "ético" do classicismo Goethe e Schiller não deve, pois, ser suplantado pelo estético; trata-se, antes, de um esforço "clássico" que se coaduna com a necessidade de acentuar os valores humanistas em épocas em que as conquistas da civilização se encontram ameaçadas, como lembra Rosenfeld em seu ensaio sobre *Ifigênia em Táuride* de Goethe (ROSENFELD 1993c) .

---

detrimento do aperfeiçoamento do espírito – Wilhelm justifica sua opção pelo teatro. É o caminho possível para que ele realize a formação harmônica de sua natureza podendo, ao mesmo tempo, contribuir para a formação de um Teatro Nacional Alemão, indo assim ao encontro de uma aspiração comum à elite cultural da época (come veremos a seguir, ao tratarmos de Lessing) .

[6] No original: "Dieses Kunstwerk […] vergöttert den Menschen für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist" . [Trad. da autora do artigo, N. d. E.]

Já no texto introdutório ao volume que organizou sobre LESSING (1992), o crítico ressalta a postura engajada e comprometida com as "exigências da hora histórica" do autor da *Hamburgische Dramaturgie*, que se impôs contra a corrente classicista em nome de um teatro que de fato falasse ao público burguês.

> A "Dramaturgia" é, portanto, obra de um homem comprometido com determinada política cultural; homem que, através da crítica literária, exercida ainda assim em elevado nível, se tornou pedagogo nacional, contribuindo literalmente para lançar as bases de uma grande literatura nacional num país que ainda sofria as consequências desastrosas da Guerra dos Trinta Anos. (ROSENFELD in: LESSING 1992: 18)

Mesmo com a ressalva de que a crítica de Lessing a Gottsched tenha sido infundada – uma vez que a reforma empreendida por este contribuiu de forma inestimável para o desenvolvimento do teatro alemão da época –, Rosenfeld destaca em sua análise o comprometimento do "pedagogo" com as questões urgentes do momento e com o exercício de uma crítica que ultrapassou os limites da esfera literária, transformando de maneira definitiva as concepções de arte e de crítica vigentes até então. É nesse sentido que CASSIRER, ao analisar a evolução da estética no século XVIII alemão, afirmará que o maior serviço prestado por Lessing à literatura alemã é o de não apenas ter percebido a possibilidade do advento de novas formas, mas também o de ter-lhes preparado o caminho (CASSIRER 1997: 463 e ss.).

Esse breve panorama pretendeu mostrar que a ocupação simultânea e intensa de Rosenfeld com os "clássicos" recém-traduzidos no país e com um autor de vanguarda como Brecht – como veremos a seguir – refletem a interseção entre ética e estética em sua atividade intelectual. O profundo conhecimento tanto do teatro épico brechtiano, como das concepções essencialmente formadoras dos fundadores do moderno teatro alemão – ou seja, dois momentos distintos de um mesmo ideal de um aperfeiçoamento humano e transformação política através da arte –, deram-lhe o subsídio necessário para avaliar o alcance crítico de algumas montagens teatrais que se pretendiam vanguardistas apenas por romperem de modo radical com as convenções artísticas.

3 O teatro épico de Brecht

Cabe agora um exame mais detido de *O teatro épico*, obra publicada em 1965 e que ocupa uma posição central no pensamento de Anatol Rosenfeld, uma vez que Brecht

assume para ele a importância de uma baliza crítica. De início, é preciso mencionar as motivações subjacentes à sua elaboração. No prefácio à obra, Sábato Magaldi destaca que sua publicação "correspondia a um anseio geral de saber-se o que significava teatro épico" (ROSENFELD 1985: 8), já que as peças e teorias de Brecht estavam em voga em palcos de todo o mundo, inclusive no Brasil.

Rosenfeld adota Brecht como ponto de partida de suas reflexões devido à amplitude de sua revolução formal e por considerar seu teatro muito bem fundamentado teoricamente, tendo também mobilizado com bastante êxito os recursos épicos. A maneira pela qual sua reflexão se desenvolve nos é relevante na medida em que, através dela, transparece o interesse do crítico pelo tema da crise formal como índice de uma crise maior de valores.

> O uso de recursos épicos por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções de mundo. (ROSENFELD 1985: 12).

No que tange à estrutura da obra, a primeira parte do estudo se dedica a uma "teoria dos gêneros", em que esses são definidos como "atitudes em face do mundo" (ROSENFELD, 1985: 19), ou a expressão da experiência histórica, além de serem apresentados tanto em seu sentido substantivo quanto adjetivo. Vale lembrar que a expressão "teatro épico" já associa o sentido substantivo do gênero dramático à épica como adjetivo[7]. A tipologia, essencialmente aristotélica, é sintética, mas de modo algum redutora, e permite a compreensão de cada gênero em sua especificidade, e também em relação uns com os outros. Assim, ainda que enfatize a impossibilidade de gêneros "puros" ou "ideais", o crítico os descreve em seu estágio ideal, visando justamente que as particularidades sejam identificadas quando se cruzarem no interior de uma mesma forma. Na medida em que os gêneros emolduram visões de mundo e que essas se transformam ao longo da

[7] É preciso destacar que a primeira parte do estudo de Rosenfeld tem como modelo o capítulo introdutório da obra de Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, publicada em 1946 e que teve influência decisiva na *Literaturwissenschaft* da Alemanha da época. O discípulo mais célebre de Staiger é Peter SZONDI, que defendeu, sob sua orientação, a dissertação que resultaria na sua obra *Theorie des modernen Dramas*, que também inspira Rosenfeld em seu estudo. Extrapolaria os limites deste artigo aprofundar até que ponto Rosenfeld se vincula à crítica literária alemã da época ou em que medida se afasta dela, já que, por atuar em um cenário totalmente diverso como o brasileiro, necessariamente é levado a adotar métodos específicos de abordagem. Caberia apenas ressaltar que, apesar da distância física do cenário acadêmico alemão da época, Rosenfeld permaneceu atento e, de certa forma, permeável, ao que se passava no berço de sua formação intelectual. Ainda aludiremos às diferenças capitais entre seu *Teatro épico* e a *Teoria do drama moderno* de Szondi.

história, a problemática da forma vai sendo delineada ao longo da reflexão de Rosenfeld, que culmina no teatro brechtiano. Desse modo, o panorama histórico não apenas aprofunda a reflexão teórica acerca dos gêneros como também permite reconhecer o quanto o teatro de Brecht deve à tradição.

Ao estabelecer o paralelo entre drama e épica, gêneros que nos interessam aqui, Rosenfeld observa que o modo épico de ver o mundo o contempla "serenamente na sua vastidão imensa e múltipla", enquanto uma visão dramática o conceberia como "dividido por antagonismos irreconciliáveis" (ROSENFELD 1985: 19). O teatro épico seria, pois, a contemplação desses antagonismos, na tentativa, se não de reconciliá-los, ao menos de compreendê-los. Notamos, assim, que a análise do desenvolvimento gradativo de uma vertente épica no drama acaba por revelar que o horizonte deste não é mais tão restrito, e que por isso o diálogo perde seu papel constitutivo na representação dramática. Instaura-se, assim, uma tensão entre a forma tradicional deste e os novos conteúdos a serem assimilados.

Na sequência das peças abordadas por Rosenfeld em seu estudo, evidenciam-se aos poucos os sintomas dessa crise formal. Assim, se no teatro grego e medieval a concomitância de elementos épicos, dramáticos e mesmo líricos deriva da impossibilidade de uma pureza das formas, a partir do Renascimento, a encenação se modifica como reflexo de uma concepção de herói que já não é trágica. No drama "aberto" shakespeariano, por exemplo, o herói chega a hesitar em agir, como no caso de Hamlet; já no Expressionismo, ele será privado de qualquer iniciativa de ação, chegando mesmo a ser coagido – Woyzeck, de Büchner, não passa de um autômato. As personagens do drama moderno não são vítimas da fatalidade do destino, mas da solidão e da angústia de um mundo devastado pela guerra e de relações cada vez mais impessoais. Trata-se, portanto, da "[...] '**massa solitária**', concebida como fato humano fundamental num mundo que, tendo deixado de ser um todo significativo de que todos participam, se transforma num caos absurdo em que cada qual permanece forçosamente isolado". (ROSENFELD 1985: 78-79).

Com a solidão e o sentimento de vazio do indivíduo, num mundo em que as possibilidades de contato humano se tornam cada vez mais precárias, perde sentido recorrer ao diálogo como base constitutiva do drama, impondo-se o recurso a estruturas mais abertas, como a narração. O drama moderno não tem mais condições de encenar, como na tragédia clássica, um universo projetado a partir de uma personagem

autônoma. Uma vez que o sujeito moderno se encontra em processo e alienado das engrenagens sociais a que está submetido, ele se vê privado da capacidade de falar *sobre* o mundo, pois este fala por si: "O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar". (ROSENFELD 1985: 148). A urgência do "narrar" se deve ao fato de que, no drama moderno, a mera representação, o simples "mostrar", se tornou índice de alienação. Atingiu-se uma altura do curso histórico em que não cabe mais uma ideia de uma arte paliativa ou redentora; ao contrário, ela deve ser atuante, e em dois momentos complementares: no despertar crítico do indivíduo, e na formulação de hipóteses de intervenção. O propósito desse teatro épico e portanto "narrativo" é, nos dizeres de Rosenfeld, o de "elevar a emoção ao raciocínio" (ibd.).

A introdução do elemento épico visa justamente ao homem enquanto processo, determinado pela situação histórica e inserido numa ordem de relações que não podem mais ser assimiladas pela forma clássica. Os recursos narrativos não se restringem a ampliar o mundo para além dos limites do diálogo, assumindo mesmo uma função didática que pretende fazer com que o público reflita sobre a sociedade e a condição humana.

> O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não "enviadas por Deus". Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. (ROSENFELD 1985: 151-152)

Brecht realiza, portanto, uma "transformação produtiva das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social. Mas esse desenvolvimento material, por sua vez, exige a transformação dos processos formais" (CAMPOS 1995: 82). Ele cumpre, desse modo, exigência que a reflexão moderna coloca ao artista: a de formular, a partir das lacunas entre as formas poéticas, as hipóteses de reflexão e compreensão.

Um dos recursos mais produtivos criados por Brecht será o efeito de estranhamento [*Verfremdungseffekt*], que pretende conduzir ao conhecimento justamente a partir do choque do desconhecimento. "Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do estranhamento é anular-se a si mesmo (ROSENFELD

1985: 152). É exigida, assim, uma nova postura do ator que encena essa autoanulação, torna-se imperativo manter a distância da personagem, e a metamorfose, essência do teatro como tão bem nos mostrou Rosenfeld, será apenas parcial na encenação brechtiana.[8] A autoanulação é uma atitude irônica, e a ironia é uma forma de articulação entre o sujeito e a efetividade; ou seja, um mecanismo de constituição da subjetividade, mas não num plano real, e sim enquanto possibilidade. A função do estranhamento é, portanto, fundar uma possibilidade de atuação.

Ao trazer o distanciamento que antes surgia da dinâmica entre ator e espectador para dentro da própria representação, Brecht adota uma postura irônica, só que em um âmbito muito mais radical e atuante do que numa obra literária. A situação do indivíduo, a um só tempo precária e passível de transformação, é escancarada diante de seus olhos. As personagens, portadoras dessa mensagem, atuam como "servidores dionisíacos" (GUINSBURG, 1995: 174) de uma razão ética e histórica que, no entanto, não deixa de ser também poética. Está no ensaio sobre "O fenômeno teatral: "A autoconsciência pressupõe identidade e não-identidade ao mesmo tempo, a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além dele mesmo" (ROSENFELD 1976: 32).

Uma vez que o conhecimento de si pressupõe essa dialética entre identificação ou aproximação e distância, vemos que Brecht levou esse fundamento do teatro às últimas consequências, pois o princípio de sua "forma" é a alienação do sujeito moderno. Por mais que o teatro seja uma arte propícia ao encontro do sujeito consigo mesmo, este acaba habituado à dissimulação. A única maneira de superar esse impasse é a insistência no próprio ato de representar. A identificação "simbólica" do teatro tornou-se também alienada, é preciso que seja uma identificação "de fato", ultrapassando "a ficção da realidade para que se manifeste a realidade da ficção" (ROSENFELD, 1993b: 200). A essa altura do curso histórico, quando o homem já tem consciência de sua condição, não se justifica mais uma arte que o informe disso, mas sim que transforme essa condição em experiência.

No momento em que a forma evidencia a alienação do sujeito, a atuação é simbólica, já que o processo só acontece no palco. A intenção é que isso ocorra também

[8] A empatia entre ator e personagem é admitida por Brecht apenas parcialmente, num estágio inicial dos ensaios. Enquanto técnica, é "diametralmente" oposta ao *V-Effekt*, como afirma ele no § 53 do *Kleines Organon für das Theater*.

após a encenação, ou seja, na "vida real". O estranhamento tem de ser simbólico para deixar de sê-lo. A problemática que envolvia a forma transfere-se agora, para o conteúdo: a autoconsciência que surge é a de um homem objetivado pela ordem em que se insere. No §45 do *Kleines Organon für das Theater*, Brecht define seu teatro como um novo método da ciência social, por focalizar as contradições sociais como processo. Ora, se o processo histórico é contraditório, a representação que pretende focalizá-lo tem necessariamente de ser concebida de forma dialética. A distância permite a "historização" das personagens e dos fatos e a transformação da herança social, a partir de sua reconstrução sob o ângulo dos vencidos. Mas a visão de homem que prevalece no teatro épico brechtiano não é, contudo, a do "vencido" pela história, mas sim a de "propulsor" dela, a partir do momento em que converge o reconhecimento de sua condição em experiência vivida.

Rosenfeld conclui sua análise destacando que o teatro épico de Brecht, ainda que não possa ser equiparado à grandeza do teatro clássico, detém o êxito indiscutível de ter-se emancipado das limitações que este impunha ao drama moderno, o que permitiu o "surgimento de novas temáticas", bem como uma "deslocação decisiva na hierarquia dos valores" (ROSENFELD 1985: 174).

Valeria ainda ressaltar que o procedimento de reconhecer como as tensões entre forma e conteúdo se acirram ao longo do desenvolvimento do drama moderno foi pioneiramente adotado por Peter SZONDI em sua obra *Theorie des modernen Dramas*, publicada em 1958, e à qual Rosenfeld seguramente teve acesso, pois faz uma referência a ela quando trata do teatro de Ibsen. É lícito considerar a obra de Rosenfeld uma versão "abrasileirada" do estudo de Szondi. A grande coincidência entre ambas as obras está no fato de ambos os autores adotarem o drama como centro de uma reflexão acerca do caráter histórico das formas. Já a grande diferença está na forma como cada um organiza sua reflexão. De início, nota-se que Rosenfeld amplia o panorama histórico para as origens mesmas do gênero dramático e encerra a análise em Brecht, que ocupa lugar central em sua obra. Já Szondi atribui o mesmo peso a todos os dramaturgos abordados, sem a necessidade de traçar um panorama histórico mais amplo. Assim, vemos que a discussão histórico-filósofica das formas que está no centro do estudo de Szondi assume, em Rosenfeld, a posição de ponto de partida para uma reflexão sobre o sentido mais abrangente do teatro épico. Não sendo possível nos estendermos aqui na análise comparativa entre ambas as propostas críticas e dos contextos em que as

desenvolvem, cabe apenas nos valer desse breve paralelo com Szondi para destacar o caráter comprometido do estudo de Rosenfeld e seu enraizamento no cenário cultural e político brasileiro, como mostraremos no tópico a seguir.

4 Do teatro épico ao "caos anarcomístico" dos palcos brasileiros

Apresentados os preceitos gerais do teatro épico brechtiano e o modo pelo qual Rosenfeld o aborda, cumpre agora nos determos em alguns dos experimentos teatrais realizados nos palcos brasileiros à mesma época da publicação de *O teatro épico*. É preciso destacar que, além de questionar o alcance crítico de algumas manifestações teatrais que se pretendiam vanguardistas, mas que não consistiam em uma legítima problematização formal, Rosenfeld também dedicou parte de sua crítica à questão da viabilidade de um herói mítico na dramaturgia contemporânea, sobretudo na brasileira – discussão intensificada a partir dos experimentos de Augusto Boal no Teatro de Arena e da peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*. Esse aspecto de sua crítica, desenvolvido em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* em um constante diálogo com a *Estética* hegeliana, foi explorado em nossa tese de doutorado (CASTRO 2007) à luz de um tema que, no conjunto de sua obra, aparece vinculado a autores como Kafka e Thomas Mann: trata-se do processo de reconstrução do mito como forma de reconquista de uma unidade perdida, sobretudo a partir do romantismo. No âmbito do presente artigo, contudo, optamos por nos ater a dois momentos específicos de suas análises teatrais contemporâneas a *O teatro épico*: as tendências irracionalistas do teatro brasileiro dos anos 1960 e sua breve, porém contundente, crítica de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos – pólos opostos da vertente "agressiva" em voga nos palcos da época.

As primeiras eram tendências que lançavam mão da agressividade física e/ou verbal gratuitas, da interação com o público – que, não raro, era ofendido pelos atores –, da "ginástica corporal" que, ao lado da emissão de grunhidos e afins, pretendia substituir em cena o uso da palavra.[9] Tais experimentos, que num primeiro momento poderiam ser reflexo da necessidade de novas formas que representassem novos

[9] Essas críticas, mencionadas aqui em seu conjunto, foram reunidas em *Prismas do teatro* (ROSENFELD 1993b).

conteúdos, acabaram por revelarem-se estéreis porque não constituíam exatamente uma problematização formal, mas, antes, a negação gratuita do princípio do teatro, que é uma arte espaço-temporal e audiovisual. Segundo Rosenfeld o "vale-tudo" que tomava de assalto os palcos brasileiros não correspondia a um anseio legítimo de reformulação estética, mas a um impulso anárquico e sem fundamento. O rompimento radical com elementos racionais nas peças experimentais, a unilateralidade de recursos satíricos, sobretudo em um contexto político como o do Brasil dos anos 1960, representava o perigo de uma adesão à bárbarie por meio da negação das conquistas da racionalidade. Não havia como não perguntar pelo contraponto apolíneo em meio ao "caos anarcomístico" dos palcos, em que "dionisiozinhos de cueca Zorba" (ROSENFELD 1993b: 210) faziam as vezes de heróis, ou em que a voz humana era reduzida a "meros ruídos e sonoridades inarticuladas" (ROSENFELD 1993b: 233).

Em várias oportunidades, Rosenfeld atesta a legitimidade da estética "do feio", do grotesco, da ruptura com o que se convencionou chamar de "bom gosto" nas artes, principalmente na arte contemporânea, com sua tendência anticlássica[10]. Como ele afirma no ensaio "A visão grotesca", a violência das manifestações artísticas é sintoma inevitável da "tensão entre as metas e a realidade", entre "a necessidade de transformação e a manutenção do *status quo*" (ROSENFELD 1976: 54). Deste modo, sua postura crítica não condena diretamente a viabilidade estética dessas representações teatrais ditas "vanguardistas", mas, antes, questiona seu alcance crítico.

Como fica claro em sua argumentação, Rosenfeld reconhece que violência, agressividade e deboche são índices do sentimento de urgência de apreender a velocidade das transformações históricas, mas de forma alguma um meio de apreensão delas. A intenção de produzir choques, tão bem fundamentada pelo *V-Effekt* brechtiano, converteu-se exclusivamente na ruptura do prazer estético por meio do palavrão, ou da substituição da palavra por sons inarticulados, pela encenação do obsceno ou repugnante. A intenção continua sendo despertar no público um olhar crítico em relação à realidade, mas a insistência nesses recursos corre o risco de transformar-se em seu contrário: o acúmulo de "estranhamentos" traz em seu bojo o perigo da alienação, do completo esquecimento dos motivos determinantes de tal atitude.

[10] A esse respeito, ver os ensaios "A visão grotesca", (ROSENFELD 1976), "Dadá não está gaga", "No reino da pseudo-arte" e "Kitsch: pró e contra" (ROSENFELD 1993d).

> A mera provocação, por si só, é um sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo. O público burguês [...] acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofeteado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido de seu generoso liberalismo e de sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride. (ROSENFELD 1976: 56-57)

A consequência direta é que a agressão se torna clichê, a ponto de o público não mais "estranhar" ser agredido. Trata-se de um desvio do princípio estético porque, na relação sujeito-objeto que daí se estabelece, a observação do objeto não será impassível, e sim arrebatada. A intenção presente nas críticas de Rosenfeld desse período é a de verificar a legitimidade dos recursos, se de fato estão a serviço da comunicação estética, se o "choque" produzido fala à imaginação e ao intelecto; enfim, se faz jus às faculdades superiores do homem. Não custaria lembrar que em Brecht era assim.

Ainda que os argumentos deixem claro que não se trata de conservadorismo da parte do crítico, é relevante citar um exemplo em que ele endossa a agressividade da representação. Trata-se de sua crítica da peça de Plínio Marcos, *Navalha na Carne*[11], na qual a situação representada exige uma linguagem violenta, porque encena relações humanas reduzidas "aos seus mecanismos mais elementares".

> As três personagens – a prostituta, seu rufião, o arrumador invertido da pensão – deixariam de existir como personagens se falassem outra linguagem. [...] [Essa linguagem] exprime uma visão degradada, cínica da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido. (ROSENFELD 1993b: 144-145).

Em seu texto, Rosenfeld demonstra que a condição (des)humana desses seres é revelada a partir da perspectiva dos próprios. A linguagem tem tal força, que o diálogo sagra voltar a ser elemento constituinte do drama, tornando supérflua a presença de um narrador nos moldes brechtianos. O mundo, nessa peça, volta a ser reduzido ao "duelo verbal das personagens" (como ele formulara ao tratar do drama clássico), mas de uma perspectiva redutora e deformada, que atesta justamente a miséria humana e social daqueles seres. Como as personagens em cena são signos de uma ordem maior, da qual todos somos parte, o diálogo pode cumprir plenamente uma função dramática moderna, porque condensa, na mesma proporção, identificação e choque. Em *Navalha na carne*, a

[11] "Navalha na nossa carne" (ROSENFELD 1993b).

brutalidade que se desenrola nos limites do palco diz mais ao espectador do que qualquer acusação direta.

Na peça de Plínio Marcos, o efeito dessa linguagem se justifica porque não haveria outra forma de representar as relações em jogo nem as formas pelas quais as personagens se situam no mundo, reduzidas aos "mecanismos mais primitivos" (ROSENFELD 1993b: 144-145). A feição humana da peça está nessa torpeza e agressividade, pois são elas que não permitem a armadilha de humanizar o desumano. "Longe de ser uma negação do estético, a peça acaba sendo uma negação estética, isto é, a negação, em termos estéticos, do que envilece a imagem humana, a denúncia dramática de um autor que ama o homem". (ROSENFELD 1993b: 148). Em *Navalha na carne*, uma peça de estilo diametralmente oposto ao clássico, a manifestação explícita da violência e do feio assume um valor gnosiológico. São momentos em que, como afirma ADORNO a respeito da *Iphigenie* goetheana, a linguagem incorpora, na obra, um "momento civilizatório", que tanto representa a ordem quanto cria uma nova ordem, através da subjetividade (ADORNO 1974: 502). É dessa forma que a representação degradada do ser humano também pode se tornar um ato de amor.

Considerações finais: por um teatro ético

As palavras que o crítico Roland BARTHES emprega para definir a dimensão ética do teatro de Brecht poderiam ser igualmente dirigidas à crítica teatral de Anatol Rosenfeld. Diz o crítico francês: "[esse teatro] possui a grandeza que melhor convém ao nosso tempo, a da responsabilidade [...] o conhecimento de Brecht, a reflexão sobre Brecht, em uma palavra, a crítica brechtiana é, por definição, extensiva à problemática do nosso tempo" (BARTHES 1989: 1227). Não só como crítico, mas também como vítima das consequências funestas de um regime político que flertou com o irracionalismo, Rosenfeld também procurou assumir uma responsabilidade diante de seus leitores, de quem esperava uma atitude semelhante a de um espectador de uma peça de Brecht. Esse *gestus* objetivante de sua crítica, aliado à mobilização, direta ou indireta, de sua tradição cultural alemã, possibilitou-lhe, no calor da hora, analisar com lucidez os acontecimentos.

A história mostra que, tão importante quanto verificar a viabilidade de uma estética, é reconhecer nela o esforço de transformação de um contexto extremamente problemático para a experiência artística. Toda proposta estética tem, como outro lado da moeda, a necessidade de impor certos limites à liberdade do gênio moderno. No âmbito da cultura alemã, como aludimos aqui, o classicismo de Weimar exemplifica a necessidade, imposta pelo contexto político e social, de encontrar um lugar para a subjetividade moderna a salvo das tendências irracionais. A estética clássica de Goethe e Schiller deve ser considerada, portanto, como um caminho que necessitava ser trilhado para se atingir uma compreensão mais profunda de uma nova ordem, em que o indivíduo, em conflito com uma realidade que se tornava cada vez mais dura, procuravam tomar consciência de si e de seu novo papel – caminho, por sua vez, que *Wilhelm Meister* percorre de modo emblemático.

As contingências históricas fazem surgir novos parâmetros de crítica – como pudemos ver no caso do século XVIII alemão e dos esforços de Lessing. Como a arte não é um compartimento estanque, o lidar com ela deve necessariamente ampliar os horizontes da crítica em direção a uma melhor compreensão da vida e de seus processos. É o que busca realizar Rosenfeld no âmbito – mais restrito, naturalmente – de sua crítica teatral. A fuga do nazismo e a mudança radical de destino são, por si sós, fatores determinantes do engajamento ético de sua atividade intelectual. Nos anos 1960, ele testemunha, pela segunda vez, a eclosão de uma ditadura e de uma ordem opressora semelhante à que o fez abandonar sua terra natal. É nesse momento que sua disposição crítica será potencializada, no sentido de resguardar os valores éticos e estéticos conquistados ao longo da história.

O teatro, sendo a arte que, pela sua dinâmica, assimila as transformações de modo mais imediato – e que também por isso é mais afeita a equívocos – foi o alvo das reflexões mais contundentes de Rosenfeld. As referências seguras de sua herança alemã, tanto as do passado (Lessing, Goethe, Schiller) quanto as do seu presente (Brecht), foram as ferramentas que possibilitaram a materialização do debate. Foi nos palcos brasileiros, tão distantes do cenário de origem dessas concepções, que o crítico alemão pôde reconhecer os limites entre vanguarda e a perda total de parâmetros estéticos. Sua crítica teatral, assim como sua crítica de um modo geral, não tinha por pretensão estabelecer dogmas ou impor modelos a um meio de formação cultural ainda incipiente. Sua atuação foi pautada, antes, pelo compromisso com a fundação de uma cultura **ética**,

na qual prevaleça a ideia de **humanidade**, tal como formula Thomas MANN também a propósito da *Iphigenie auf Tauris* de Goethe[12]. A arte só se constitui como "ato de amor" ao homem, como "momento civilizatório" se faz jus à sua capacidade racional. E o "caos anarcomístico" das encenações de vanguarda da época incorriam no equívoco de aproximar o homem de seu estágio mais primitivo – o que também implicava uma ausência de historização das formas.

Se a grandeza de uma obra, como postulou o próprio Goethe, está em sua capacidade de compreender presente, passado e futuro (cf. nota 6), não surpreende que também Rosenfeld se inspire no caráter clássico lapidar da *Iphigenie* para insistir na importância de se acentuar os valores humanistas em tempos de falência da civilização.

> A perspectiva histórica acrescentou aos termos novas dimensões. Surgiram, infelizmente, implicações trágicas que ultrapassam o terreno da literatura. De um modo que antes não se imaginara, o esforço de Goethe se afigura hoje exemplar – este imenso esforço de superar os poderes noturnos que, por si só, se tornou clássico. (ROSENFELD 1993c: 18)

Essas linhas, que poderiam ser dirigidas tanto à sua Alemanha natal quanto ao país para o qual emigrara e que, como aquela, também vinha sofrendo a investida de "poderes noturnos", oferecem a justa dimensão dos princípios que animavam pensamento de Rosenfeld e que fizeram dele uma referência ímpar no cenário intelectual brasileiro.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. « *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie* ». In : *Noten zur Literatur*. Frankfurt /Main, Suhrkamp, 1972, pp. 494-514.

BARTHES, Roland. "Les tâches de la critique brechtienne". In: *Oeuvres completes I*. Paris, Seuil, 1989, pp. 1227-1230.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. In: *Gesammelte Werke*. *Vol. XXIII*. Frankfurt /Main, Suhrkamp, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. "Uma convergência textual". In: *Sobre Anatol Rosenfeld*. São Paulo, Com-Arte, 1995, pp.81-92.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas, Editora da UNICAMP, 1997.

CASTRO, Érica G. *Clássicos e cabotinos. A obra crítica de Anatol Rosenfeld.* Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2007.

[12] "[Na *Iphigenie*], a ideia de humanidade como transposição à barbárie ganha o cunho da civilização – não no sentido polêmico e até politico […] mas no de uma cultura ética". (MANN 1988: 103).

GOETHE, W. "*Winckelmann*" In: *Schriften zur Kunst*. München, C. H. Beck, 1981, pp. 96-129.

_____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. München, C. H. Beck, 1981.

GUINSBURG, Jacó. "Homenagem a Anatol Rosenfeld". In: *Sobre Anatol Rosenfeld*. São Paulo, Com-Arte, 1995, pp. 165-176.

KESTLER, Izabela. *Exílio e Literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo.* Trad. Karola Zimber. São Paulo, Edusp, 2003.

KRAUSS, Werner. *Zur Periodisierung. Aufklärung, Sturm und Drang, Weimarer Klassik*. Frankfurt /Main, Fischer, 1972.

LESSING, G. E. De Teatro e Literatura. Trad. J.Guinsburg. São Paulo, E.P.U., 2ª. ed., 1992.

MANN, Thomas. "Goethe e Tolstói", in: *Ensaios*. Org. Anatol Rosenfeld. Trad. Natan Lins. São Paulo, Perspectiva, 1988, pp. 59-136.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1968.

_____. *Texto /Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

_____. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

_____. (Org., introd. e notas). *Autores pré-românticos alemães.*(Vários trad.). São Paulo, E.P.U, 2ª. ed., 1992.

_____. *História da Literatura e do teatro alemães*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993a.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993b.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993c.

_____. *Texto /Contexto II*. São Paulo/Campinas, Perspectiva /Edusp/ Unicamp, 1993d.

_____. *A arte do teatro*. *Aulas registradas por Neusa Martins*. São Paulo, Publifolha, 2009.

SCHILLER. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas A. Rosenfeld. São Paulo, E.P.U., 2ª. ed., 1991.

STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. München, Deutscher Taschenbuch, 1972.

SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt /Main, Suhrkamp, 1964.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac&Naif, 2001.

Recebido em 01/08/2013
Aceito em 01/09/2013

Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld

[Notes on Berthold Brecht's reception in Brazil, by Anatol Rosenfeld]

Alexandre Villibor Flory[1]

Abstract: One of the most important chapters in the reception of German theater in Brazil began in 1958 with the presentation of Berthold Brecht's play *The Good Woman of* Setsuan. The subsequent performance of many of his works brought up new dramaturgic and theoretical questions in a context that was open to aesthetic experimentation and marked by a dialectic between the theater and the turbulent social context of the period. Groups such as Arena, Oficina, and CPC discussed, updated and articulated Brecht's work through their experimentation. Since this reception in Brazil, both in the late 1950s and today, is based on several different theoretical and critical references, it would seem well to go back to Anatol Rosenfeld's critique of Brecht. From his broad knowledge of aesthetic theater, epic theater theory, Brazilian theater and Brecht's work, Rosenfeld holds an important place in the debates on Brecht's works and Brecht's influence on Brazilian theater. In this article we take up several phases in Rosenfeld's work, which is theoretical as well as historical and critical. His contributions are considered among the most lucid and updated studies on Brecht and the Brazilian theater.

Keywords: Berthold Brecht; Anatol Rosenfeld; Brazilian theater; theater and society

Resumo: Um dos capítulos mais importantes da recepção do teatro alemão no Brasil se iniciou em 1958, com a montagem de *A alma boa de Setsuan.* A encenação de muitas entre suas obras a partir de então colocou novas questões dramatúrgicas e teóricas num cenário aberto à experimentação estética e marcado pela dialética entre o teatro e o turbulento contexto social brasileiro da época. Grupos como o Arena, o Oficina e o CPC discutiram, atualizaram e articularam a obra de Brecht com suas próprias pesquisas. Como essa recepção, ontem como hoje no Brasil, é feita a partir dos mais diferentes referenciais teóricos e críticos, faz-se necessária a revisitação da crítica esclarecedora de Anatol Rosenfeld sobre Brecht. Profundo conhecedor de estética teatral, da teoria do teatro épico, da obra de Brecht e do teatro brasileiro, Rosenfeld tem papel decisivo em vários debates em torno de sua obra e de sua influência no teatro brasileiro. Nesse artigo, a partir de questões que surgem da recepção contemporânea de Brecht, pretendemos acompanhar algumas etapas desse percurso na obra de Rosenfeld, que é tanto teórico como histórico e crítico e se constitui como um dos mais lúcidos e atuais estudos sobre Brecht e o teatro brasileiro.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Anatol Rosenfeld; teatro brasileiro; teatro e sociedade.

[1] Doutor e professor adjunto da UEM – Universidade Estadual de Maringá. Email: alexandre_flory@yahoo.com.br

Introdução

O teatro de Bertolt Brecht está bastante vivo no Brasil hoje. Uma rápida olhada nas últimas temporadas teatrais mostra um espectro que vai da global Denise Fraga montando *A alma boa de Setsuan* ao envolvimento profundo de grupos como a Cia do Latão e o Teatro de Narradores com sua obra teórica e dramatúrgica. Além disso, muitas encenações, como a de *Acordes*, dirigida por Zé Celso no Teatro Oficina, bem como os mineiros do Galpão com *Homem é homem* e dos gaúchos do Ói Nóis Aqui Traveis, com *A exceção e a regra*, entre muitas outras, marcam os palcos brasileiros dos últimos anos do século XX ao início do XXI. Sem esquecer, é claro, do XIV Simpósio da Sociedade Internacional Brecht, que ocorreu em Porto Alegre, em maio de 2013, ponto de partida das nossas considerações.

Devemos começar anotando que o teatro de Bertolt Brecht sobreviveu, no mínimo, a duas mortes anunciadas, uma de fundo estético e outra social. A primeira está relacionada à sua suposta obsolescência diante do assim chamado teatro do absurdo e às vertentes pós-dramáticas, tendências que o concebiam preso ao texto e à lógica racionalista, em uma leitura histórica que não vê diferenças entre o drama burguês do século XIX e as perspectivas épicas a partir da crise desse drama, por exemplo[2]. A segunda dessas mortes anunciadas adviria do término do bloco soviético, que teria feito de seu teatro peça de museu, pelo fim do horizonte político a que seu teatro estaria subordinado.

Seu teatro talvez não consiga, no entanto, superar a sua terceira morte, a que decorre do desmonte gradual e ininterrupto de seus dispositivos dialéticos e materialistas, diluindo sua teoria e prática em técnicas isoláveis e adaptáveis a quaisquer obras (como, por exemplo, o conceito de estranhamento[3]): torna-se, assim, parte de uma espécie de fundo comum brechtiano já 'absorvido' e 'incorporado' pela cultura teatral. Do mesmo naipe aniquilador é etiquetá-lo como clássico atemporal, que pede

[2] Essa leitura se encontra em uma obra como *O teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, por exemplo. Cf., a esse respeito, seu conceito ampliado de drama. "Coro, narrador, intermédio, teatro no teatro, prólogo e epílogo, apartes e milhares de fendas sutis no cosmos dramático, o repertório brechtiano da representação épica enfim, podiam ser acrescentados e integrados "ao" drama sem perturbar a vivência específica do teatro dramático." (2007: 26)

[3] Schwarz mostra que o estranhamento já chegou até mesmo à publicidade, completamente alienado de seus elementos críticos, questionando sua eficácia atual (SCHWARZ 1999: 130). Contudo CARVALHO (2009: 49), em resposta a Schwarz, mostra que, sem a crítica social que lhe confere sentido, não se pode falar em estranhamento. Não se trata apenas de uma técnica, mas de um efeito sobre o público.

reverência, lado a lado com outros monstros sagrados da literatura e dos palcos, com um rótulo que vende bem. Seu trabalho não está nem mesmo protegido de sua acomodação a tendências pós-modernas que apostam no vale-tudo semântico e no recuo à subjetividade criadora como instância preferencial do debate artístico e social.

Esse processo de esvaziamento e desarme estético-ideológico nos é apresentado, contraditoriamente, pelos seus defensores, como a eternização de sua obra, como uma 'superação dialética', quando na verdade a domestica por se afastar de alguns de seus pressupostos fundamentais. Não podemos nos esquecer que, como dito pelo próprio Brecht, o teatro épico "pressupõe, além de um certo nível técnico, um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender esse interesse contra todas as tendências adversas." (BRECHT apud COSTA 1990: 103). De modo mais sucinto porém incisivo, nas palavras de Benjamin: "Quem precisaria dizer o essencial sobre Brecht em três palavras, faria bem em limitar-se à frase: Seu assunto é a pobreza." (1986: 122) Essa perspectiva, que nos parece definitivamente atual e necessária, também encontra espaço no cenário atual do teatro brasileiro, atualizando uma recepção que remonta aos anos 1960.

1 XIV Simpósio Internacional Brecht

Essas considerações foram elaboradas num pano de fundo muito específico, a saber, o já mencionado XIV Simpósio da Sociedade Internacional Brecht, que se realizou em Porto Alegre no final de maio de 2013. Se é verdade que nele todas as possibilidades antagônicas acima arroladas marcaram presença, deve-se anotar que a perspectiva materialista dialética era não só minoritária como marginal, o que pede discussão. Vale a pena, portanto, comentar mais amiúde o texto de chamada desse Simpósio para justificar o recorte para esse artigo. Sob o título *O espectador criativo: colisão e diálogo*, o texto de chamada começa assim:

> O sentido político do teatro, na perspectiva de Bertolt Brecht, deve ser atualmente concebido em termos do papel do *espectador* e o apelo de Brecht a uma nova "arte do espectador" pode unicamente ser hoje abordado no contexto da cultura midiática, no qual as práticas da recepção têm sofrido mudanças drásticas. O público que hoje consome música, televisão ou filmes está distraído; as pessoas usam smartphones e internet e estão acostumadas a uma comunicação superficial, mas imediata e interativa. Quais são então as oportunidades que o teatro politicamente orientado possui, nesse

> contexto de mudanças, para incentivar o público em sua própria criatividade? [...] O teatro se torna político por interrogar sua própria prática, tornando-a seu tema e problema. Ele se dirige a espectadores criativos que não desejam respostas prontas, mas buscam no teatro a matéria com a qual possam eles mesmos criar, de maneira precisa, suas próprias perguntas e respostas. (Disponível em http://brechtportoalegre.com/ Acesso a 19 de junho de 2013.)

O mote do Simpósio, "o espectador criativo", fazia esperar por uma discussão sobre os pressupostos materiais da alienação e do isolamento do sujeito no contexto contemporâneo, em suas variações da época de Brecht para cá e, ainda, de sua atualização para o Brasil. Antes de pensá-lo criativo, seria indispensável estudar o que se entende por sujeito. A nosso ver, isso se impõe como exigência para qualquer crítica (anti)capitalista que se pretenda fazer nesse nível. Sem desconhecer, com Schwarz (1999), que os capitalistas mudaram, os proletários idem (agora repaginados como colaboradores) e que as estruturas de encobrimento já não precisam dourar a pílula dos interesses materiais – econômicos – imediatos, a dinâmica do capitalismo sob o neoliberalismo produz desigualdades sociais cada vez maiores, que são encobertas e naturalizadas por processos ideológicos específicos de cada lugar e época. Entre outras coisas, a suposta ausência de alternativas ao capitalismo neoliberal resulta num mascaramento dos mais perniciosos: todos os problemas e dissonâncias entram na conta das contingências, ao invés de serem tomadas como estruturas íntimas do sistema.

O texto citado, no entanto, passa longe dessa dimensão crítica. Esse mundo virtual aceito como dado não é investigado em sua dimensão mercadológica, como discurso do capital, que exija uma visada crítica e dialética para se contrapor ao enunciado da forma – que só aceita ver a virtualidade contemporânea de modo neutro e positivo. Apela-se para sua utilização pois, afinal de contas, "o apelo de Brecht a uma nova "arte do espectador" pode unicamente ser hoje abordado no contexto da cultura midiática." (id.). A percepção distraída por pessoas "acostumadas à uma comunicação superficial, mas imediata e interativa" não é colocada sob a rubrica do aprofundamento da alienação e do esvaziamento do sujeito num contexto virtual, contra quaisquer demandas coletivas de longo alcance e com debate continuado.

Como num ritual, o teatro seria um espaço de uma coletividade transitória e efêmera, que só naquelas circunstâncias conseguiria se armar como um lugar de 'reflexão compartilhada'. Sendo assim, o nível político, social e estético decisivos migram para a subjetividade, aceitando passivamente a atomização social radical e o

culto da autoajuda. Esse é o lugar da 'criatividade' desse público, espectadores que "buscam no teatro a matéria com a qual possam eles mesmos criar, de maneira precisa, suas próprias perguntas e respostas". Sendo assim, as perguntas e as respostas não são coletivas e sociais, impostas pelas crises políticas, econômicas, ambientais e culturais com as quais hoje convivemos, mas criadas e resolvidas pelo indivíduo fechado sobre si mesmo. Em nenhum momento, por sinal, essa dimensão material básica é levantada como parte, mínima que seja, das questões estéticas, que pairam livres no céu da autorreferencialidade. Parece que, por mero decurso de prazo, estão superadas questões como 'o ser social determina o pensamento'. Como estamos distantes das palavras de Pasta, cuja eloquência soa já no título de seu artigo – 'Brecht: a beleza materialista'.

> Recorde-se apenas, por um momento, que cada signo de sua obra madura [de Brecht] se fez como um gesto tensionado, de um lado, pelo nazismo e, de outro, pelo desejo da sociedade revolucionada ou da humanidade liberada. Entre esses dois extremos, e explicando-os (tal como faz a tradição marxista, da qual ele é inseparável), Brecht via um combate central: a luta de classes – e essa foi a pauta principal que deu a seu próprio trabalho. (PASTA 1998: s/p)

Retornemos ao texto do Simpósio. "O teatro se torna político por interrogar sua própria prática, tornando-a seu tema e problema." Entenda-se: o metateatro é político por sua própria natureza artística? Ele é político, como espaço de 'reflexão compartilhada', mas sobre que materiais? Sobre o próprio teatro? Claro, é bem-vinda a ideia de que as respostas não venham do palco, mas não se põe a questão de como ativar politicamente as pessoas num ambiente hostil, cada vez mais fragmentado, com a dimensão hipertextual das relações em fluxo contínuo e marcadas pela antisseriação dificultando, quando não impedindo, um pensamento dialético racional? Em outras palavras, em que medida o caráter coordenativo, analógico e multiperspectívico das relações hipertextuais não bloqueia/dispersa a argumentação subordinativa necessária à dialética, pautada por contradições que façam sentido, quando tomadas historicamente? O texto ora discutido vê apenas positivamente essas questões, de modo unilateral. Festejam-se e elogiam-se as novas possibilidades abertas por essas mudanças, encampando o discurso pró-tecnologia e da 'liberdade' do sujeito trazida pelas novas mídias. A atitude é pouco dialética, se o é em alguma medida.

Não só deixa de historicizar como deixa de problematizar, fazendo-o apenas e tão somente quando restritos à dimensão subjetiva – que se torna, portanto, a única

dimensão política e estética relevante. Assim se entende que esse teatro "se dirige a **espectadores criativos** que não desejam respostas prontas, mas buscam no teatro a matéria com a qual possam **eles mesmos criar**, de maneira precisa, **suas próprias perguntas e respostas.**" (negritos meus). Retomando: os espectadores criam suas próprias perguntas e respostas? Não há questões coletivas relevantes? Ora, semanas depois os brasileiros foram às ruas em manifestações que tomaram o país e ainda estão por serem compreendidas, contrariando esse processo subjetivo realizado à revelia – quero crer – do pensamento teórico e prático de Brecht.

Em suma, a crítica materialista é abandonada em função de um idealismo autorreferente. A crítica da sociedade capitalista e da distância entre os mais ricos e os mais pobres, ainda mais em tempos de neoliberalismo exacerbado, não teve o espaço que merecia, ficando restrita a uma apresentação teatral da Cia do Latão e a poucas comunicações. A suposta liberdade do sujeito individual e autônomo é asseverada, não vista contraditoriamente como formada coletivamente, assim como a consciência. Desse modo, a fragmentação do sujeito e seus correlatos ganha estatuto ontológico, não histórico. Essas posições seriam criticáveis em qualquer quadro estético, mas tornam-se especialmente problemáticas quando se trata de uma discussão sobre Bertolt Brecht.

2 O grupo Pocha Nostra e a Cia do Latão: contradições inconciliáveis

Como grupo apresentado oficialmente entre as atividades do Simpósio em questão estava o grupo americano Pocha Nostra, bem afinado a uma das linhas de chamada do mesmo, que pedia: "Teatro voltado ao performativo, que envolve o público intelectual e fisicamente; [...] Teatro com atores não profissionais, no qual se subverte a percepção puramente estética da pessoa no palco." Como se lê em seu manifesto 2012,

> **La Pocha Nostra is a virtual *maquiladora***, a conceptual assembly plant that produces brand-new metaphors, symbols, images, and words to articulate the complexities of our times. […] The Spanglish neologism *Pocha Nostra* translates as either "our impurities" or "the cartel of cultural bastards." We love this poetic ambiguity. It reveals an attitude towards art and society: Cross-racial, cross-national, poly-gendered, post-ultra-retro-experimental or a remix of the same, ¿y qué? ¿Cuál es el pedo?
>
> **La Pocha Nostra is an intercultural poltergeist.** We are a migrant dream that suddenly becomes a nightmare; a pagan religion located in the body, a bunch of

> malfunctioning cyborgs, a deterritorialized desire, and deeply committed friends. (POCHA NOSTRA 2012: s/p)

Os termos falam por si sós: "uma fábrica de metáforas novas em folha, símbolos, imagens e palavras para articular as complexidades de nossos tempos"; mas em nenhum lugar essas complexidades são apresentadas, ou mais: elas se perdem em meio às demandas por reconhecimento que buscam romper toda e qualquer fronteira. Mais adiante, uma atitude frente à arte e à sociedade que se propõe "cross-racial, cross-nacional, poligênero, pós-ultra-retro-experimental (sic) [...] um sonho que se torna um pesadelo; uma religião pagã localizada no corpo, ciborgues que funcionam mal, um desejo desterritorializado" e por aí afora. Corroborando as questões levantadas a partir da chamada do Simpósio, vemos o fechamento em torno da encenação quase ritualizada (religião pagã, etc), que se limita ao mundo dos sonhos/pesadelos que se concentram numa subjetividade que é antes corpo que consciência, antes desejos desterritorializados que interesses localizados e concretos, discutidos social e historicamente. A peça é construída sobre sonhos fetichistas, esquetes que chocam a sensibilidade burguesa, incitação à participação do público que pode e deve, inclusive, fotografar as performances realizadas por artistas locais dirigidos pelo grupo. Aos problemas já vistos se somam o tema e a forma da irracionalidade.

Difícil não remeter ao delicioso artigo de Anatol Rosenfeld intitulado *Irracionalismo epidêmico*, em que comenta o grupo americano *Living Theatre*, que esteve no Brasil no início dos anos 1970 a convite de Zé Celso. Após uma citação longa de um trecho de uma entrevista de um jovem artista de teatro ligado ao grupo, que cultiva o *kaos* e que Rosenfeld qualifica como 'mingau verbal', ele dirá:

> Não há nada mais indiferente que o "diferente". Incrível como esses individualistas antilineares se massificam na linearidade tipográfica e como sua suposta espontaneidade vira clichê no "jargão do espontaneísmo", hoje artigo de supermercado. Com que rapidez a investida anticoisificação se coisifica, pô. (ROSENFELD 1993: 208)

Mais adiante, passa a falar especificamente dessa fase do Oficina e sua proximidade com a estética do grupo americano: ambas buscam

> "envolvimento" do público, convite mais ou menos agressivo para que "participe" no "ritual" e se torne "coator", por mais que se sinta constrangido, tudo dentro de um

> contexto anarcomístico com tendência à salvação do mundo pelo antipalco e pelas contraconcepções de um teatro desapropriado de seu "r" (para passar às vias de "ato"). (ROSENFELD 1993: 210).

Por outro lado, em contraposição a essa perspectiva, a Cia do Latão também se apresentou no Simpósio, com a peça *O patrão cordial*, fruto de uma pesquisa de cunho materialista e que leva em conta não apenas a dinâmica atual do capitalismo financeiro como, também, questões fundamentais da complexa formação social e política brasileira. O conceito do "homem cordial", que Sérgio Buarque de Hollanda cunha no fundamental *Raízes do Brasil*, expressa-se em termos de uma 'cordialidade puntilliana' (expressão de Anatol Rosenfeld) de grande força estética e política. Numa linha de pesquisa e atuação estável sobre o teatro dialético no Brasil, o grupo se consolidou como um dos mais importantes do país ao longo dos últimos 15 anos, tornando-se uma referência obrigatória ao estudo da arte contemporânea no Brasil. Suas bases remontam às experiências formais e ao trabalho de grupos como o teatro de Arena e ao CPC, bem como à tradição épica que passa, necessariamente, por Brecht.

De fato, esse quadro esquisito da recepção de Brecht no Brasil, com variedades incompatíveis dialeticamente[4], pede uma reafirmação e revisitação crítica a partir de sua chegada. Não há melhor nome, no caso, do que a retomada do pensamento teatral de Anatol Rosenfeld, para colocar as ideias em ordem, dialética e materialmente. O mesmo Rosenfeld que escreveu textos fundamentais sobre o irracionalismo teatral foi interlocutor privilegiado do teatro de Arena, especialmente após o golpe de 1964, com destaque para os textos sobre o Sistema Coringa.

[4] Com certeza, há muitas outras possibilidades de atualização da obra de Brecht no cenário teatral brasileiro nos dias de hoje. Para citar poucos, gostaria de mencionar sua influência sobre os processos de trabalho do Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, grupo que surge em 2007; o mesmo vale para o Teatro de Narradores, de São Paulo, não apenas quando encenam, na rua, *A resistível ascensão de Arturo Ui*, em 2013. Cito também a Cia do Feijão, por exemplo em sua mais recente montagem, *Armadilhas brasileiras*, de 2013, com cenas do filme *Kuhle Wampe* absolutamente à vontade na montagem; ainda vale menção a encenação de *Um homem é um homem*, pelo grupo Galpão, de Minas Gerais, em 2006. Todas essas peças e grupos, entre muitos outros que não cabem na limitação de um artigo, trabalham com teatro dialético, em vertentes as mais diversas e, cada qual a seu modo, realizando uma atualização crítica da obra de Brecht e do teatro épico-dialético, o que merece atenção e pesquisa. Porém, nesse artigo, a remissão a uma incompatibilidade completa entre a proposta irracionalista de um grupo como o Pocha Nostra e o materialismo dialético da Cia do Latão, além da grande tensão pelas diferenças, se impõe por ambas marcarem presença na programação oficial do XIV Simpósio Internacional Brecht. De um lado (Pocha Nostra), traz à tona a discussão irracionalista já no final dos anos 1960 no Brasil; de outro lado (Latão), um grupo articulado com a tradição dialética do teatro de Arena, também dos anos 1960. Ora, o quadro é propício para retomar o pensamento teatral de Anatol Rosenfeld, chegando assim ao tema central do artigo, e já provando sua atualidade assustadora nos dias de hoje.

3 Anatol Rosenfeld e sua leitura de Brecht (no Brasil)

Rosenfeld soube não apenas nos apresentar as obras de Brecht – teoria e dramaturgia, sobretudo – como também fazer a crítica primeira e encaminhar a recepção no Brasil desde sua chegada aos nossos palcos, em 1958. Uma das linhas de trabalho de Rosenfeld no âmbito dos estudos teatrais brasileiros trata da recepção da tradição do teatro alemão no Brasil, especialmente de Brecht. Nascido em Berlim em 1912, estudou filosofia, teoria da literatura e história, com especialização em Letras Alemãs, entre 1930 e 1934 na Universidade de Berlim (ROSENFELD 2006). Isso o coloca no centro de um intenso debate artístico e teatral na República de Weimar e que deságua na fase nazista, a partir de 1933. GUINSBURG (1995) encontrou em seu espólio ingressos que mostram seu interesse pelo teatro ainda adolescente. Em *O teatro épico*, lê-se que assistiu a uma encenação de *Um homem é um homem*, em Berlim, em 1931, também mencionada em artigo fundamental de Walter Benjamin sobre o teatro épico de Brecht (BENJAMIN 1996: 79-80). Esse percurso o credencia para o papel decisivo que desempenhou na recepção de Brecht no Brasil quando esse por aqui aportou, em 1958 (no teatro profissional), com a montagem de *A alma boa de Se-tsuan*, por Maria Della Costa.

O teatro brasileiro, no mesmo ano de 1958, entrava em uma nova fase com o sucesso de *Eles não usam Black-Tie* no teatro de Arena, de busca formal e temática. O processo se viabiliza pelo surgimento de grupos como o próprio Arena, o CPC, o MCP em Pernambuco, o Grupo Opinião no Rio de Janeiro, entre outros. Nesse momento, a recepção de Brecht se fazia oportuna não como um clássico atemporal, mas por uma necessidade objetiva brasileira, social, política e cultural.

Black-Tie foi a primeira peça a colocar operários em cena com conflitos girando em torno de uma greve – assunto épico – embora acabe se restringindo a uma moldura formal ainda dramática, materializada em conflitos domésticos. No entanto, já é resultado palpável dessa busca. Nas palavras de SZONDI (2001: 25), o enunciado do conteúdo entra em contradição com o da forma, numa dialética muito produtiva, desde que seja o ponto de partida para um debate profícuo. Brecht seria fundamental nesse processo, pois sua obra também surgira num contexto politicamente turbulento, com

possibilidades abertas de mudanças sociais significativas, como era o caso do Brasil então.

COSTA (2012) mostra como foi oportuna a montagem de Maria della Costa justamente pela concomitância com o *Black-tie* de Guarnieri. De repente, questões sobre formas dramáticas para expressão de novos conteúdos, que tiravam o sono dos integrantes do Arena, ganhavam uma interlocução estética (e social) que se impunha de modo inexorável. Vianinha afirma que os integrantes do Arena debatiam madrugada adentro a encenação de *Setsuan*, muito produtiva mesmo quando não se concordava com ela. De fato, Rosenfeld mostrava já em 1956, no artigo 'Disciplina do coração', a necessidade de se pensar novas formas para expressar novos conteúdos, a partir de Brecht. Por exemplo:

> O calor poético ou a melancolia elegíaca de Brecht (a busca da dissolução na natureza, depois substituída pela integração no ativismo marxista) não cederam ao novo realismo: este apenas se superpôs àquela vibração expressionista, cobriu-a, por assim dizer, com a língua metálica da épica. [...] Brasa envolvida em gelo, fenômeno universal. A desconfiança nas palavras, o pudor de empregá-las assumem tais aspectos que no palco já não é possível dizer: "eu te amo". Hoje a declaração de amor se faz às avessas. Eis as raízes profundas do *V-effekt*, isto é, o que se poderia denominar de técnica desilusionista do teatro. A desconfiança à palavra emotiva e à emoção em geral (contaminada pela sociedade capitalista, como mais tarde diria ele) leva-o a impedir a identificação do público com o mundo poético do palco. [...] Tratar-se ia, disse Brecht, "de uma técnica que aliena o familiar." (ROSENFELD 1956: s/p).

Esse excerto explicita a profundidade dos seus conhecimentos sobre a obra de Brecht no momento em que, com as excursões do *Berliner Ensemble* por Paris e Londres, seu nome ganhava espaço no cenário teatral internacional. Rosenfeld não apenas se refere à sua fase 'expressionista' como a matiza, o que vale para obras específicas como *Baal* mas que interessa, sobretudo, para se acompanhar historicamente sua produção. As influências naturalistas (realismo) e expressionistas estão ambas presentes, tensionando-se formalmente no campo dos temas, das formas e da linguagem, aliás um dos campos mais importantes para o estudo da obra de Brecht – e não só pelo fato de ele ser, também, poeta, pois essa 'desconfiança nas palavras' (e tornar consciente a ideologia que elas carregam consigo) ganha um nível de elaboração ímpar em seu teatro.[5] Nesse momento, tratava-se de trazer Brecht para o debate e contribuir para sua disseminação,

[5] Cf, a esse respeito, Roberto SCHWARZ (1999), especialmente quando discute o uso dos clássicos da poesia alemã pelo capitalista Bocarra, de Santa Joana dos matadouros.

além de lutar contra seu rebaixamento. Por fim, historiciza a obra de Brecht, não a tomando como um todo único, monocórdico e atemporal. Rosenfeld afirma, ainda, que Brecht não é contra as emoções, mas as vê, no cenário de então, contaminadas pela sociedade capitalista – o que servirá de base para sua concepção de diversão, como se lê no 'Pequeno Órganon para o teatro'. Ele quer uma diversão crítica, afastando-a do consumo boçal. O título do artigo não deixa dúvida: a disciplina do coração é tanto uma atividade crítica (disciplinar o coração, corroído que está pela sociedade capitalista) quanto um conjunto de conhecimentos e avaliações críticas articulados e organizados (uma disciplina): nos dois casos, o coração não é expulso de suas considerações, antes valorizado nelas.

A integridade intelectual de Rosenfeld fica patente quando se percebe, enfim, que a crítica ao irracionalismo desenfreado que assola o teatro brasileiro no final dos anos 1960 retomará argumentos agora expostos. Em Brecht, esse irracionalismo (expressionismo bruto) é coberto "com a língua metálica da épica" (ROSENFELD 1956: s/p)., formando uma composição esquisita, "brasa envolvida em gelo" (id.), impondo o dispositivo da dialética – da contradição organizada – para a compreensão de Brecht. O irracionalismo epidérmico – para usar uma expressão que é título de artigo fundamental – será duramente criticado por sua falta de dialética que o faz, afinal de contas, ser facilmente absorvido pela cultura burguesa: mas isso fica para depois.

Mais tarde, em 1958, Rosenfeld assiste aos ensaios e participa da montagem de *Setsuan* com um artigo publicado no programa da peça. Segundo Brandão, seu envolvimento é

> [...] indício da voltagem intelectual do projeto. O estudioso analisou a peça e os procedimentos usados por Brecht, enfocando o caráter dialético das personagens inseridas num contexto social. No final de seu texto, Anatol Rosenfeld afirmou que a encenação do TMDC seguia "de perto os processos propostos pelo autor e concretizados no Ensemble de Berlim"; assim, devia ser considerado uma "autêntica versão brechtiana" [...] (BRANDÃO 2009: 320)

Não custa lembrar que, ao analisar a mesma montagem, o maior nome de nossa crítica teatral, Décio de Almeida Prado, faz avaliação demolidora de um suposto esquematismo e reducionismo na obra de Brecht, questionando nela, principalmente, a relação entre política e estética. Em suma, quase todas as avaliações – críticas e teóricas – elaboradas por Rosenfeld recebem sinal negativo por Prado, sobretudo a articulação 'promíscua'

entre consciência social e estética (cf. COSTA 1998: 78-80). Não fosse o interesse dos integrantes dos grupos teatrais como o Arena e de poucos críticos como Rosenfeld, sua recepção seria muito diferente em nossas terras. Mas, por questões que vão além do campo unicamente estético – a efervescência política, econômica, cultural, social do Brasil de então – criou-se um cenário promissor para uma recepção ativa de Brecht. No contexto do teatro de Arena, por exemplo, a influência de Brecht em obras decisivas como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960) e em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha (escrito em 1960 – embora sua produção já se dê fora dos limites do Arena) é lugar-comum da crítica (cf. PRADO 2008: 70; COSTA 2012: 121).

Mas cumpre localizar o modo como se dá essa recepção e sua avaliação. Em 1962, Rosenfeld já identifica e questiona os pontos sobre os quais diverge de parte da crítica brasileira a respeito das obras de Brecht, então já muito discutidas por aqui:

> O que Brecht exige é a transformação produtiva das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social. [...] Isso explica a pesquisa incansável de Brecht no terreno da palavra, do estilo, do verso, do ritmo, da cena, do desempenho do ator, da estrutura de sua arte. Essa pesquisa e experimentação incessantes não deixaram de lhe render censuras e a acusação de ser formalista e esteta, quando na realidade a consciência social e a consciência estética se afiguram inseparáveis. (ROSENFELD apud CAMPOS 1995: 83)

O trecho é curto, porém eloquente. Em Brecht, as novas formas não se ligam unicamente ao campo estético, num plano sistemático autofundante, mas se relacionam ao mundo social. É essa mediação que o leva da palavra (desconfiando dela, como vimos), ou seja, do texto, à cena, ao ator, todos os níveis cooperando para a estrutura teatral. Outra batalha já se apresenta aqui, a de uma dialética entre o texto e a cena que é inerente ao teatro[6]. Não estão certos os que defendem a primazia do texto, nem os que o desprezam em função da cena. Daí sua crítica passar do texto ao trabalho do ator sem que isso se torne um problema. Essa concepção de teatro, aliás, aparece no seu método crítico, que toma diversas formas: da história do teatro alemão à discussão teórica mais cerrada – mas nunca a-histórica – chegando aos ensaios mais livres e à crítica de

[6] Brecht não pode ser reduzido ao autor teatral sem tino para a cena: a dialética entre texto e cena para o teatro é um dos pontos centrais do pensamento de Rosenfeld, já aparecendo aqui e desenvolvido em profundidade em artigos decisivos como 'O fenômeno teatral', publicado no livro *Texto / Contexto* (1996b), discussão que, no entanto, não cabe no recorte desse artigo.

espetáculos específicos e sua relação com a atualidade mais imediata, como veremos. De acordo com a necessidade do momento, inclusive, sua escrita pende mais para um ou outro gênero, com a clareza de quem sabia discernir o que valia a pena (SCHWARZ apud CARVALHO 2011). No excerto, aceitando o desafio intelectual, chama às falas os que tentam acusar Brecht de formalismo e de esteticismo por sua procura por novas formas, como se as técnicas de distanciamento valessem por si só, como dispositivos unicamente estéticos. Como já mencionado, essa postura ainda era forte na crítica brasileira de então, contra a qual Rosenfeld se insurge.[7]

A pedido de Prado (1995), Rosenfeld escreve um livro que se tornaria um marco nos estudos teatrais brasileiros, *O teatro épico* (primeira versão publicada em 1965). Ele se credencia como um dos pontos altos da recepção de Brecht no Brasil porque, em grande medida, vai além de Brecht, ao historicizar o conceito de teatro épico a partir da tragédia grega, detendo-se em momentos específicos desse caminho. Nada mais brechtiano do que acompanhar como, em contextos determinados, foram engendradas formas próprias de expressão do épico, percurso que exige a localização de Brecht no tempo e no espaço para a compreensão de seu pensamento e prática teatrais. A crítica desde seu lançamento o vê como uma referência obrigatória para os estudos de teoria, crítica e prática teatrais, visto o seu amplo alcance e o modo como articula os diversos campos.

O teatro épico é dividido em cinco partes, numa estrutura dialética precisa. Na primeira se resume a teoria dos gêneros – épico, lírico e dramático –, tomados como formas puras e típicas. Anotando que não há obra pura ou que isso seja critério de avaliação estética, ele traça as principais categorias que marcam os gêneros. Mesmo a abertura para uso adjetivo, num alargamento semântico que leva a expressões como 'drama lírico' ou 'teatro épico', não questiona a normatividade teórica, mas a reforçam, ao fazê-la mais flexível a adaptável aos materiais literários sem, no entanto, manchar sua falsa universalidade.

[7] Vale notar que, em artigo de 1968 a respeito da publicação das obras completas de Brecht em 20 volumes, Rosenfeld retome esse assunto pela perspectiva de Brecht contra Lukács, no contexto do Debate sobre o expressionismo. "Brecht rejeita a doutrina de Lukács porque este associaria o estilo realista a uma forma envelhecida e estéril, quando o que atualmente se impõe ao realista é fazer uso de todos os processos artísticos que facilitem a profunda "penetração na causalidade social". Lançar o realismo contra o expressionismo é uma simplificação, já que o experimento vanguardeiro (que Brecht considera necessário) pode aprofundar e ampliar a apreensão da realidade. A dramaturgia expressionista teria desvendado facetas ignoradas da realidade." (ROSENFELD 1968: 37).

Da parte II à IV traça um percurso histórico das formas teatrais na dialética com processos sociais, a começar pela tragédia grega, tendo como fio condutor o conceito do épico em teatro. De alguma forma, isso o leva a uma reescrita da história literária a contrapelo, na dicção benjaminiana, pois assume uma perspectiva que a teoria dos gêneros não consegue resolver, visto que a forma dramática pura aceita o épico apenas como ampliação semântica adjetiva. Seu recorte teórico joga luzes na história do teatro sob outro ângulo, antes colocando questões do que as respondendo.

A parte V mergulha na obra de Brecht, em sua construção teórica e prática, ponto de convergência explícito do livro. Nesse momento, as normas rígidas da dramática pura, e da teoria dos gêneros, estão dialeticamente superadas. Quando lido em confronto com a parte I, a parte V explicita contradições e dissonâncias que não aceitam a harmonização adjetiva. "Na associação da Épica à Dramática – aparentemente uma questão bizantina de classificação e de gêneros – manifesta-se não só o surgir ou ressurgir de novas temáticas, mas uma deslocação decisiva na hierarquia dos valores." (ROSENFELD 1997: 174) Mais adiante, usará o termo 'transbordamento' para se referir a essa superação dialética. Nas palavras de Carvalho, nesse livro Rosenfeld "revela ao seu jeito a impossibilidade poética da teoria dos gêneros literários", e as categorias dos gêneros literários são convertidas em "conceitos de transição, que permitem o exame dos casos históricos" (CARVALHO 2011).

Como outro ponto de destaque do livro, Rosenfeld realiza um diálogo crítico intenso com a *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, livro publicado em 1956 na Alemanha e que viria a se tornar um dos momentos-chave dos estudos teatrais em vários países. Rosenfeld amplia o escopo, indo até os gregos para historicizar e explicar o sentido da apreensão e os modos de expressão do épico ao longo do tempo, o que faz ver como a ruptura do final do século XIX que Szondi intitula 'crise do drama' se insurge contra o 'drama bem-feito' do século XIX, universalizado como forma pura pela teoria dos gêneros. Era importante, no caso brasileiro, que esse percurso mais amplo fosse acompanhável. Além disso, diferentemente da estrutura da obra de Szondi, orienta seu livro para culminar em Brecht. Essa culminação, no entanto, não o coloca no figurino de um gênio; pelo contrário, localiza-o na história, bem como a teoria do teatro épico. Sendo assim, dignifica o trabalho de inúmeros grupos que estavam trabalhando

com e a partir de Brecht no Brasil, pois sua teoria exige a passagem pelas obras e pelos contextos em que elas são atualizadas.

4 O mito e o herói na série Arena conta (Zumbi, Tiradentes)

No entanto, o golpe militar de 1964 cria um ponto de inflexão em sua participação na vida teatral brasileira. Cada vez mais ativo e próximo do calor das ruas, Rosenfeld escreve ensaios que dialogavam diretamente com grupos teatrais que, naquele momento, começaram a fazer um teatro de resistência (PEIXOTO 1987). Essa perspectiva se constitui como um capítulo à parte da recepção da obra de Brecht no Brasil, perspectiva sempre lembrada por Rosenfeld nesses textos. Para o recorte desse artigo, interessa, sobretudo, o ensaio 'Heróis e Coringas', que faz parte da coletânea *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (ROSENFELD 1996a)[8]. No entanto, vale a pena começar pelo prefácio escrito pela organizadora do livro, Nanci Fernandes. Ela conta que, tanto em seu trabalho como crítico teatral como em seus cursos de estética, a questão do herói na dramaturgia moderna ganhava destaque. Sendo assim, embora o livro seja uma coletânea que também se atém a essa temática nas dramaturgias de Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Dias Gomes, há uma unidade justamente por pensar a questão do herói a partir de nossa configuração histórica e dramatúrgica.

Porém o ensaio relativo ao texto de Boal e Guarnieri e à encenação de Boal da peça *Arena conta Tiradentes* (embora passe, também, pelo *Arena conta Zumbi*) deve ser destacado pelo rigor e profundidade com que avalia criticamente texto e encenação (sem deixar de explicar a importância do trabalho, anote-se) e pela amplo espectro de temas que toca e discute, num diálogo muito produtivo com Boal, como esse anota em entrevista; diálogo que o teria motivado a escrever os textos teóricos que publicou junto com o texto da peça. (BOAL Vintém 7: 43) Não é sem motivos que Rosenfeld foi "o mais importante interlocutor do Teatro de Arena nesse momento." (BETTI 2013: 200).

Algumas poucas palavras sobre o sistema Coringa são importantes para encaminhar a discussão. Em Tiradentes, onde o sistema está maduro, temos a

[8] Há uma tese de doutorado inédita, defendida em 2007 na USP por Érica Gonçalves de CASTRO, intitulada *Clássicos e cabotinos: a obra crítica de Anatol Rosenfeld*, que trata numa de suas seções da crítica do irracionalismo no teatro feita por Rosenfeld e da crítica de Rosenfeld à peça *Arena conta Tiradentes*, de Boal, embora em uma linha muito diversa da proposta aqui desenvolvida.

perspectiva épica na narração − (1) coletiva e (2) situada historicamente − (3) de uma versão não oficial da derrota da Inconfidência Mineira, vista a partir de uma posição determinada e afirmada, a do Arena (4). Um Coringa, paulista de 1967 (portanto contemporâneo dos espectadores, em todos os sentidos) assume diversos papéis ao longo da peça que, o tempo todo, perspectiva a narração e a remete, alegoricamente, para o tempo presente, para a ditadura e para o papel das esquerdas que não se deram conta nem conseguiram lutar contra o golpe, nem o faziam então. O Coringa narra, comenta, explica, questiona, como um narrador, em diálogo aberto com o público. Os atores seguiam, portanto, a cartilha brechtiana de distanciamento dos personagens, mostrando-os mais do que os incorporando, conferindo uma atitude crítica também aos personagens que envergavam. Tiradentes, porém, ocupando função protagônica, atuava em estilo naturalista e vivia imerso em seu mundo, assim como o ator que o representava deveria apresentar total empatia com o personagem, construído como herói mítico. Não acompanhava o que os demais viam, não se relacionava com a instância épica operada pelo Coringa, tencionando criar empatia com o público. Enquanto os outros atores trocavam de personagens e o Coringa ocupava o lugar de qualquer um, Tiradentes restava limitado a um intérprete.

Procurava-se, como disse Boal, o particular típico, sintetizando as duas fases anteriores do Arena. A primeira, realista, do autor nacional, estava "ocupada com detalhes e singularidades da vida brasileira e exposta ao perigo de, devido à mera reprodução da realidade empírica, particular, deixar de analisá-la e interpretá-la em profundidade", sendo a segunda a fase de nacionalização dos clássicos, "dedicada, ao contrário, a ideias universais, a "tipos" vagamente postos em referência com a vida brasileira, daí decorrendo outro perigo, oposto, o de o universal ficar "flutuando" por sobre o Brasil" (ROSENFELD 1996a: 14). Essas são citações da apresentação da teoria de Boal por Rosenfeld, que nos interessa porque seu método crítico envolve, num primeiro momento, uma apresentação clara e completa da teoria de Boal antes de entregar-se à sua crítica. E mesmo que a síntese em direção ao 'particular típico' não tenha ocorrido em Zumbi e nem em Tiradentes de modo completo, Boal acreditaria que

> [...] o 'universal', o mito de Zumbi, com sua estrutura de fábula, não deixou de se associar ao particular, manifesto através de dados jornalísticos, discursos etc, mercê dos quais se aproveitaram fatos recentes da vida nacional, de modo a se tecerem analogias entre a fábula mítica e o momento histórico atual. (ROSENFELD 1996a: 14).

Não há sombra de dúvida de que o teatro de Arena levava adiante as pesquisas no campo do teatro épico e político no Brasil, dadas as circunstâncias do momento, e que, nesse sentido, inseria-se no âmbito da recepção de Brecht. A partir de Brecht, do Arena e do contexto brasileiro, Rosenfeld entra na discussão pela porta teórica que leva a outros lugares, especialmente à crítica e ao efeito sobre o público, item que ganha cada vez mais espaço em suas críticas a partir de então. Tratava-se de se aproximar, cada vez mais, das questões materiais sem descurar do nível teórico, sem o qual o pragmatismo perde consistência crítica.

Para Rosenfeld, "é com o sistema do Coringa que a teoria de Boal se afasta parcialmente da de Brecht. Este provavelmente não teria concordado com a separação e junção um tanto mecânica de nível típico e particular, oposição não muito congruente." (ROSENFELD 1996a: 15).

A título de contraposição, vale notar que, em seu livro sobre o Teatro de Arena, Magaldi chama o capítulo relativo à série *Arena conta* (Zumbi, Tiradentes, etc) de 'Brecht assimilado'. Na análise do *Tiradentes*, não vê questões relevantes na aplicação de Brecht na cena de Boal, listando a aplicação da música e da função protagônica como tipicamente brechtianos. A análise de Magaldi recai de modo mais incisivo sobre as correspondências entre os anos de 1791 e de 1967, mas não vê incongruências ou falta de dialética na fórmula do 'particular típico' aqui encenada, como se vê na seguinte passagem: "A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislávski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador." (MAGALDI 1984: 78). Brecht estaria, portanto, assimilado.

Onde Magaldi encontra síntese, Rosenfeld vê justaposição problemática, e passa a discutir o sistema de modo insuperável e necessário, em tempos em que tantos 'heróis' aparecem diariamente na televisão. Como vimos, não haveria problema, para Rosenfeld, numa articulação em que a contradição levasse a algum sentido dialético, como na expressão 'brasa envolvida em gelo', de 1956.

Como Tiradentes é o único personagem que não é cambiável entre os atores, Rosenfeld busca uma necessidade estética para essa desvinculação, e compara o procedimento com *A decisão*, de Brecht, onde esse processo se justifica, pois nessa peça

os revolucionários são anônimos e intercambiáveis. O mesmo não se daria com Gonzaga, Silvério ou Alvarenga, pois a crítica aos personagens já viria do caráter caricato dado a eles. Essa troca, inclusive, poderia causar confusão para o público e desviar a atenção do que seria mais decisivo. Apesar disso, avalia positivamente a técnica dos atores para mostrar ao público que vestiam outro personagem, o que criava um novo repertório para a plateia. Também valoriza a diferença de atuação entre dois atores que interpretam Gonzaga, um mais caricato e outro intelectualizado, à altura do personagem histórico.

Esse parágrafo identifica alguns procedimentos básicos da apreciação crítica ora empreendida por Rosenfeld. Quando possível, vê um determinado procedimento e o avalia à luz da teoria teatral mais condizente, em geral a brechtiana, para apontar tanto erros como acertos. Ao fazê-lo, mostra, também em Brecht, como a desvinculação de ator e personagem não é uma técnica fria, a ser aplicada indistintamente, mas que precisa de uma motivação em cada caso específico. O pensamento vai e vem nesse jogo entre a teoria, o texto dramático e a cena contextualizada. A dinâmica do personagem Gonzaga é discutida com fundo histórico, e o efeito sobre o público é levado em conta, tanto para a apreciação estética quanto para a formação de um repertório. No mesmo diapasão, Rosenfeld avalia que a criação de ilusão plena de realidade necessária ao estilo naturalista de Tiradentes não se efetiva num palco em forma de Arena, especialmente pequeno como esse em questão. O estilo naturalista pediria um palco italiano, grande e separando completamente palco e plateia, como num *long shot* do cinema.

A situação fica ainda agravada e mais complexa porque esse personagem de estilo naturalista deve ser construído como herói mítico. Relembrando, o particular típico viria da articulação do universal do mito (Tiradentes) justaposto à particularização do localizado historicamente (Coringa e demais personagens).

> Mas precisamente o nível universal (mítico) deve ser representado pelo estilo naturalista, isto é, um estilo que visa ao detalhe, à minúcia, ao passo que o nível singular/particular da atualidade pertence ao Coringa, cuja função é precisamente "a abstração mais conceitual." (ROSENFELD, 1996a: 33).
>
> Nada indica que essa contradição tenha sido proposta para fins "dialéticos". (ROSENFELD, 1996a: 22).

Assim, o mito, que é universal e antipsicológico, é apresentado a nós por um estilo psicologizante, o naturalismo; ao passo que o traço épico do Coringa, coletivizante e, nesse sentido, distante da psicologia individual, é responsável por nos aproximar dos detalhes do dia a dia, das particularidades. Antes de dialético, haveria uma contraposição que levaria o sistema a um beco sem saída.

Novamente, aqui nos deparamos com uma reviravolta típica do pensamento dialético de Rosenfeld, pois dessa situação aparentemente bloqueada ele se sai com o recurso à cena viva. Na prática do palco, à revelia da teoria de Boal, o estilo naturalista não funciona, apesar dos esforços do ator David José. Isso se dá, como já visto, pela disposição e tamanho do teatro de Arena, pela justaposição com o outro registro cênico, e também pelo fato de o Coringa assumir o lugar do protagonista em cenas nas quais esse não pudesse atuar de modo naturalista, como por exemplo quando monta um cavalo. Quando Tiradentes é enforcado, também apenas se alude ao enforcamento, não havendo esforço realista mais significativo, com o quê, afinal de contas, na encenação, a pureza do estilo naturalista e a grandeza do herói mítico fiquem manchadas pelas tintas épicas da distância. Com algum toque de ironia, Rosenfeld ainda diz que o mesmo – a cena funcionar apesar e contra a teoria – também ocorre, por vezes, com Brecht.

Esse 'salvamento' de Boal ocorre mais adiante, numa das mais belas páginas do ensaio. Segundo Rosenfeld, Boal não teria uma concepção clara e amadurecida do conceito de herói, e se aproximaria dele com alguma reserva. Esse seria o motivo pelo qual faz uma longa argumentação para defendê-lo nos textos teóricos sobre o Coringa, forçando a mão nos exemplos brechtianos. Talvez por isso mesmo, como uma expressão desse desassossego, Boal teria 'naturalizado' o herói mítico. Nas palavras de Rosenfeld: "É por isso mesmo que o cerca de todo um aparelho crítico distanciador para que não escape. E talvez seja por isso que procura apresentá-lo de forma naturalista: para que o mito não seja muito mítico." (ROSENFELD 1996a:24). Novamente, Boal é jogado contra Boal, e Rosenfeld não se faz de rogado em anotar um acerto crítico talvez inconsciente, operando por trás das palavras do próprio Boal. Sendo assim, dialeticamente, seria um acerto o erro acima discutido, pois no fundo não se queria um "mito muito mítico".

Outro ponto importante do ensaio versa sobre a concepção do herói, discutindo sua exequibilidade no cenário burguês, onde tudo é mediado socialmente e não se pode

mais agir sozinho, contando unicamente com a própria força de vontade e senso de justiça, pois essa depende de um sistema legal que não remonta ao indivíduo, mas à sociedade, nem sua ação depende apenas de si mesmo. Se o herói tem essa caracterização individualista, seria realmente necessário num mundo como o de hoje, e especialmente por um teatro político e, afinal de contas, épico? O herói não teria uma dimensão facilmente manipulável pela ideologia burguesa que deveria ser combatida? Brecht diz que feliz é um povo que não precisa de heróis, ao que Boal responde: "Nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis." (BOAL apud ROSENFELD 1996a: 28). Rosenfeld admite o comportamento heroico, mas questiona a existência do herói num tempo distinto da 'época de heróis' de Hegel (Heroenzeit), no qual a realidade plena recai sobre o indivíduo, que nem mesmo pode ter consciência disso, pois ela já o afastaria do mundo mítico.

Em suma, esses são alguns dos aspectos da leitura que Rosenfeld faz do Sistema Coringa e da encenação de *Arena conta Tiradentes*. Rosenfeld está longe de fazer uma crítica demolidora do trabalho de Boal, pelo contrário. Como diz,

> [...] apesar de todas as dúvidas, é preciso destacar que dificilmente se encontrarão no teatro brasileiro dos últimos anos experimentos e resultados dramatúrgicos e cênicos tão importantes como Zumbi e Tiradentes, como proposição renovadora do teatro engajado. A poética de Boal é um ensaio ímpar e completamente singular no domínio do pensamento estético brasileiro. As objeções levantadas, mais que negar, pretendem discutir as teses de Boal. [...] Talvez seja necessário repensar mais uma vez certas teses fundamentais para que o teatro de Arena alcance eficácia ainda maior na **análise e interpretação crítica da realidade e na sua comunicação vigorosa, teatral, ativante e divertida, ao público específico a que se dirige, no âmbito das condições concretas da sala de que dispõe, em face do momento histórico em que se insere a sua obra**. (ROSENFELD 1996a: 38; negritos meus)

Essa avaliação absolutamente positiva que Rosenfeld faz passa pelos vários níveis de análise que sua crítica põe em circulação, e que estão em parte determinados pelo contexto brasileiro de então, o que fizemos questão de ressaltar em negrito: crítica da realidade e sua mediação pela expressão artística, o caráter formador do teatro, visando um público específico em contexto idem, sem deixar de lado que o espaço do Arena, como todo espaço cênico e dramático, já é um enunciado por si só que precisa ser levado em conta. Como veremos a seguir, nos textos referentes ao irracionalismo no teatro sua avaliação será, no mais das vezes, ácida e mordaz contra um teatro que se

quer renovador, moderno e até revolucionário, mas que, a despeito das aparências, pode resultar num teatro palatável e desejado pelo *status quo* burguês.

5 Rosenfeld contra as tendências irracionalistas no teatro brasileiro

Os artigos de Rosenfeld sobre o irracionalismo no teatro marcam uma mudança de tom e de voltagem em sua obra. Cada vez mais, a forma de seus textos ganha em virulência, ironizando, quando não parodiando, a teoria e a cena daí decorrentes. Os textos principais são 'O teatro agressivo', da coletânea *Texto/Contexto*, de cunho mais teorizante, e várias críticas reunidas no volume *Prismas do teatro* (entre eles, o já citado "Irracionalismo epidêmico"; "O teatro brasileiro atual"; "Living Theatre e o grupo Lobo"; "O balcão, de Garcia"; "Mais respeito ao texto"), além do artigo de jornal "Na selva das cidades". No mais das vezes, mesmo quando trata de grupos estrangeiros no Brasil, um dos focos centrais desses artigos é a estética de José Celso, especialmente por seus manifestos (muitas vezes desenvolvidos em entrevistas) e as encenações de *O rei da vela*, *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. O nome de Brecht se impõe pelo simples fato das duas últimas peças serem de sua autoria, mas seu nome já vem à tona em textos anteriores a essas encenações.

Embora o artigo "O teatro brasileiro atual" tenha sido publicado originalmente em 1969, nesse artigo ele comenta, de modo muito positivo, a encenação de *O rei da vela* por José Celso em 1967. Anota o tratamento de choque inspirado em Artaud e assumido pelo diretor, mas mantém certa distância da avaliação crítica mais detida. O próprio caráter de passar em revista os acontecimentos teatrais dos últimos anos contribui para a apresentação mais ou menos inócua dos recursos do texto e daqueles utilizados pelo diretor.

Essa perspectiva muda muito no ensaio 'O teatro agressivo'. Nele, agora mirando diretamente esse objeto, Rosenfeld retoma, a seu modo, o método crítico já visto em outros ensaios. O método crítico de Rosenfeld anota o recado e o historiciza, compreendendo o trabalho de Zé Celso como ligado às rupturas expressionistas, surrealistas, dadaístas, entre outras, e ligado à urgência de se posicionar num mundo cada vez mais convulsionado a que a arte deve dar expressão. Romper com a concepção

que coloca a arte e a sociedade como campos inacessíveis um ao outro seria questionável, e a agressão serve bem a isso, apresentando esses desdobramentos de modo compreensivo. De fato, como elemento entre outros na estrutura da obra, Rosenfeld concorda com a necessidade e produtividade do teatro agressivo, mas não quando se torna dominante, irracional em todos os seus momentos. Depois disso, centra seu texto em aspectos cruciais do teatro de Artaud.

Se há pouco a articulação se deu entre Stanislávski e Brecht (em Boal), agora o diálogo se dá entre Artaud e Brecht, mas com o cuidado de anotar a diferença entre o teatro naturalista do russo, que é uma das balizas da obra de Brecht, e o francês, pois Artaud apresenta sérias dificuldades para uma mediação dialética. É fato que o caráter épico que marca o texto de Oswald de Andrade nos remete a uma relação produtiva com Brecht. Rosenfeld, porém, encontra antes Artaud que Brecht na montagem de *O rei da vela*, o que é corroborado pelo manifesto de Zé Celso centrando fogo contra o teatro racionalista, fazendo a apologia de uma arte agressiva, provocativa, que desferisse "porradas" na classe média que vai ao teatro.

Mas é preciso, antes de chegar à crítica pela remissão quase única de Artaud, nas possibilidades de aproximação que existiriam entre dois dos mais influentes homens de teatro no século XX. Não custa lembrar que, na mesma época, enquanto Magaldi não viu questão teórica mais relevante na justaposição de Brecht e Stanislávski, muitos críticos verão nas obras de Zé Celso também uma síntese feliz e acurada de Brecht e Artaud, como SILVA (2008) e MOSTAÇO (1982). De certa forma, Rosenfeld se contrapõe a essas leituras, sendo uma das vozes mais lúcidas e atuais nesse debate.

Para Rosenfeld, não seria possível aproximar de Brecht as posições de Artaud ao conceber o teatro como um espaço ritual e, mais ainda, como lugar para a busca da libertação do inconsciente. Se os dois questionam a distância estética apaziguadora entre o palco e a plateia, que pede consumidores passivos, isso se dá de maneira completamente diferente em cada um. Artaud pretende romper a separação entre palco e plateia para fazer disso uma coisa única, ao passo que Brecht, para romper com a ilusão, preferia um palco italiano para desmontar, pelo processo de encenação e por novas relações com o público, os discursos estabelecidos por essa organização espacial. Mais do que isso:

> O que, no entanto, os separa radicalmente é o racionalismo crítico do primeiro e o irracionalismo "incandescente" do segundo; a severa disciplina estética e intelectual daquele (pelo menos na sua fase madura) e o impulso anárquico deste. Brecht criou um teatro sociopolítico, de tendência imanentista, Artaud imagina um teatro essencialmente metafísico. [...] A participação a que Brecht visa é crítica, ao passo que Artaud, desejando criar uma nova ilusão, pensava numa participação mágico-ritual. (ROSENFELD 1996b: 49)

Sendo assim, seria muito difícil conseguir uma mediação dialética entre os dois, visto que não apenas seu palco e seus textos diferem radicalmente, mas também a concepção de teatro e a relação com o público. Essas questões serão retomadas mais à frente, quando discutirmos a encenação de *Galileu Galilei*. Após isso, e sem desferir sua crítica diretamente à encenação de Zé Celso – ironicamente, mais tarde Rosenfeld dirá que sua invectiva contra o teatro agressivo não mira nenhuma obra existente no teatro brasileiro, mas talvez em gestação – expõe em que condições e os motivos pelos quais o teatro agressivo se torna inócuo e esterilizado, apesar da violência modernosa, quando ocorre a elevação da violência a

> [...] princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, [caso em que] afigura-se contraditório e irracional. [...] Contraditório ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente. (ROSENFELD 1996b: 56).

Em suma, a "ira recalcada" atirada contra o público dificilmente criaria um espaço de reflexão que pudesse mudar a posição dos espectadores, antes voltados a se comprazer com os ataques – quando se associam aos agressores – ou desviando-se das palavras e objetos arremessados ao público. Afinal de contas, em tempos de indústria cultural, rapidamente essas propostas são amplamente difundidas, de modo que o público burguês contra o qual a peça se volta já sabe de antemão o que receberá, e se compraz sadomazoquisticamente ou se sente reforçado em seus valores burgueses por sustentar um teatro que lhe cospe na cara. Deste modo, funciona como um produto de consumo fácil, no qual se conta com alguns arranhões como se espera de esportes radicais nos dias de hoje. O caráter ritualístico coopera com esse estado onírico-ritual, envolvente, não afeito ao discurso crítico.

A encenação de *Galileu Galilei* por Zé Celso é de 1968, com estreia, por sinal, no dia da decretação do AI-5. Vindo de duas experiências renovadoras – *O rei da vela* e

Roda-viva – e sob a influência cada vez maior de Artaud, Zé Celso aceita montar a peça depois de pressionado por Fernando Peixoto e Renato Borghi. O grupo, então, estava dividido entre os representativos (os mais antigos, como os dois mencionados) e a ralé, que fez parte do coro de Roda-viva. Essa vertente dominada pela estética de Artaud, aquela cada vez mais inclinada ao racionalismo do teatro brechtiano. Zé Celso, entre as duas correntes, resolveu o impasse inserindo um caráter irracionalista na montagem. Como visto há pouco, estaria aqui a possibilidade de síntese dialética entre Brecht e Artaud, contra a qual já se posicionara Rosenfeld. MOSTAÇO (1982: 126-7), no entanto, entende a encenação como "um vigoroso exercício de teatro dialético" e, indo ainda mais longe, afirma que, "sem sombra de dúvida, foi a mais rigorosa montagem brasileira inteiramente assimilada segundo as determinações do teatro épico", ao articular Brecht com a "iconoclastia feérica dos novos tempos."

Isso, porém, será contraposto por um dos mais importantes participantes do grupo, Fernando Peixoto. Para ele, embora partes do espetáculo fossem marcadas por certa lógica, sensatez e equilíbrio,

> [...] na cena do carnaval, a mais importante, onde conceitualmente a sabedoria chega ao povo, onde ela explode na feira popular, nesse momento partia-se, no nosso espetáculo, para o irracionalismo solto, para um anárquico desenfreado. E objetivamente negavam-se todas as outras cenas... (PEIXOTO 1987: 235).

De certo modo, Peixoto e Zé Celso concordam com a tentativa de articulação entre uma tradição brechtiana ortodoxa e outra mais livre, mais aberta à experimentação. Nos termos de Iná C. COSTA (2012: 123-4), que ela enfatiza ser uma simplificação, haveria então o grupo dos brechtianos ortodoxos e dos antibrechtianos, não só no Brasil como no mundo; Peixoto estaria no primeiro grupo, e Zé Celso no segundo. Como trabalharam juntos na encenação, a montagem seria histórica por um lado (por, justamente, articular duas posições bem distintas quanto ao pensamento brechtiano, o que normalmente aconteceria em peças diferentes) mas, por outro, faltaria dialética para mediar as duas perspectivas. Como se vê, essa avaliação corrobora a de Peixoto, ao dizer que a cena do carnaval negava, objetivamente, as demais cenas.

Rosenfeld está com esses últimos, como aponta em ensaio intitulado "Mais respeito ao texto"[9]. Neste ensaio, comenta um texto de Pedro Dantas exigindo dos diretores maior respeito aos textos teatrais. Rosenfeld coloca-se veementemente contra a argumentação de que a encenação estaria subordinada ao texto, esse primário e primeiro em relação àquela. Não obstante a dura recriminação que dirige a Dantas, matiza seu verbo com as seguintes palavras:

> Não se pode deixar de dar razão ao Sr. Pedro Dantas, quando se pensa, por exemplo, em certa encenação de Galileu em que ao público, quase à força, era imposta a tarefa de subir ao palco para formar uma "corrente de fluidos e vibrações" e participar de rituais idiotas que não tinham nenhuma relação com a peça de Brecht e muito menos com as descobertas do genial físico. (ROSENFELD 1993: 238).

Não há dúvida de que Rosenfeld se refere à montagem de Zé Celso, e sua crítica consegue articular mais do que parece à primeira vista. Pois não está em jogo defender uma posição pró-texto e comentar a dura lida que esse sofre quando sobe ao palco, por conta tanto da efemeridade constitutiva da cena viva quanto das determinações de um diretor e de atores que conspurcariam a pureza do texto. O artigo em específico e a obra em geral de Rosenfeld não deixam dúvida sobre isso. O problema estaria numa adaptação que não estivesse à altura de atualizar a dialética de Brecht naquele momento das artes e da vida no Brasil, em favor de uma voga irracionalista que assume concepções opostas ao pensamento de Brecht em relação a quase todos os aspectos relevantes de sua obra, alguns já mencionados ao longo desse artigo.

Após essa encenação, em 1969 Zé Celso dirige *Na selva das cidades*, uma peça do período 'expressionista' de Brecht que, portanto, estaria imune ao racionalismo tacanho que o diretor creditava ao dramaturgo alemão maduro. Sua montagem histórica, exuberante e forte, transbordava o ímpeto irracionalista típico de certo expressionismo.

No artigo para jornal *Na selva das cidades*, no entanto, Rosenfeld começa, justamente, por questionar essa entrega à verve irracionalista operada por Zé Celso ao revisitar um texto supostamente expressionista, sem deixar transparecer as ressalvas que o próprio Brecht fez a respeito da obra, historicizando-a. Para isso, Rosenfeld lembra que o texto de Brecht tem duas versões, e se é verdade que na primeira o jogo

[9] As aspas fazem parte do título do ensaio, e significam que se trata de uma citação, com a qual Rosenfeld concorda apenas em parte, argumento que desenvolve no mesmo.

expressionista fica evidente (pois os personagens principais, Garga e Schlink, são expressões de uma única subjetividade), na segunda versão Brecht se afasta dessa perspectiva e reforça o que já estaria mesmo latente no texto primeiro, com a mudança psicológica e comportamental da personagem Garga. Aos poucos, esta personagem abandona o idealismo romântico de recusar o dinheiro de Schlink, que quer comprar a sua capacidade de julgamento. Com isso, Garga (e Brecht) se afasta da concepção expressionista inicial. Não vai mais ao Taiti, mas a Nova Iorque, aceita friamente o dinheiro que no início da peça recusara, e põe fim a qualquer idealização.

Após essas ressalvas quanto ao texto usado por Zé Celso, Rosenfeld discorre sobre a encenação. Primeiro, valoriza o irracionalismo da mesma por estar adequado ao texto, em alguma medida.

> Entretanto, a linha do pensamento de Brecht, já então assaz racional, naufraga até certo ponto nessa fúria avassaladora, nesse pandemônio dionisíaco de imagens e ruídos, nesse conjunto audiovisual de fascínio infernal. Perde-se, em parte, o constante atrito entre essa linguagem fria e a matéria incandescente. José Celso insiste em conservar o jovem Garga até o fim tão puro, tão rimbaudiano e tão absoluto como surge no começo. [...] Nesse ponto a liberdade do diretor, em face do texto, certamente ultrapassou os limites. Aplicado à *Selva*, omite aspectos de um Brecht já mais ambíguo, mais "dialético", que está em vias de afastar-se do expressionismo. (ROSENFELD 1969: s/p.)

A crítica de Rosenfeld, como se vê, retoma aspectos de seu artigo "Disciplina do coração", de 1956, em que já mostra como a entrega completa ao expressionismo, sem o matiz da dialética materialista, seria incorreto em Brecht. Com mais razão ainda para o momento pelo qual passava o país. A leitura de Zé Celso, nesse sentido, não faria jus nem à Brecht nem ao momento histórico brasileiro.

Devemos perceber que sua crítica mira a expressão não-contraditória do texto expressionista, como se a arte pudesse se bastar a si mesma, fechar-se sobre si e universalizar-se, tornar-se absoluta. Deixaria, então, para o recuo subjetivo o único caminho emancipatório, em termos de salvação metafísica, quando o tempo histórico exigia posição ativa. Seria possível trazer para esse comentário de Rosenfeld as considerações que ele mesmo tece a respeito da encenação de *O balcão*, de Genet, por Victor Garcia. Depois de enaltecer as mudanças que o diretor inscreveu no espaço cênico e dramático, fazendo o Balcão numa espiral ascensional que provocava

vertigens, e defender que essa leitura fazia jus ao texto, resultando numa encenação extraordinária, ele termina assim, de modo incisivo:

> Entretanto, o teatro é uma instituição que faz parte do todo do contexto cultural. A partir dessa visão mais ampla, a encenação de Garcia produz certo desconforto em quem julga extremamente dúbias – mas nem por isso menos dignas de manifestação – as tendências irracionalistas que atualmente se alastram pelo mundo, também no campo cênico. Antonin Artaud merece ser respeitado como um dos grandes teóricos do teatro moderno [...] Mas seu anarquismo foi refutado pela história, sua teosofia gnóstica e sua denúncia da razão, se unilaterais, só podem prejudicar o teatro. O teatro é também e sobretudo um lugar de lucidez, de crítica racional, de discussão intelectual de valores – fato que, evidentemente, não nega, antes exige, a intensa participação emocional. É digno de nota que [...] Peter Brook, que tanto deve a Artaud, ultimamente (no seu livro *The Empty Space*) lhe critica a exaltação das "forças inconscientes", indagando se não haveria um "odor fascista no culto do irracional." (ROSENFELD 1993: 178).

Considerações finais

As perspectivas críticas de Anatol Rosenfeld que seguimos de perto nesse artigo estão, de certo modo, atualizadas no cenário brasileiro atual. A tendência irracionalista encontra eco na performance verbal e teatral do grupo Pocha Nostra, incluída nas atividades oficiais do XIV Simpósio Internacional Brecht em 2013, a ponto de criar a impressão de que algumas das críticas de Rosenfeld se dirigiam ao grupo. Por outro lado, as perspectivas no campo dialético também ganharam espaço a partir dos anos 1990.

Uma lista considerável de pesquisadores e de homens de teatro retomam os trabalhos de Rosenfeld, aí incluídos nomes como os de Roberto Schwarz, José Antonio Pasta, Iná Camargo Costa e Sérgio de Carvalho, entre outros. Como regra geral, não deixam de lado a necessidade de buscar na forma teatral uma mediação com os processos históricos mundiais do capitalismo e, também, suas feições brasileiras. Contra o vale-tudo que canoniza Brecht e o encontra em qualquer manifestação artística contemporânea, e contra sua incorporação por quaisquer tendências irracionalistas, a recepção de Brecht no Brasil também está à altura da pesquisa estética no terreno anticapitalista. Pensamos que a revisitação da obra de Rosenfeld pode ser um caminho para uma crítica contundente e necessária em tempos como os de agora, em que a falta de alternativas para sequer dar nome adequado às diversas crises (ambientais, políticas,

econômicas, sociais, culturais) que vivemos, e seus pressupostos aparentemente universais, dificulta até mesmo a formulação de um pensamento crítico.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O teatro épico. In: Idem. *Obras escolhidas vol. I*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. Bert Brecht. In: Idem. *Documentos de cultura / documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986: 121-25.

BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João R. (dir.) *História do teatro brasileiro vol. 2*: Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc, 2013: 194-215.

BOAL, Augusto. Nunca termina quando acaba. Entrevista. In: *Revista Vintém nº 7*. São Paulo, 2009: 40-3.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Uma convergência textual. In: *Sobre Anatol Rosenfeld.* GUINSBURG, J.; MARTINS FILHO, P. (orgs). São Paulo: Perspectiva, 1995: 81-92.

CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. In*: Introdução ao teatro dialético*: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009: 39-54.

_____. A liberdade intelectual de Anatol Rosenfeld. In: *Escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho.* Publicado em 17 de junho de 2011. Disponível em http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1058. Acesso em 25 de junho de 2013.

CASTRO, Érica G. *Clássicos e cabotinos:* a obra crítica de Anatol Rosenfeld. Tese de doutorado inédita defendida na USP em 2007.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Nem uma lágrima:* teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Editora Expressão Popular / Nankin Editorial, 2012.

_____. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *In: Revista Discurso* – Depto de Filosofia USP nº 18: 97-130, 1990.

ELLIS, Lorena B. *Brecht's reception in Brazil.* New York: Peter Lang, 1995.

GUINSBURG, J.; MARTINS FILHO: (orgs) *Sobre Anatol Rosenfeld.* São Paulo: Com-Arte, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro:* o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política:* Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht:* breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.

_____. Brecht: a beleza materialista. In: *Folha de S. Paulo.* Caderno Mais. Domingo, 8 de fevereiro de 1998.

PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. (org) *Brecht no Brasil*: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987: 25-37.

_____. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang. (org) *Brecht no Brasil*: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987: 232-41.

POCHA NOSTRA. *Manifesto 2012*. Endereço eletrônico: http://www.pochanostra.com/ Acesso em 20 de junho de 2013.

PRADO, Décio de A. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Um clerc perfeito. In: GUINSBURG, J.; MARTINS FILHO: (orgs) *Sobre Anatol Rosenfeld.* São Paulo: Com-Arte, 1995: 73-79.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1993.

_____. *O teatro épico.* São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Brecht e o teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1996a.

_____. O teatro agressivo. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1996b: 45-58.

_____. *On the road*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Na selva das cidades. In: *O Estado de São Paulo.* Dia 8 / nov / 1969.

_____. A disciplina do coração. In: *O Estado de São Paulo*. Dia 27 / out / 1956.

_____. Brecht contra Lukacs. In: *O Estado de São Paulo.* Dia 3 / fev / 1968.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro.* Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências brasileiras.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999: 113-150.

SILVA, Armando S. *Oficina:* do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaify, 2001.

Recebido em 01/08/2013
aceito em 29/09/2013

Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno

[Committed and autonomous art in Theodor Adorno´s thought]

Cid Ottoni Bylaardt[1]

Abstract: In the essay *Engagement*, published in 1962, Theodor Adorno discusses the duality between committed and autonomous literature, noticing that at his time the controversy doesn't stand in the level of human survival and life in society, but presents itself as an intellectual speculation. This text recovers Adorno's main ideas concerning the subject and tries to reflect upon them. The German thinker shows the two poles of thoughts on the problem and says that the tension between them is now dissolved. He then talks about the confusions of the debate about commitment, and offers some reflections upon philosophy and art in Sartre's work, Bertolt Brecht's didacticism in art, as well as his treatment of fascism, the relation between politics and poetic tone, the problem of suffering related to the work of art, the contemporary experimentalism of Kafka and Becket, the cultural traditions in France and Germany, and the relations between politics and autonomous art.

Keywords: work of art, commitment, autonomy, politics and society

Resumo: No ensaio *Engagement*, de 1962, Theodor Adorno recoloca em discussão a dicotomia entre literatura engajada e literatura autônoma, advertindo que em seu tempo a controvérsia não se situa mais no nível da sobrevivência humana ou da vida em sociedade, mas se coloca como uma especulação intelectual. O presente texto recupera as principais ideias de Adorno a respeito do tema e procura refletir sobre elas. O pensador apresenta os dois polos de pensamento sobre o problema e inicia dizendo que a tensão entre eles agora está diluída. Seguem-se então considerações sobre as confusões que envolvem o debate sobre o *engagement*, reflexões sobre a filosofia da arte de Sartre e sua concretização em obras de ficção, a arte e a didática de Bertolt Brecht, bem como o tratamento que o dramaturgo alemão dá ao fascismo, a relação entre o tom da poesia e a política, o problema do sofrimento ligado à obra de arte, o experimentalismo contemporâneo de Kafka e Becket, as tradições culturais da França e da Alemanha, e as relações entre a política e a arte autônoma.

Palavras-chave: obra de arte, *engagement*, autonomia, política e sociedade

[1] Doutor em Literatura Comparada pela UFMG; Pós-Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Coimbra; professor Adjunto III da Universidade Federal do Ceará. Email: cidobyl@ig.com.br.

Publicado em 1962, o texto *Engagement*, de Theodor Adorno, retoma o tema decisivo do diálogo que a literatura supostamente empreende com o mundo real. Esse diálogo é efetivo? Em caso positivo, como ele pode se dar? É possível a literatura, a arte mover ações de intervenção na realidade? É possível ela manter-se alienada da sociedade? Essas e outras questões são discutidas no presente texto.

Adorno menciona inicialmente o estudo de Sartre, *Qu'est'ce que la littérature?*, como referência para a questão da arte engajada em oposição à arte autônoma. Após o texto de Sartre, diz ele, há menos desentendimentos, mas a controvérsia permanece, embora não como uma questão que afeta a sobrevivência do ser humano, e sim como discussão intelectual. Para Adorno, o que teria levado Sartre a escrever seu texto seria a visão insuportável de obras expostas num panteão de *unverbindlicher Bildung* (2003: 409) ["edificação descompromissada"], degradadas a bens culturais de consumo, certamente uma referência à indústria cultural, à arte de entretenimento. Adorno não menciona entretanto algo que parece importante como elemento contextualizador do ensaio de Sartre: a época em que foi publicado, o ano de 1947. Ele foi escrito, então, em meio à ressonância dos efeitos da Segunda Guerra Mundial na Europa, um texto radical num contexto radical. Sartre temia, ainda, que as perspectivas surrealistas sobre a obra de arte tivessem maiores repercussões e contribuíssem para a alienação da arte e dos artistas.

Para seus defensores, consoante Adorno, a obra engajada desencanta o fetiche, o jogo ocioso do descompromisso. Para seus detratores, ela desvia-se dos interesses reais, empenhando-se numa luta datada que se esvai amanhã; ao voltar-se radicalmente para a existência, torna-se efêmera. Para os engajados, a autonomia é um desastre para o espírito, que renuncia a si mesmo se renunciar à liberdade. Ambas, negando-se uma à outra, negam-se a si mesmas. A engajada porque, ao tentar abolir a distinção entre arte e realidade, nega então a própria arte (arte é arte, realidade é realidade, recusar essa distinção é negar a arte). A outra, porque, ao negar o relacionamento da arte com a realidade — a "unauslöschliche Beziehung auf die Realität" (2003: 410) ["inextinguível conexão com a realidade"] — nega a presença do humano, condição da própria arte. É curioso que Adorno termine este parágrafo afirmando: "Zwischen den beiden Polen

zehrgeht die Spannung, an der Kunst bis zum jüngstein Zeitalter ihr Leben hatte" (2003: 410) ["Entre esses dois polos, dissolve-se a tensão na qual a arte tinha vivido até eras recentes"]. A tensão dissolve-se, dilui-se, possivelmente porque, como ele disse no início do texto, a questão é mais intelectual do que de sobrevivência. É preciso seguir de perto a ideia do ensaísta.[2]

Segundo Adorno, a própria literatura contemporânea duvida da onipotência da polarização, certamente porque a controvérsia não está ainda "so gänzlich vom Weltlauf unterjocht, als daß sie zur Frontenbildung sich schickte" (2003: 410) ["tão subjugada ao curso do mundo para lançar-se à frente de batalha"], ou seja, a querela pertence ao discurso, e não à realidade. E segue: "Die Sartreschen Böcke, die Valéryschen Schafe lassen nicht sich scheiden"[3] (2003: 410) ["Os bodes sartrianos e as ovelhas valerianas não se deixam separar"]. Há, assim, uma espécie de engajamento multissignificativo, complacente, que não se pode reduzir a panfleto, a ação direta, "deren willfährige Gestalt alles Engagement des Subjekts verhöhnt" (2003: 410) ["cuja conformação complacente ridiculariza qualquer engajamento do sujeito"]. O outro lado, conhecido na Rússia como Formalismo, é contestado tanto pelos administradores públicos de lá, quanto pelo existencialismo libertário, e mesmo por alguns críticos de vanguarda. Entende-se que Adorno deseja exemplificar que não há tomada de partido homogênea em relação a um ou outro lado. Daí a ideia de dissolução, de diluição.

Embora tenha pelo quadro *Guernica*, de Picasso, obra considerada engajada, a maior admiração, Sartre poderia facilmente ser acusado de simpatias formalistas na pintura e na música. Ele argumenta que o escritor de romances e contos, este sim, deve

[2] Considerando essa polarização, pode-se pensar na literatura grega, na literatura romana, na literatura medieval e seu caráter oralizante, que exigia sempre uma atitude do poeta, do aedo, do artista, do trovador. Por mais que as lições dos mestres comentadores e normatizadores preconizassem convenções acauteladoras para os criadores, a presença grandíloqua do pai do escrito ou de seu preposto, a figura demoníaca do poeta entusiasmado e delirante agregava ao texto inúmeros perigos, que se amenizaram nos tempos subsequentes à invenção de Gutenberg. Mesmo na era pós-Gutenberg, pode-se falar, até meados do século XIX, possivelmente, em uma espécie de acordo tácito entre os poetas e a sociedade, ainda ligado à prática da récita, o qual não comportava qualquer tipo de distinção entre poesia compromissada e descompromissada, ou, de maneira mais contundente, entre arte engajada e arte autônoma.

[3] Adorno faz aqui uma referência ao evangelho de São Mateus (25:31-46, dos bodes e ovelhas): "Quando o filho do homem vier em sua glória, e com eles os anjos, ele se sentará em seu trono glorioso. Todas as nações se unirão diante dele, e ele separará as pessoas umas das outras como o pastor separa as ovelhas dos bodes. Ele colocará as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda". Há aí uma noção de separação entre os bons e os maus (como o joio do trigo). A ideia de Adorno parece ser de que a polarização será eliminada. Jean-Paul Sartre e Paul Valéry representariam, respectivamente, as noções de engajamento e autonomia na literatura.

engajar-se porque lida com significações; Adorno objeta que, embora as palavras tenham uma vinculação ao discurso comunicativo, em uma obra literária as significações são alteradas, adulteradas. Vale lembrar que, se o próprio código utilitário mata o objeto no discurso, por mais transparente que procure ser, com mais razão o faz a escritura artística. Em casos mais extremos, nem há mesmo o que matar, é só escritura mesmo. As significações externas são a parte não-artística da arte. Consoante Adorno, a lei da arte está na dialética entre o externo e o interno, que realiza a transformação dos elementos no interior da obra (posição semelhante à adotada por Antonio Candido, sobre os elementos internos e externos da obra literária). O que importa em arte não é seu aspecto publicístico, nem a verdade-mensagem, que se debate entre o que o artista concebeu e a verdade que se quer atribuir objetivamente à obra.

Para Adorno, há muita confusão em torno da função social que se pode atribuir ao *engagement*; ele reitera a não-separação de bodes de um lado e ovelhas de outro. Os conservadores e seus oponentes unem forças contra obras atélicas e herméticas; quem defende o engajamento vai elogiar a profundidade de *Huis Clos* por sua relevância social, sem se dar conta de que o texto procura justamente se afastar da subordinação de sentido, desafiando-o; por outro lado, o ateísta Sartre considera a importância conceitual da arte como a premissa básica do engajamento; obras criticadas pela polícia russa são também criticadas pelos partidários da "verdade" no Ocidente; enquanto isso, os de direita destilam seu ódio contra o bolchevismo cultural. A *Socialpsychologie* (2003: 412) ["psicologia social"] quer defender o caráter afeito à autoridade e à ordem, e seus partidários hostilizam tudo o que é estranho, atitude mais compatível com o realismo literário do que com obras autônomas.

Uma consciência política superficial, calcada no exterior das obras, procurou impedir a representação das peças de Brecht na Alemanha Ocidental, ainda que essas campanhas não tenham sido tão vigorosas assim, nem depois do 13 de agosto de 1961, data do início do erguimento do Muro de Berlim, símbolo da intolerância do socialismo ao capitalismo. Os cabelos se arrepiam para as obras que não falam do real, em que "der Gesellschaftvertrag mit der Realität gekündigt wird" (2003: 412) ["o contrato social com a realidade é desfeito"]. As discussões sobre engajamento não levam em conta o efeito de obras não compromissadas (obras cujas leis formais próprias desprezam,

negligenciam resultados coerentes). A ideia é de que como a disputa entre os dois polos ignora aquilo que o choque de ininteligibilidade pode comunicar, o que prevalece é uma luta de sombras. O julgamento do problema não é feito de forma clara, o que não o modifica, mas provoca o pensar do outro lado, isto é, as confusões na discussão do problema não o alteram, mas tornam necessário repensar as soluções alternativas propostas para ele.

É preciso distinguir engajamento (atitude, consciência) de tendenciosidade (ação prática, incisiva). Para Sartre, por exemplo, seu objetivo é despertar a livre escolha das pessoas, atitude que leva a uma decisão, em confronto com a neutralidade passiva. A arte engajada é plurissignificativa, ambígua, diferente do "tendenziösen Spruchband" (2003: 412) ["veredito tendencioso"]; ao invés de apresentar um "konkreten theologischen Inhalt" (2003: 413) ["conteúdo teológico concreto"], tem a autoridade abstrata da opção recomendada. Entretanto, o que Sartre quer dar a entender como sendo liberdade, acaba sendo uma imposição velada, ou "leere Behauptung" (2003: 413) ["afirmação vazia"]. É o que diz esta frase: "Die vorgezeichnete Form der Alternative, in der Sartre die Unverlierbarkeit von Freiheit beweisen will, hebt diese auf. " (2003: 413) ["A forma prescrita da alternativa com a qual Sartre quer provar o não desaparecimento da liberdade invalida-a"]. A opção: aceitar o martírio ou recusá-lo. A prescrição sartriana soa mais ou menos como o anexim: "case com quem quiser, desde que seja com a Maria José". Sartre então retira a liberdade do leitor, embora pareça ter a intenção de preservá-la. Merece reflexão esta frase: "Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt." (2003: 413) ["Arte não significa ressaltar alternativas, mas resistir, por nada mais que sua própria forma, ao curso do mundo, que está sempre a mirar uma pistola para o peito dos homens"]. A função da arte seria então não forçar uma alternativa, mas apresentar possibilidades de resistência ao mundo controlado. Tornar as decisões o critério de valoração da arte engajada é tornar substituíveis as próprias decisões. O raciocínio é simples: a arte é polissêmica; se seu critério maior de valoração são as decisões, elas também se tornam ambíguas, e assim enfraquecem o valor da atitude que a obra quer despertar na recepção. O próprio Sartre reconhece a dificuldade de a arte agir no mundo.

O *Warum schreiben?* (2003: 413) ["Por que escrever?"] de Sartre é falho, uma vez que a obra, a escritura não leva em conta as motivações do autor. Como Hegel, ele reconhece que quanto maior a obra, menos ela se prende a quem a fez: "Dem ist Sartre nicht so fern, soweit er erwägt, daß der Rang der Werke, wie schon Hegel wußte, steigt, je weniger sie in der empirischen Person verhaftet bleiben, die sie hervorbringt" (2003: 414) ["Sartre não está muito longe, em suas ponderações, da ideia de que o nível das obras, como já sabia Hegel, é maior quanto menos elas se prendem à pessoa que as criou."]. Essas considerações fazem lembrar a famosa "disparition elocutoire du poète" ["desaparecimento elocutório do poeta"] de Mallarmé (2010: 141).

Para Adorno, as peças de Sartre possuem um querer-dizer anacrônico. A intriga é tradicional, e quer-se apoiar no significado "elevado", pretensamente transponível da arte para a realidade. Ao final de *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), uma de suas mais famosas peças, a frase não menos famosa "O inferno são os outros" soa como um saber, e não como arte. Isso deu a Sartre sucesso comercial, inserção na indústria cultural, papel proeminente na política, e não apenas entre as vítimas obscuras. A personalização do inferno, das injustiças, faz com que sua "moral" possa ser utilizada pelos inimigos. Para Adorno, esse é um engajamento fraco.

Brecht, por outro lado, demonstra a defesa de uma atitude reflexiva e intelectiva, e não ilusionista e sentimentalista. Mais consistente do que Sartre, e mais artista do que ele, como declara Adorno, elevou a abstração a sua lei formal eliminando o conceito tradicional de pessoa dramática. Pode-se imaginar que essa eliminação tem a ver com o fato de que o personagem "age" como humano. Na sociedade, a superfície encobre a essência. Brecht rejeitou, como ideologia, a individuação estética. Ele então procurou traduzir a hediondez da sociedade em crueza teatral, desmascarando-a, arrancando-a de sua camuflagem. A degenerescência social aí aparece nua, sem estilização, a dramatização cola-se ao mundo empírico. As personagens em cena se reduzem diante de nossos olhos a agentes de processos e funções, o que efetivamente *são*, indiretamente e sem o saber, considerando-se a realidade empírica. Brecht não postula mais, como Sartre, uma identidade entre indivíduos vivos e a essência da sociedade, descartando qualquer soberania do sujeito. Entretanto, o processo de redução estética, ou seja, o desnudamento a que ele submete personagens e ação, que ele persegue em nome da

verdade política, desmente-a frontalmente, uma vez que essa verdade pressupõe um sem-número de mediações, que Brecht desdenha. Adorno segue afirmando que o que é artisticamente legítimo como infantilismo alienante — as primeiras peças de Brecht provêm, segundo ele, do mesmo meio que Dada — torna-se meramente infantilidade quando começa a reivindicar validade teórica ou social. Ele queria revelar em imagens a natureza interior do capitalismo. Nesse sentido sua intenção — que ele camuflou contra o terror stalinista — era certamente realista. Contudo, ele teria recusado privar a essência social de sentido tomando-a como ela se mostra, cega e sem imagem, numa única vida mutilada. Mas isso acarretou para ele a obrigação de assegurar que o que ele pretendia deixar inequivocamente claro era teoricamente correto. Sua arte, entretanto, recusou aceitar o *quid pro quo*: ela se apresenta como didática e ao mesmo tempo reivindica a dispensa da responsabilidade de um alcance maior do que é ensinado, incorrendo numa contradição difícil de se assimilar. Adorno exemplifica a contradição citando a peça *Der gute Mensch von Sezuan* (*A boa pessoa de Sezuan*), afirmando que quanto mais Brecht se preocupa com informações sobre fatos da vida econômica do dia-a-dia, meros episódios rotineiros, e quanto menos ele busca imagens significativas, mais ele perde a essência do capitalismo que a peça pretende apresentar.

Ainda que a obra de Brecht assuma ares de doutrina, nela a forma estética prevalece sobre o compromisso. Ele nunca colocou à frente a ideologia, como uma salvação. Rixas de verdureiros encobrem a essência do capitalismo, ridicularizam as relações, fazendo com que os oponentes de Brecht nada tenham a temer de inimigos tão tolos. Para Adorno, Brecht certamente não estava convencido dos efeitos sociais da arte; ele teria chegado a dizer que para o dramaturgo seu teatro era mais importante que quaisquer mudanças sociais que ele pudesse promover. Mesmo assim o princípio artístico da simplificação não apenas expurgou da política as distinções ilusórias projetadas por reflexões subjetivas em objetividade social, como Brecht pretendia, mas também falsificou a própria objetividade que o drama didático lutava para destilar. Adorno chega a afirmar que, se julgarmos o teatro engajado de Brecht por critérios políticos, a política torna sua obra inverídica. Segundo Adorno, Hegel ensinou que a essência deve aparecer. Assim, uma representação da essência que ignora sua relação

com a aparência deve ser intrinsecamente falsa como a substituição dos homens por trás do fascismo pelo proletariado.

Adorno considera que há, na Alemanha, uma tendência a separar o Brecht político do artista, em favor deste, cuja força poética seria mais poderosa que sua força de engajamento. Contudo, ele acha que Brecht não seria quem é sem seu lado comprometido, que produz reflexão. A verdade política dá consistência à forma estética, assim como a inconsistência dos problemas sociais enfraquece a estrutura formal. Adorno busca em Sartre a abonação: "Mais personne ne saurait supposer un instant qu'on puisse écrire un bom roman à la louange de l'antisémitisme" (1967: 80) ["Ninguém pode supor por um momento sequer que seja possível escrever um bom romance em louvor do antissemitismo."]. Ele cita como exemplo do descompasso entre ideologia e estética a peça *Mutter Courage* [*Mãe coragem*], de Brecht (1949), em que os verdadeiros problemas sociais são distorcidos, e assim toda a estrutura formal da peça é abalada:

> Weil die Gesellshaft des Dreißigjährigen Krieges nicht die funktionale des modernen ist, kann dort auch poetisch kein geschlossener Funktionszusammenhang stipuliert werden, in dem Leben und Tod der privaten Individuen ohne weiteres durchsichtig würden aufs ökonomische Gesetz. (2003: 420)

> [Como a sociedade da guerra dos trinta anos não era a sociedade funcional da era moderna, não podemos, nem mesmo poeticamente, estipular um contexto funcional fechado no qual as vidas e as mortes dos indivíduos privados revelem diretamente as leis econômicas.]

Brecht percebia que a sociedade de sua época não podia mais ser diretamente compreendida em termos de pessoas e coisas — pensemos nos sistemas globais de hoje —, o que faz com que um modelo social falso conduza à implausibilidade dramática: "Politisch Schlechtes wird ein künstlerisch Schlechtes und umgekehrt" (2003: 421) ["Algo politicamente ruim torna-se artisticamente ruim e vice-versa"]. A temática abordada tem que ser socialmente consistente, sob pena de a obra se tornar incoerente: "Je weniger aber die Werke etwas verkünden müssen, was sie nicht ganz sich glauben können, um so stimmiger werden sie auch selber; desto weniger brauchen sie ein Surplus dessen, was sie sagen, über das, was sie sind" (2003: 421) ["Mas quanto menos as obras têm que proclamar aquilo em que elas mesmas não acreditam completamente,

tanto mais coerentes se tornam, e menos necessitam de um adicional sobre o que dizem, sobre o que são."].

A ocorrência desses problemas, segundo Adorno, chega a afetar o tom das peças de Brecht, "die dichterische Fiber hinein" (2003: 421) ["até para dentro da fibra poética"]. Assim, a inverdade de suas políticas afeta negativamente o tom de algumas de suas obras. Ele acreditava estar a favor de um socialismo incompleto, mas acaba fazendo a apologia de uma dominação coercitiva sustentada por forças cegamente irracionais e violentas, o que torna frágil sua voz lírica. Esse engajamento forçado, segundo o pensador alemão, contagia até a melhor parte da obra de Brecht. Adorno afirma que o dramaturgo tenta usar a dicção do oprimido, mas a linguagem é a do intelectual, tornando forçadas a despretensão e a simplicidade, e inconsistente a doutrina que ele advoga: "Sie verrät sich ebenso durch Male von Übertreibung wie durch stilisierenden Rückgriff auf veraltete oder provinzielle Ausdruckscharaktere" (2003: 421) ["Ela se trai tanto por sinais de exagero quanto pela recorrência estilizada a formas de expressão arcaicas ou provincianas"]. A linguagem das vítimas soa falsa, enganosa. Não há como representar o proletário nesse cenário intelectual; nesse caso, "Am schwersten fällt wider das Engagement ins Gewicht, daß selbst die richtige Absicht verstimmt, wenn man sie merkt, und mehr noch, wenn sie eben darum sich maskiert" (2003: 422) ["O que mais pesa contra o engajamento é que até mesmo as intenções corretas enfadam quando são percebidas, e mais ainda quando justamente por isso se mascaram."]. Segundo Adorno, há peças de Brecht em que as relações arcaicas encenadas comprometem a intenção de engajamento, uma vez que ecoam relações sociais já extintas.

Adorno chega a insinuar que Brecht tem momentos de sentimentos burgueses, ligados a uma tradição iluminista: "Der späte Brecht war von offizieller Humanität gar nicht so entfernt […]"[4] (2003: 422) ["O Brecht tardio não estava muito afastado do humanitarismo oficial [...]"]. Não se pode deixar de perceber na expressão utilizada por Adorno a atribuição a certos momentos de Brecht de uma certa pieguice ligada à

[4] A tradução brasileira emprega a expressão "humanidade oficial" (1973: 63), o que não nos parece ser a ideia de Adorno. A tradução do original para o inglês usa o termo "humanism" (com minúscula), que pode referir-se a uma atitude humanitária. Preferimos a utilização da expressão "humanitarismo oficial", que sem dúvida preserva uma certa ironia a um sentimentalismo piegas da tradição ocidental, e que evita a confusão com o movimento intelectual e cultural que se consagrou com o nome Humanismo.

ideologia burguesa, como a apologia da maternidade e o exemplo comovente de vitalidade que a empregada dá à patroa lamurienta na peça *Der Kaukasische Kreidekreis [O círculo de giz caucasiano*] (BRECHT 2009). Sobre a produção brechtiana como um todo, Adorno afirma que "Sein gesamtes œuvre ist eine Sisyphusanstrengung, seinen hochgezüchteten und differenzierten Geshmack mit den tölpelhaft heteronomen Anforderungen irgend auszugleichen, die er desperat sich zumutete" (2003: 422) ["Sua obra completa é um trabalho de Sísifo para de algum modo conciliar seu gosto altamente cultivado e diferenciado com as tolas exigências heteronômicas a que ele, desesperadamente, se impôs."]. A afirmação de Adorno sugere que colocar a obra de arte a serviço de uma ideia acaba tornando o elemento artístico dependente, incompleto, claudicante, forçado.

Na sequência de suas reflexões, Adorno relaciona cultura e barbárie, e refere-se a uma sua famosa frase, que gerou perplexidade e especulações, desde que foi escrita, em 1949. É preciso recuperá-la em sua extensão e esclarecer seu contexto:

> Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. (2003A: 30)
>
> [A crítica cultural se encontra diante do estágio final da dialética entre cultura e barbárie: é bárbaro escrever um poema depois de Auschwitz, e isso corrói até mesmo o conhecimento que expressa por que se tornou impossível escrever poesia nos dias de hoje.]

Em *Engagement*, Theodor W. Adorno diz que não vai amenizar a frase proferida por ele treze anos antes. Seria ela um julgamento da poesia escrita após Auschwitz? Uma condenação da arte e da cultura do pós-guerra? Auschwitz marca o fim da poesia lírica? A história do lirismo anterior a Auschwitz não pode mais continuar?

No texto de *Prismen* [*Prismas*], "Kulturkritik und Gesellschaft" (2003A) ["Crítica cultural e sociedade"], escrito em 1949 e publicado em 1951, em *Sociologische Forschung in unserer Zeit* [*Pesquisa sociológica em nossa época*], Adorno assume uma atitude metacrítica, proclamando a obsolescência da crítica, por ele chamada de transcendental, em que o crítico se coloca numa condição superior em relação ao objeto analisado, numa atitude equivocada e arrogantemente independente e

soberana, assumindo uma espécie de comando da situação, incompatível com seu anunciado princípio de liberdade espiritual. Seu conceito de cultura é cristalizado, em flagrante desprezo pelo processo de vida real da sociedade.

A crítica teria, segundo ele, sucumbido ao próprio processo de reificação por que passa a sociedade de sua época, e procura justificar o emprego de noções reificadas pelo fato de que a própria sociedade é reificada. Continuando sua defesa, a crítica transcendental denuncia o desmoronamento do espírito como consequência da própria crueza e severidade da sociedade.

Adorno recusa a ideia da dependência causal da superestrutura em relação à base, ou seja, a noção de que o comportamento da sociedade é que determinaria a reificação da cultura, e defende o ponto de vista de que sociedade e cultura constituem um todo lamentavelmente integrado em que não se podem determinar relações de causa e efeito. Para Adorno, o mundo como um todo está se transformando em uma enorme prisão a céu aberto, na qual impera a propaganda impositiva que ordena o silêncio e o conformismo à regra absoluta daquilo que é. Essa aparente transparência não torna o mundo mais honesto; ao contrário, vulgariza-o. O todo parece renunciar ao particular, que em outras épocas podia tornar possível a busca da verdade pelo confronto das particularidades; essa renúncia torna a cultura tradicional descartável, supérflua, sob o sorriso malicioso dos publicitários da cultura de massa. A totalização da sociedade e da cultura provoca a reificação do próprio espírito, que, paradoxalmente, parece se esforçar para escapar dessa condição. É nesse contexto que Adorno cita a famosa frase, transcrita acima. A reificação, que já se apoderara do intelecto, passa a dominar o espírito, e nesse caso o poema soaria como algo vazio diante do horror em que se constituiria o holocausto, ou *shoah*. Não se pode esquecer de que o momento de enunciação da frase é bem próximo do horror metonimizado por Auschwitz.

A regressão social não implicaria uma regressão artística, estética, da linguagem? Como, então, seria possível a poesia em meio a tanta degradação humana? Por outro lado, a literatura deve resistir, para não se render ao cinismo. O sofrimento real não tolera o esquecimento: a consciência da adversidade, segundo Hegel, exige a existência continuada da arte, ao mesmo tempo em que a proíbe, e essa talvez seja a interpretação que se pode deduzir da famosa frase acima transcrita e de sua afirmação

de que a situação da arte é paradoxal: "Aber jenes Leiden, nach Hegels Wort das Bewußtsein von Nöten, erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet […]" (2003: 423) ["Mas aquele sofrimento, segundo Hegel a consciência das adversidades, requer também a permanência da arte que proíbe [...]."]. Apenas na arte o sofrimento pode encontrar sua voz, sem ser traído por ela. A traição está em narrar o sofrimento, transformá-lo em discurso, o que seria minimizado pela ação da arte, enquanto o discurso ordinário, por outro lado, teria o efeito de vulgarizar o horror. Mas aquela era uma época de aflição, em que o sofrimento ainda estava presente, como na dor da cantata *Ein Überlebender aus Warschau* [*Um sobrevivente de Varsóvia*], de Schönberg. Não obstante, Adorno completa adiante: a estilização do sofrimento não estaria mesmo traindo o sofrimento? A moral que faz com que a arte impeça o esquecimento do horror não seria a antimoral de tornar diversão o próprio horror? Quando o genocídio se torna parte da herança cultural nos temas da literatura engajada, fica mais fácil conviver com a cultura que propiciou o nascimento do assassinato. Pode-se pensar então que narrar o horror torna-o parte da cultura que o gerou, ainda que relatar as atrocidades até as situações-limite possa pretender estar a serviço da autenticidade. Ocorre que nessa atmosfera de horror a distinção entre vítimas e algozes se desfaz, o que em geral é menos desconfortável para os carrascos.

Os partidários de uma certa filosofia que degenerou em um "esporte ideológico" condenam os artistas que trouxeram às suas obras os horrores da humanidade, como se eles mesmos fossem responsáveis por elas. Adorno cita como exemplo uma anedota de Picasso, que, indagado por um oficial nazista se ele é que havia feito *Guernica*, teria respondido "Não, foi você". Há na pergunta do representante do nazismo a sugestão de que a representação do horror poderia funcionar como autoria artística do mesmo, recusada incontinente pelo pintor. A obra autônoma nega a realidade empírica, colocando-se em seu lugar, a lembrar infinitamente a culpa, embutida na intenção que a arte carrega, como um *gestus* diante da realidade. Para Sartre, essa intenção paira sobre a obra de arte, não como um querer-dizer atribuído a ela, mas como seu próprio gesto diante da realidade. Sartre acata a fórmula kantiana de que a obra de arte não tem um fim, mas assinala que isso se dá porque ela já é um fim em si mesma. Para ele, Kant não leva em conta o apelo que emana da obra de arte. Para Adorno, não há uma relação

direta entre esse apelo e o engajamento temático de uma obra. A autonomia de obras que resistem à popularização no mercado de certa forma se volta contra elas. A criação artística parte inevitavelmente do mundo empírico, não existe criação *ex nihilo*, mas a própria arte confere à obra uma autonomia que a afasta da realidade. Essa é a relação da arte com o real: os elementos empíricos são reagrupados pelas leis formais da arte. Mesmo as vanguardas, que parecem ao burguês não terem nada com o real, são uma abstração da lei que impera na sociedade. A obra de Becket, por exemplo, por mais absurda que pareça, lida com uma realidade histórica altamente concreta, segundo Adorno: a abdicação do sujeito, embora não demonstre qualquer engajamento declarado, o que a enfraqueceria. As obras de Kafka e de Beckett, que não são consideradas "engajadas", produzem um efeito tão aterrador que fazem obras engajadas parecerem brincadeiras. A arte nelas é algo intrínseco, orgânico, enquanto o engajamento declarado torna-se superficial. A insolubilidade dos textos de Kafka leva mais a uma mudança de atitude, de uma descrença no mundo, do que as obras declaradamente engajadas.

Parece ter chegado à literatura o efeito de obras de pintura e música que fogem à representação objetiva, conhecidas pelo jargão literário de "textos". Segundo Adorno, são obras marcadas pela indiferença, degeneram insensivelmente em meros *hobbies*, repetições de fórmulas, padrões etc. Essas obras, para ele, provocam uma chamada ao engajamento. Os extremos se tocam: aqueles que cortam o último fio da comunicação tornam-se presas da teoria da comunicação. Estruturas formais que desafiam o positivismo mentiroso podem facilmente escorregar para uma forma diferente de vacuidade, um jogo vazio de elementos. Não se pode traçar uma linha entre a negação decidida e a má positividade do sem-sentido. Obras de arte que tomam partido das vítimas da racionalidade estão elas mesmas implicadas no processo de racionalização, o qual atua como princípio organizador e unificador de toda obra de arte.

Na penúltima parte de seu texto, Adorno confronta as estéticas francesa e alemã. A concepção estética francesa, segundo ele, é dominada pelo princípio da "arte pela arte", aliada a tendências acadêmicas e reacionárias. É o toque do decorativo agradável, que suscita a indignação de pensadores como Jean-Paul Sartre: "On sait bien que l'art pour et l'art vide sont une même chose et que le purisme esthétique ne fut q'une brillante

manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploiteurs" (1967: 35) ["Sabe-se bem que a arte pura e a arte vazia são uma mesma coisa e que o purismo estético foi apenas uma brilhante manobra defensiva dos burgueses do século passado, que preferiam ver-se denunciados como filisteus a serem tachados de exploradores".]. Na Alemanha, a tradição idealista coloca sob suspeita a falta de finalidade da arte (embora tenha sido um alemão, Immanuel Kant, o primeiro a formulá-la). O problema talvez esteja no fato de que a face que a arte inútil mostra à sociedade é a do prazer sensual. Consoante Adorno, existe um tipo de racionalismo que devota ódio ao incompreensível, ódio ao prazer, ódio ao sexo. O prazer e o alto gozo constituem ideias intoleráveis para os moralistas. Mesmo Brecht, que não abria concessões de sua arte ao consumo, admitia que o prazer não pode ser ignorado no efeito estético total. O primado do objeto estético como pura refiguração não afasta o consumo, e assim a falsa harmonia entra de novo pela porta de trás. Lembrando que mesmo os crimes perpetrados pelos nazistas possuíam uma justificativa moral do ponto de vista deles, Adorno dá a entender que uma obra de arte não pode ser apenas puro prazer ou apenas puro compromisso: a dignidade de uma obra autônoma é sua estrutura inerente e não a totalidade de efeitos.

As obras engajadas se julgam nobres, e manipulam essa condição, mas justificativas morais nem sempre salvam uma obra. Os que alardeiam ética e humanidade só esperam uma chance de perseguir os que sua moral condena, repetindo vulgaridades que se ouvem ou que se querem ouvir, dando a isso o nome de *engagement*, e tornando a mensagem uma acomodação ao mundo. A literatura que diz ajudar o homem e suas causas já começa por traí-lo. Por outro lado, a que se diz autônoma também degenera em ideologismo. A arte que, mesmo em sua oposição à sociedade, permanece parte dela, deve fechar seus olhos e ouvidos para ela: essa arte não pode escapar da sombra da irracionalidade. Mas se ela busca a irracionalidade deliberadamente, falseia a maldição que paira sobre si, na busca de "efeitos" deliberados. A autonomia pura é má arte; a intenção é mediada pela forma; obras de arte são construções que criam uma vida própria. A ênfase em obras autônomas é de natureza sociopolítica, como uma busca de saída inexistente. A falta de uma política

verdadeira e o congelamento das relações históricas obrigam o espírito a tomar um rumo em que ele não precise se acanalhar.

Hoje, todos os fenômenos culturais, mesmo os mais íntegros, estão ameaçados de sufoco pelo cultivo do *kitsch*. Mas como as manifestações políticas não conseguem se manifestar como uma voz de oposição eficaz, cabe às obras de arte suportar tacitamente a inação política. O senso político transferiu-se para as obras autônomas, principalmente para aquelas que parecem politicamente mortas, como a alegoria das armas de brinquedo em Kafka: impotência da sociedade, paralisação da política.

Adorno termina citando Paul Klee e seu quadro *Angelus Novus*, de 1920, o anjo da máquina, que não carrega nenhum emblema de caricatura ou engajamento, mas voa para longe de ambos. Os olhos enigmáticos do anjo forçam o espectador a tentar decidir se ele está anunciando a culminância do desastre ou a salvação escondida nele próprio. Os sentimentos de paralisação e de impotência da sociedade e da política com os quais Theodor Adorno termina seu texto remetem inevitavelmente ao mais do que conhecido texto de Walter Benjamin (1994: 226) sobre o quadro citado:

> Minhas asas estão prontas para o voo,
> Se eu pudesse, retrocederia
> Pois seria menos feliz
> Se permanecesse imerso no tempo vivo.
>
> Gerard Scholem, *Saudação do anjo*

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Para Adorno, o anjo de Klee não é engajado, mas é carregado de sugestões. Walter Benjamin, no texto acima, faz esse anjo falar, explorando uma possibilidade pessimista em relação à história, ao progresso, ao próprio humanismo. É evidente que Adorno

compartilha desse pessimismo, afirmando que nenhum fenômeno cultural, ainda que seja um "modelo de integridade", pode contribuir para mudar o panorama, correndo ainda o risco de ser sufocado pelo palavrório da cultura comercial. Resta à arte suportar em silêncio o que é interdito à política, tomando um rumo em que o espírito não precise se acanalhar.

O autor ainda contemporiza a visão do anjo de Klee colocando-o entre as perspectivas opostas de salvação e perdição. Mas afinal opta pela desgraça consumada: "Er ist aber, nach dem Wort Walter Benjamins, der das Blatt besaß, der Engel, der nicht gibt sondern nimmt. " (2003: 430) ["Mas, segundo Walter Benjamin, que possuía o desenho, ele é o anjo que não dá, mas toma."].

A visão de Adorno sobre a arte, e mais especificamente a projeção do que ela pode tornar-se no futuro é sem dúvida pessimista, o que se reforça pela alegoria do anjo de Klee-Benjamin. Por mais que pareça impiedoso em relação às monumentais obras de Brecht e de Sartre, Adorno usa-as como contra-abonações para sua tese de que na arte dita engajada o engajamento não deve aparecer explicitamente, sob pena de sacrificar o efeito estético da obra de arte. Por outro lado, a autonomia pura também é criticada por Adorno, como uma atitude de busca de uma solução que não pode ser encontrada. Para ele, o ideal artístico — que ele exemplifica citando Kafka e Becket — está na excelência da forma que estrutura um mundo novo, criando efeitos aterradores que podem efetivamente provocar mudanças.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 2003.

_____. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo das Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

_____. Commitment. In BLOCH, Ernest, and others. *Aesthetics and Politics*. Trad. Francis McDonagh. London, Verso, 2002.

_____. *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 2003A.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt, und DESSAU, Paul. *Die Verurteilung des Lukullus*. Oper in 12 Szenen. Berlin : Henschelverl. Kunst und Ges., 1961.

_____. *Der kaukasische Kreidekreis*. Text und Kommentar, Frankfurt am Main: Suhrkamp Basis Bibliothek, 2009.

_____. *Mutter Courage und ihre Kinder*. Erstdruck Suhrkamp, Berlin, 1949.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In *Divagations*. PDF version Ebook ILV 1.4: In Libro Veritas, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1967.

recebido em 10/04/2013
aceito em 24/08/2013

Espaços livres para a fantasia: *Descrição de imagem*, de Heiner Müller

[Free spaces for fantasy: *Description of image*, by Heiner Müller]

Luciano Gatti[1]

Abstract: The article discusses Heiner Müller's play *Description of image* as an example of his late playwriting. By analyzing the various movements of the text, we seek to understand its qualification, given by Müller himself in his autobiography, as an autodrama, a term that would refer, according to the hypothesis of the article, to a comparison with the Brechtian genre of the learning play (*Lehrstück*).

Key-words: Heiner Müller; german theater; learning play.

Resumo: O artigo aborda a peça *Descrição de imagem*, de Heiner Müller, como um exemplo de sua dramaturgia tardia. Pela análise dos diversos movimentos do texto, busca-se entender a qualificação, dada pelo próprio Müller em sua autobiografia, da peça como um autodrama, termo que remeteria, segundo a hipótese do artigo, a um confronto com o gênero brechtiano da peça de aprendizagem *(Lehrstück*).

Palavras-chave: Heiner Müller; teatro alemão; peça de aprendizagem.

Heiner Müller escreveu *Descrição de imagem* (1984) a partir do desenho de uma estudante de cenografia. A imagem havia sido esboçada como o retrato de um sonho, uma paisagem onírica composta por poucos elementos – nuvens e árvores ao fundo, uma casa no primeiro plano, uma mulher à mesa no jardim, um homem na soleira da porta, três pássaros. Ao descrever o desenho, Müller confere movimento à imagem, associando as figuras em cenas de violência, sexo e morte. A mulher aparece como uma visitante do reino dos mortos, o homem seu assassino. A imagem revela-se então como a cena de um crime ou de um ato sexual violento. Uma nova reviravolta na descrição

[1] Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: lfgatti@gmail.com.

faz surgir uma paisagem pós-apocalíptica, um cenário do eterno conflito entre vivos e mortos. O texto passa então à consideração crítica do trabalho descritivo e dos traços amadores do desenho. Por fim, aquele que descreve também aparece na imagem, espelhando-se nos personagens e perturbando a distância entre imagem e observador. Müller constrói o texto de forma a abalar a distinção rígida entre a originalidade do desenho e o caráter secundário da atividade literária. Os elementos surgem e desaparecem à medida que são descritos, ganham forma, e dão lugar a novas imagens, sucessivamente colocadas em questão pela escrita. Ao comentar o texto em sua *Autobiografia*, Müller evoca esse processo.

> Descrever uma imagem também é retocá-la com a escrita. A descrição a traduz em outro medium. Árvore, mulher, homem e casa eram os pontos de apoio do desenho. Dava pra fazer um redomoinho com isso, pois havia os pontos de apoio. A estrutura do texto reside em que uma imagem coloca a outra em questão. A cada vez uma camada apaga a anterior e a perspectiva (óptica/Optiken) muda. No final, o próprio observador é colocado em questão, e assim também quem descreve a imagem (MÜLLER 2008: 269).

A transposição do medium visual para a escrita resulta num gênero singular: uma frase única, com redução extrema das convenções teatrais, e ainda assim um texto concebido para o teatro. Em uma entrevista, Müller define *Descrição de imagem* como um "ponto final ou ponto zero" (MÜLLER 1986: 184). A expressão não deve ser entendida como o termo final de um processo teleológico, iniciado na década anterior, de eliminação de convenções dramáticas como fábula, ação e diálogo, mas como o exemplo mais radical de uma dramaturgia voltada ao questionamento das condições existentes para a prática teatral.[2] *Descrição de imagem* poderia ser associado a outros exemplos na fronteira entre a prosa e as artes visuais, tais como o teatro de Robert Wilson,[3] com o qual Müller colaborou intensamente nos anos 1980, com as peças-paisagem de Gertrude Stein (Cf. JOURDHEUIL 2005: 41) e com os trabalhos tardios de Samuel Beckett.[4] O texto já foi classificado por Hans-Thies Lehmann (2002: 340-343) como pós-dramático, mas seria mais bem entendido como uma "explosão de uma recordação numa estrutura dramática morta", como define a nota do autor (cf. MÜLLER 1999: 119; MÜLLER 1993: 159). Em

[2] "A literatura está aí para oferecer resistência ao teatro. Um texto só é interessante ou produtivo para o teatro quando ele não pode ser feito do modo como o teatro é concebido." (MÜLLER 1986: 18). Quando não houver indicação de tradução brasileira, as traduções dos textos citados são de minha autoria.

[3] Sobre Müller e Bob Wilson, Cf. LEHMANN (2005: 64-6) e BONNAUD (2005: 137). Um mapeamento abrangente da bibliografia secundária sobre *Descrição de imagem* pode ser encontrada em SCHÜTTE (2010: 257-316).

[4] Sobre Müller e Beckett, cf. BIRKENHAUER (2005b: 214) e KALB (1998: 171-2).

outras palavras, uma evocação do gênero dramático sob o signo da impossibilidade das convenções clássicas, em busca de outras formas de conflito dramático, como aquela entre imagem e descrição.

Ainda na *Autobiografia*, Müller extrai do amadorismo do desenho "espaços livres para a fantasia", expressão essa que ultrapassa o domínio da escrita e reverbera na posição do espectador:

> Eu comecei a descrever a imagem. Aí surgiram associações com a imagem que partiam essencialmente das incorreções do desenho, os erros eram espaços livres para a fantasia. […] Nesse sentido, ela é um autodrama, uma peça em que o autor encena consigo mesmo, atua consigo mesmo. O autor torna-se seu próprio ator e diretor. Em *Descrição de imagem* trata-se do seguinte: qualquer um consegue fazer aquilo, de um modo mais ou menos bom e cada um de uma maneira diferente. A arte mais avançada é a mais democrática, qualquer um pode descrever uma imagem, a descrição produz novas imagens quando se escreve junto o que lhe ocorre durante a descrição. É um modo de encenação disponível a todos que conseguem ver e escrever (MÜLLER 2008: 269-270).

O formato inusitado da descrição é um ensejo à liberdade do espectador. Pode causar estranheza que Müller defenda um de seus trabalhos mais herméticos pelo caráter democrático da forma. A proposta é ousada e remete à ideia de *autodrama*. O conceito é novo em sua produção, mas perfeitamente situável no contexto de seu enfrentamento do modelo brechtiano da peça de aprendizagem, ainda que o confronto com temas e recursos formais de *A medida* (1930) de Brecht não seja explícito como em sua versão do *Material Fatzer* (1979) e em peças como *Mauser* (1970) e *Quarteto* (1980).[5] Encenar uma peça consigo mesmo: evoca-se aqui o modelo segundo o qual todo participante pode assumir os papéis de autor, diretor e espectador. Como no experimento brechtiano, o rompimento com a divisão de trabalho entre produtores e receptores remete à reconfiguração da vida em sociedade.

Em *Descrição de imagem*, a visada emancipatória da forma, que aponta para além de um dado estado de coisas, configura-se pela atuação recíproca de imagem e descrição. Como se verá pela análise do texto, o movimento do texto é produzido pelo esforço incessante da descrição em modificar a imagem, não apenas o desenho tomado como ponto de partida, mas também aquelas imagens produzidas pela descrição. Vejamos o início:

[5] Para uma interpretação de *A medida*, cf. GATTI (2011). Uma análise de minha autoria da versão de Müller para o *Fatzer* de Brecht será publicada ainda em 2013 no número 14 da revista *Artefilosofia* da Universidade Federal de Ouro Preto.

> Uma paisagem entre estepe e savana, o céu de um azul prussiano, duas nuvens imensas flutuando lá dentro, como que unidas por esqueletos de arame, em todo caso de estrutura desconhecida, a maior, da esquerda, poderia ser um animal de borracha de um parque de diversões que se desgarrou de seu guia, ou um pedaço da Antártida em seu voo de regresso, no horizonte uma serra plana, à direita na paisagem uma árvore, num olhar mais preciso são três árvores altas distintas em forma de cogumelo, tronco com tronco, talvez de uma raiz, a casa no primeiro plano mais produto industrial que manual, provavelmente de concreto: uma janela, uma porta, o telhado coberto com a folhagem da árvore em frente que cresce sobre a casa, ela pertence a uma outra espécie que o grupo de árvores no plano posterior, seu fruto é aparentemente comestível, ou próprio para envenenar convidados […] (MÜLLER 1999: 112; MÜLLER 1993: 153)

O início do texto se assemelha ao gênero da écfrase, à descrição detalhada de um objeto situado diante do observador.[6] A imagem é descrita no tempo presente, com emprego econômico dos verbos e uso abundante de termos que permitem aproximações, como "entre", "como que", "em todo caso", "talvez", "aparentemente", "provavelmente", bem como pelo uso da conjunção "ou", aqui e na sequência do texto. Tais escolhas buscam reservar uma margem de possibilidades diante da incerteza a respeito dos elementos descritos, a qual pode derivar tanto da imperfeição da imagem quanto da posição do observador. Vê-se assim que a recepção da imagem é um momento inerente à atividade de descrevê-la, o que se evidencia pela evocação do olhar que a perscruta em distintas aproximações. Nesse sentido, a descrição incorpora a diferenciação entre uma provável primeira impressão e o exame posterior mais cuidadoso ("um olhar mais preciso") e confessa uma limitação objetiva em desvendar os objetos retratados ("em todo caso de estrutura desconhecida").

A descrição prossegue pelas frutas e pela taça de vinho sobre a mesa e, da posição dessa, chega-se a uma questão decisiva para a relação entre imagem e descrição:

> Pela posição da mesa […] pode-se concluir que o sol, ou seja, o que for que lança luz sobre esse lugar, no momento da imagem está no zênite, pode ser que o SOL esteja lá sempre e NA ETERNIDADE: que ele se movimente não se pode provar pela imagem, as nuvens também, se é que são nuvens, flutuam talvez no lugar (MÜLLER 1999: 112; MÜLLER 1993: 153-4)

Essa passagem qualifica temporalmente os dados apreendidos no interior da circunscrição espacial da imagem, seja ela a paisagem figurada, seja a circunscrição

[6] O vínculo entre *tableau* e ação dramática, tal como discutido por Diderot, também foi lembrado por KEIM (1998: 125) e HEEG (2005: 158).

material da imagem (como as margens de uma tela ou de uma folha de papel). A essa espécie de natureza morta é atribuída a distinção da eternidade. Por ter sua origem no sol posicionado no zênite, a eternidade também se refere à iluminação absoluta dos elementos da imagem. Como mostrará a sequência do texto, o sol na eternidade assinala o objeto de embate para a descrição, que a partir de então se voltará contra o responsável por fazer da paisagem uma *Paysage sous surveillance*, como a qualifica o título da tradução francesa de Jean Jourdheuil.[7] Quando a descrição passa rapidamente pelo pássaro na árvore ("num galho de árvore um pássaro, a folhagem encobre sua identidade, pode ser um abutre ou um pavão ou um abutre com cabeça de pavão, olhar e bico apontados para uma mulher" (MÜLLER 1999: 112; MÜLLER 1993: 154)) e se volta para a mulher e para o homem, seu caráter até então estático, ainda que relativizado pela incerteza a respeito das coisas, começa a alterar-se:

> [...] uma mulher que domina a metade direita da imagem, sua cabeça divide as montanhas, o rosto é suave, muito jovem, o nariz longo demais, um inchaço na base, talvez de um soco, o olhar no chão, como se não pudesse esquecer uma imagem e ou não quisesse ver outra, o cabelo comprido de mechas, loiro ou cinza esbranquiçado, a luz dura não diferencia (MÜLLER 1999: 114; MÜLLER 1993: 154)

A descrição segue o exame minucioso dos objetos em vista, oscilando entre o limite da observação ("a luz dura não diferencia") e a especulação a respeito do que a imagem não informa ("talvez de um soco"). Esse uso do "talvez", porém, diferencia esse trecho do anterior, pois remete à busca de uma conexão do momento fixado pela imagem com momentos passados, a qual é explicitada na sequência:

> [...] ergue uma mão à altura do coração, ou seja do peito esquerdo, um gesto de defesa ou da língua dos surdos-mudos, a defesa vale um horror conhecido, o golpe empurrão estocada aconteceu, o tiro disparado, a ferida não sangra mais, a repetição cai no vazio, onde o pavor não tem lugar, o rosto da mulher torna-se legível, se a segunda suposição for correta, um rosto de rato, um anjo dos roedores, os maxilares moem cadáveres de palavras e detritos de fala, a manga esquerda do casaco dependurada em farrapos como após um acidente ou agressão de algo dilacerante, animal ou máquina, curioso que o braço não foi ferido, ou as manchas marrons na manga são sangue coagulado, o gesto da mão direita de dedos longos vale uma dor no ombro esquerdo, o braço tão solto dependurado na manga, porque ele está quebrado, ou uma ferida na carne o paralisou (MÜLLER 1999: 114; MÜLLER 1993: 154)

[7] Sobre o comentário do tradutor a respeito dessa escolha, cf. JOURDHEUIL (2005). Para uma analogia com o panóptico de Bentham discutido por Foucault em *Vigiar e Punir*, cf. HAß (2005).

Nessa passagem, a descrição não se orienta mais pelo detalhamento das particularidades de um objeto situado perante um observador. A partir daqui, ela se torna uma consideração a respeito do vir a ser da imagem, remetendo a uma hipotética origem da cena pela articulação entre os dados observados e a suposição de eventos passados. Contra o sol no zênite, a descrição inscreve a imagem no transcurso temporal, com o intuito de explicitar o que a imagem não mostra sob a eterna visibilidade. Além disso, ela também desafia seus limites espaciais, questionando o que se encontraria para além da moldura: "o braço está cortado no pulso pela borda da imagem, a mão pode ser uma garra, um coto (talvez com sangue ressecado) ou um gancho, a mulher está até os joelhos sobre o nada, amputada pela borda da imagem, ou ela cresce do solo" (MÜLLER 1999: 113; MÜLLER 1993: 154).

Em um artigo influente sobre *Descrição de imagem*, Hans-Thies Lehmann, ao propor uma divisão do texto, considera esses momentos iniciais como um único bloco, responsável pela apresentação dos elementos em cena (LEHMANN 2005: 80). A observação merece reparo, pois Müller diferencia nitidamente a descrição dos componentes naturais, fixados pelo sol da eternidade, da descrição da mulher, ponto a partir do qual a descrição passa a operar em registro temporal e fabulador. A distinção é necessária para que os personagens não se naturalizem como dados de uma mesma história natural. A visão da história como natureza, segundo a qual a possibilidade de irrupção do novo no curso dos eventos da história humana dissolve-se na repetição de um ciclo natural, marcado por decadência, opressão e morte, é essencial à maneira como Müller concebe a história europeia. Ele compartilha o olhar melancólico do alegorista barroco descrito por Benjamin, que vê a história como "paisagem originária petrificada". *Descrição de imagem* é legível nesse contexto, mas também aponta para além dele. O sol na eternidade confere à história o aspecto de uma ruína. O trabalho da descrição, contudo, insere a paisagem em uma dinâmica temporal, que traz à tona a história de violência de todos contra todos como condição para o rompimento com a circunscrição da imagem. Só nesse novo contexto seria possível evocar uma história comum a todos os elementos da paisagem, tal como Müller formulou em um texto sobre sua colaboração com Bob Wilson em *CIVIL warS* (1984):

> O fantasma tem o horror sob a pele. Seu teatro é a ressurreição. A libertação dos mortos ocorre na lupa do tempo. Com a sabedoria dos contos de fada de que a história da humanidade não pode mais ser superada da história dos animais, das plantas, das pedras

> e das máquinas sob o preço da derrocada, *CIVIL warS* formula o tema da época: guerra de classes e raças, espécies e gêneros, guerra civil em todos os sentidos *(Apud* LEHMANN 2005: 65).[8]

O surgimento de esboços de narrativa em meio à descrição deve ser entendido por via do contraste entre o momento dinâmico da descrição, fabulador, inclusive, e o caráter inicialmente estático do desenho. A coordenação desses polos, contudo, não é simples, pois a descrição não visa à mera subsunção da cena no transcurso de uma ação que a explique. Na sequência da descrição da mulher, o texto volta-se para o homem na soleira da porta da casa, segurando um segundo pássaro morto na mão e questiona "o que vai acontecer na mesa de pernas cruzadas" no jardim (MÜLLER 1999: 115; MÜLLER 1993: 155). O movimento indica o retorno ao jardim onde se encontra a mulher, mas a descrição remete novamente ao passado. Ela parte do estado das cadeiras como indícios de uma ação passada para reconstituí-la: "que peso quebrou a cadeira, desestabilizou a outra, um assassinato talvez, ou um ato sexual selvagem, ou os dois em um" (MÜLLER 1999: 115; MÜLLER 1993: 155). Palavras-chave como "talvez" e "ou" sustentam o caráter hipotético do registro narrativo, sem vincular o dado presente a uma única cadeia de eventos. Ao contrário, a especulação fabuladora não exclui nenhum termo da equação e expande o campo de possibilidades narrativas. A primeira delas descreve o ato sexual:

> [...] o homem na cadeira, a mulher sobre ele, o membro dele em sua vagina, a mulher ainda carregada do peso da terra do túmulo de onde saiu para visitar o homem, da água subterrânea que seu casaco de pele escorre, seu movimento primeiro um balançar suave, depois um cavalgar impetuoso e progressivo, até que o orgasmo comprime as costas do homem contra o espaldar da cadeira, que cede estalando, as costas da mulher contra a quina da mesa derrubando o copo de vinho (MÜLLER 1999: 115; MÜLLER 1993: 155)

A segunda, o assassinato por estrangulamento: "ou a mulher na cadeira, o homem de pé atrás dela, polegar com polegar as mãos dele em volta do pescoço dela" (MÜLLER 1999: 115; MÜLLER 1993: 155). Na sequência, uma facada no pescoço: "ou a sombra esfiapada no pescoço da mulher abaixo do queixo provém de um corte de faca" (MÜLLER 1999: 115-6; MÜLLER 1993: 156). Por fim, a quarta hipótese exclui o homem da cena, deixando a mulher às voltas com o pássaro: "ou será a mulher, o anjo sedento, que abre a mordidas a goela do pássaro e derrama no copo o sangue de sua garganta

[8] Cf. também MÜLLER 1990: 109-110; MÜLLER 2008: 257-263; e MÜLLER 2005b: 315-318.

aberta, o alimento dos mortos" (MÜLLER 1999: 116; MÜLLER 1993: 156). Nenhuma é mais plausível ou completa que a outra. Também não há relação de subordinação que permita encadeá-las na composição de uma ação. A descrição, ao contrário, assume um caráter eminentemente paratático, especulando com narrativas possíveis, de modo a resguardar a potencialidade semântica de seu ponto de partida.

Com o intuito de explicitar as consequências do modo paratático de descrição, vale a pena lembrar, juntamente com Theresia Birkenhauer, que Descrição de imagem desafia uma longa tradição que diferenciou as artes visuais da poesia por meio das relações entre espaço e tempo, uma tradição que tem no estudo de Lessing sobre o *Laocoonte* sua maior referência (cf. BIRKENHAUER (2005: 93-6) e também KEIM (1998: 125-6). Como se sabe, Lessing confere especificidade às artes visuais ao defini-las como artes do espaço, por oposição ao caráter temporal da poesia. Pela oposição entre evento temporal e objeto estático, as diferentes partes da composição de um objeto visual devem ser apresentadas ao espectador conjuntamente, de modo a serem apreendidas ao mesmo tempo. Essa distinção um tanto rígida é, porém, amenizada pelo reconhecimento de que também os corpos existem no tempo, aparecendo de modos distintos conforme as circunstâncias. O caráter inicialmente estático do objeto é então temporalmente qualificado como um **instante** de sua existência temporal, o qual decorre de circunstâncias anteriores e pode vir a ser causa de eventos posteriores. Com isso, Lessing insere toda aparição momentânea no decurso de uma ação temporal e daí extrai uma instrução normativa para as artes visuais: a obra de arte visual, pela coexistência das partes em suas composições, só pode valer-se de um único momento da ação, e por isso deve escolher o mais pregnante, o mais sugestivo do que veio antes e do que deve vir depois. E vinculando a representação visual ao "momento pregnante", Lessing está nitidamente defendendo o caráter narrativo da representação dos corpos nas artes visuais e, não menos importante, restringindo tal caráter narrativo, de modo muito clássico e aristotélico, à composição de uma ação inteira e acabada, cujas partes se articulam por relações de causa e efeito, e cujo decurso tende à resolução que confere sentido retrospectivo aos eventos narrados.

Diante desse quadro, é possível dizer que *Descrição de imagem* distancia-se da distinção proposta por Lessing por refutar a ideia do "momento pregnante" de uma ação. A **descrição** de Müller recusa a articulação orgânica entre instante e todo, optando

por explorar a produtividade semântica da justaposição de narrativas. Pelo trabalho de descrição, surgem fragmentos de ações possíveis, mas nenhuma delas fecha o círculo da ação inteira e acabada. Por motivos semelhantes, *Descrição de imagem* também escapa à célebre alternativa proposta por Lukács entre "narrar ou descrever" (LUKÁCS 1955). No texto de Müller, **descrever** não se entende por referência à literatura de tendência naturalista, voltada ao registro exaustivo de detalhes. E **narrar**, por sua vez, também não se conforma aos parâmetros hegelianos da composição da ação e do desenvolvimento do caráter. O trabalho de Müller vincula descrição e narração de modo que o combate ao instante de eternidade de uma imagem, seja ele definido por seu caráter estático, seja pela presunção de visibilidade plena das figuras apresentadas, atinja também o pressuposto do momento pregnante, a saber, a subsunção do particular ao todo da ação.

É o que permite que *Descrição de imagem* evoque formas de percepção de imagens ausentes do estudo de Lessing, como o piscar de olhos.

> Ele [o piscar de olhos] permite perceber o que não é visível nos limites de um contínuo temporal. […] O piscar de olhos exclui o visível, leva além da imagem, supõe o movimento que destrói a moldura em um abalo oculto ao olhar. Só a interrupção, o fechar os olhos 'entre dois olhares', torna possível perceber, o que não está para ser visto na imagem, mas o que a imagem indica (BIRKENHAUER 2005b: 97).

Quando os olhos se fecham, a paisagem se altera:

> [...] quando o olho VIU TUDO pestanejando se fecha sobre a imagem, entre árvore e mulher a única e grande janela toda aberta, a cortina esvoaçando para fora, a tempestade parece sair da casa, nas árvores nenhum sinal de vento, ou a mulher atrai a tempestade que esperava por ela na cinza da lareira, ou a chama com sua aparição (MÜLLER 1999: 113-4; MÜLLER 1993: 154).

Ao subverter a relação entre visível e invisível na percepção da imagem, o piscar de olhos confere um novo impulso à descrição. A imagem anterior da mulher "carregada do peso da terra do túmulo de onde saiu para visitar o homem", "talvez diariamente ressurrecta", que impunha ao homem o trabalho do homicídio diário, ressurge agora sob o signo da tempestade, fazendo da imagem a paisagem histórico-filosófica de uma catástrofe pós-apocalíptica. Como uma representante do mundo dos mortos, ela aparece "grávida pela tempestade": "quando todos estiverem mortos, o movimento dos túmulos na fúria da ressurreição, que expulsa as cobras da montanha, será a mulher furtiva e de

boca de ventosa uma MATA HARI do mundo subterrâneo, espiã que sonda as terras onde acontecerá a grande manobra" (MÜLLER 1999: 117; MÜLLER 1993: 157).

O tema do mundo dos mortos tem ressonâncias explícitas na nota do autor: aparece no mito de Alceste, com retorno da mulher morta, e na descida de Ulisses ao reino dos mortos no Canto XI da *Odisseia*. Como lembra Lehmann (2005: 79) , o tema também evoca os mortos de Shakespeare, que vivem entre dois mundos, como fantasmas de uma história ainda não consumada.[9] O trabalho com os mortos merece ainda a autocitação de uma passagem de *Mauser* (1970) para descrever o trabalho do assassino: - "inútil arrancar a grama, o sol ou uma multiplicidade de sóis a queima". Na peça de 1970, "arrancar a grama" remetia à conversão do trabalho revolucionário em tarefa infinita de liquidação de seus inimigos. A conjunção entre trabalho, morte e revolução apontava para a perda de sentido do processo histórico revolucionário, o qual não se justificava mais perante seus agentes. Sob o signo do "sol" ou de uma "multiplicidade de sóis", *Descrição de imagem* retoma tal visão da história como repetição de um eterno conflito entre vivos e mortos: "um DEDO PERVERSO que os mortos seguram ao vento contra a polícia do céu, antecessora e NOIVA DO VENTO, que estira o vento onde habitam os inimigos naturais da ressurreição da carne" (MÜLLER 1999: 117; MÜLLER 1993: 157).

A referência intertextual a *Mauser* exerce aqui a função de uma advertência: ela ressalta que o sol permanece uma ameaça a despeito do surgimento de outra visão da paisagem com o piscar de olhos. Esse movimento instável da relação entre descrição e imagem torna a contestação do instante eterno tão precária quanto incessante, permitindo supor que narrativa alguma é suficiente para assumir o lugar da imagem. Daí o esforço da descrição em ultrapassar o domínio da paisagem descrita para atingir, por uma nova reviravolta, os dados materiais da composição do desenho:

> [...] ou tudo é diferente, a rede de aço o humor de um lápis descuidado, que nega a plástica das montanhas com um sombreado mal executado, talvez a arbitrariedade da composição siga um plano, a árvore sobre uma bandeja, as raízes cortadas, as árvores de outro tipo ao fundo são cogumelos de caule singularmente longos, vegetal de zona climática que não conhece árvores, como o bloco de cimento entrou na paisagem, nenhum vestígio de transporte ou veículo (MÜLLER 1999: 118; MÜLLER 1993: 157-8).

[9] Sobre Alceste, cf. o comentário de KEIM (1998: 142), segundo o qual, diferentemente do que ocorre na tragédia de Eurípedes, em *Descrição de imagem*, o retorno da mulher não indica reconciliação, mas a infinitude do círculo de violência na história, a qual tem continuidade com o retorno dos mortos. Cf. também o artigo de HAHN (2005).

A tematização da produção submete a imagem a um distanciamento desnaturalizador. A descrição descobre que as imperfeições escondem a presença humana na paisagem, como se seus elementos tivessem "caído do CÉU, ou baixado com garra mecânica do ar respirável só pelos mortos e que é movida a partir de um ponto fixo no CÉU chamado além" (MÜLLER 1999: 118; MÜLLER 1993: 158). Juntamente com o aspecto de artefato, também vem à tona a interrogação a respeito de um plano orientando a composição, o que justificaria a designação da imagem como uma "ordenação experimental":

> [...] a imagem uma ordenação experimental, a rudeza do esboço uma expressão do desprezo pelas cobaias homem, pássaro, mulher, a bomba sanguínea do homicídio diário, homem contra pássaro e mulher, mulher contra pássaro e homem, pássaro contra mulher e homem, abastece o planeta com combustível, sangue a tinta, que descreve em cores sua vida de papel, seu céu também ameaçado de anemia pela ressurreição da carne (MÜLLER 1999: 118; MÜLLER 1993: 158)

O conceito de ordenação experimental fora cunhado por Benjamin para apresentar o modo pelo qual os procedimentos formais do teatro épico brechtiano lidavam com a realidade. Crítico das representações naturalistas ou naturalizantes, o teatro épico deveria mostrar ao espectador o mundo de maneira estranha, de modo que esse espectador fosse levado a espantar-se diante do que via e interrogar o caráter artificial, histórico e, portanto, transformável das situações apresentadas. Em outras palavras, o teatro épico deveria produzir uma imagem praticável da realidade, ou seja, uma imagem capaz de mostrar a possibilidade de intervir nessa realidade. Essa imagem foi referida por Benjamin como uma ordenação experimental por oposição à reprodução naturalista da realidade. A retomada do termo chama a atenção, pois a finalidade prática atribuída ao teatro épico parece estranha a uma visão da história como paisagem apocalíptica, "vista de além túmulo", como Müller a designa em nota ao texto. A visão da guerra de todos contra todos, cujo sangue é o alimento da própria escrita ("sangue a tinta"), poderia ser lida em sentido crítico às expectativas práticas associadas ao teatro brechtiano. Muitas das reflexões de Müller a respeito do fim de um modelo europeu de revolução, com a consequente entrada do curso da história em estado de hibernação, embasariam tal afastamento de Brecht. Essa posição expressa em textos e entrevistas dos anos 1970, entre eles a carta a Steinweg de 1977 (MÜLLER 2005d: 187), é, contudo, relativizada por outros textos. Em uma entrevista dada pouco tempo após a escrita de *Descrição de imagem*, ele afirma:

> Aprender algo, isso só é possível em situações em que algo se move na história. Quero dizer que agora algo se move, algo tem que se mover. A situação está madura para transformações. Esse é o momento em que de novo se pode aprender, em que se deve aprender. Por isso também essa forma de espetáculo da peça de aprendizagem se torna novamente atual (MÜLLER 1986: 189).

Essa posição explicita o conflito não resolvido em *Descrição de imagem* que justifica a referência à "ordenação experimental". Comentadores como LEHMANN (2005: 68), BIRKENHAUER (2005b: 96) e KEIM (1998: 123) ressaltaram a configuração de um **drama** entre imagem e descrição, um conflito que se configura de modo mais amplo na oposição entre o olhar da visibilidade completa, que enrijece a paisagem sob o sol na eternidade, e a intermitência do piscar de olhos, da visibilidade fugidia do momento apreendido entre dois olhares. O piscar de olhos traz consigo a aspiração por uma utopia que poderia ser referida como a libertação em relação à imagem da eternidade. Ele também pode ser descrito com as palavras do próprio Müller ao referir-se ao teatro de Bob Wilson: "O tempo é um momento principal no teatro de Wilson. Ele se interessa pelo momento entre dois olhares, pelo quê e como alguém vê durante um piscar de olhos" (MÜLLER 2008: 260).[10] Tal olhar desata um processo narrativo que nunca se totaliza. Nesse sentido, vê-se que a narrativa é inserida para que dela possa emergir a interrupção, a hesitação, o instante fugaz, que não perdura, mas surge e desaparece num relampejar. É assim que a descrição assume a tarefa de buscar um *erro* na composição da imagem: "o vão no escoamento, o outro no retorno do mesmo, o gaguejar no texto sem fala, o buraco na eternidade, o ERRO talvez redentor" (MÜLLER 1999: 118; MÜLLER 1993: 158). A busca por uma forma de alteridade na imanência da imagem remete à interrupção como seu modo temporal e ao erro como aspecto formalizador. Seguindo o comentário de LEHMANN, temos aqui três imagens do tempo:

[10] Em uma entrevista de 1988, Müller associa a importância da segmentação do tempo à onipresença da imagem na experiência americana de Wilson. Ela tem sua origem na situação de um país de estrangeiros em que a imagem conquistou prioridade perante a língua como forma de comunicação e o cinema se impôs, muito mais que a literatura, como fonte da memória nacional. Daí a ocupação da fantasia por imagens, bem como a inexistência de imagens que não correspondam a um clichê. O processo que atinge em cheio a percepção da realidade se intensifica com a televisão e com o desenvolvimento da tecnologia nas salas de cinema. Em uma conversa com Müller, Wilson refere-se ao cinema 3D como a ilusão total. Daí a gradual substituição da realidade por sua reprodução. Um teatro tão calcado na imagem como o de Wilson, que trabalha exaustivamente com a segmentação do tempo, seria tanto uma resistência quanto uma contribuição a tal estado de coisas. Essa é a encruzilhada de seu teatro. Sua fraqueza, ou seja, a leveza das imagens, estaria sendo cada vez mais combatida por Wilson ao carregá-la com um "material pesado" trazido da literatura. O trabalho intensificado com material literário a partir dos anos 1980 – entre outros a colaboração entre Müller e Wilson em *CIVIL warS* – é visto como uma transformação positiva. (Cf. MÜLLER 1990: 109-110).

> [...] o tempo como linha, como retorno circular e como superfície infinita da eternidade. Três fórmulas "u-tópicas" respondem a essas três imagens: não a negação da linha, mas uma fenda nela, a qual é um erro, o qual também é a micro interrupção do contínuo, a micro falta; Também não o cessar do eterno retorno, mas, na repetição mesma, o outro, a esperança de que no ritmo do mesmo a repetição mesma altere a qualidade do mesmo, talvez como dança, como felicidade erótica, como recuperação do perdido, como a possível dissolução da fronteira entre vivos e mortos no retorno do mesmo no círculo da natureza (LEHMANN 2005: 72).[11]

Na sequência do texto, o erro é descoberto na falha do olhar atento do assassino, falha essa que provoca uma reviravolta possível da cena anteriormente descrita:

> [...] olhar distraído do assassino quando examina o pescoço da vítima sobre a cadeira com as mãos, com o gume da faca, sobre o pássaro na árvore, no vazio da paisagem, hesitação perante o corte, o jato de sangue fecha os olhos, riso da mulher, que por um instante afrouxa o estrangulamento, faz tremer a mão com a faca, voo mergulho do pássaro, engodado pelo brilho do gume, pouso sobre o crânio do homem, duas bicadas à direita e à esquerda, vertigem e urro dos cegos, sangue chispando no torvelinho da tempestade que procura a mulher (MÜLLER 1999: 118-9; MÜLLER 1993: 158).

Essa cena revela de maneira exemplar como o erro altera a imagem. Não por acaso ele surge como uma nova forma de percepção: o olhar distraído por oposição ao olhar atento. Por um instante, o olhar vigilante perde de vista a mulher sob seu domínio. Daí segue outro encadeamento de fatos: o olhar incomodado pelo sangue faz com que a mão hesite e afrouxe o pescoço da vítima; a risada desta faz a faca reluzir, atraindo o pássaro que cega o assassino e fecha o círculo que une a falha do olhar absoluto à sua cegueira. Trata-se de uma interrupção possível daquele trabalho eterno e repetido imputado ao homem, o "homicídio talvez diário da mulher talvez diariamente ressurrecta". O erro emerge do caráter hipotético desse "talvez", uma possibilidade assinalada na sua fragilidade, que convive entre a certeza do horror e a incerteza a seu respeito, entre a esperança e o "medo que o erro aconteça num piscar de olhos, a brecha de vista que se abre no tempo entre um olhar e outro, a esperança mora no gume de uma faca que com atenção crescente, logo fadiga, rota mais rápido, incertezas relampejantes na certeza do horror" (MÜLLER 1999: 112; MÜLLER 1993: 153).[12]

[11] Ao contrário do que sustenta EKE (1989: 247), a interrupção e o erro não remetem a uma ideia de utopia que só pode ser pensada na sua ausência: falhas no decurso. Ao contrário, ela está inscrita no texto como possibilidade, sem que para isso precise delinear um conteúdo concreto.

[12] Cf. o comentário de SCHNEIDER (2005: 116), para quem a função da descrição é evocar um estado de potencialidade, de não-atualidade.

A importância dessas passagens não se esgota em mostrar um novo encadeamento de fatos a partir da interrupção do olhar. Elas também são notáveis por não assinalar o erro na imagem inicialmente dada ao observador, mas em um momento posterior da descrição, quando se fabulava a respeito do vir a ser da cena no jardim. A descrição retorna a esse momento (passado?) em busca do "erro talvez redentor", produzindo uma nova imagem que coloca a anterior em questão. Tal seria a estrutura da descrição assinalada por Müller. Não se trata apenas de erros na imagem visual, mas também nas narrativas incorporadas à descrição. É possível dizer que, nesse ponto, a imagem subsiste apenas como imagem descrita, a qual conquista ao longo do processo um alto grau de reflexividade.

Seria então legítimo supor um plano atuante em tal ordenação experimental? Esse plano corresponderia à intenção de um autor soberano conduzindo a descrição? A posição do autor (observador/descritor/narrador) é uma das questões mais intrincadas desse texto hermético. De modo coerente com a estrutura autoreflexiva da descrição, tal posição também é submetida à averiguação. Nas palavras de Müller, "no final, o próprio observador é colocado em questão, e assim também quem descreve a imagem" (MÜLLER 2008: 269). A questão já aparecia antes por meio da suspeita de que "a arbitrariedade da composição siga um plano". Agora, no final, a descrição revela que "pertence ao plano a fiscalização falha" (MÜLLER 1999: 119; MÜLLER 1993: 158). Não é possível, contudo, decidir se o erro resulta de uma intenção do autor, seja ele o desenhista ou descritor, ou se a composição (desenho ou fabulação) é um procedimento necessariamente falho ou sujeito à falha, cabendo à descrição descobri-la. As afirmações críticas a respeito das insuficiências formais do desenho, bem como a descoberta do erro em um momento anterior da descrição, tornam plausível a hipótese de que a descrição trabalha com os erros imanentes ao seu material. Em *Descrição de imagem*, a ideia de um erro objetivo, imanente à formalização artística, aponta para a lógica interna ao material artístico e estabelece uma configuração singular da relação entre sujeito e objeto. Ela vem à tona no momento final, com o aparecimento da figura de um "EU", provável observador ou descritor da imagem.

> [...] o HOMICÍDIO é uma troca de sexos, ESTRANHO NO PRÓPRIO CORPO, a faca é a ferida, a nuca o machado, pertence ao plano a fiscalização falha, em que aparelho está presa a lente que suga as cores do olhar, em que órbita ocular está estirada a retina, que OU O QUÊ pergunta pela imagem, MORAR NO ESPELHO, o homem com o

> passo de dança EU, meu túmulo seu rosto, EU a mulher com a ferida no pescoço, à direita e à esquerda nas mãos o pássaro partido, sangue na boca, EU O PÁSSARO, aquele que com a escrita de seu bico mostra ao assassino o caminho na noite, EU a tempestade gelada. (MÜLLER 1999: 119; MÜLLER 1993: 158-9)

Vê-se aqui que a relação entre sujeito e objeto, entre quem observa ou descreve a imagem e a imagem observada, é um terreno instável. O texto aponta uma série de justaposições (faca-ferida; nuca-machado; túmulo-rosto), que leva ao confronto do "EU" com as figuras da imagem (homem, mulher e pássaro) e culmina na tempestade gelada. O autor aparece sob a figura desse "EU", como um produto de sua fabulação descritiva. Sua aparição coloca em questão a distinção inicial entre descrição e imagem, como se uma tivesse sido absorvida pela outra. Daí o surgimento de uma máquina de olhar, algo entre aparelho mecânico e olho humano, distinto ou síntese da relação entre sujeito e objeto, da qual resulta uma série de espelhamentos e aproximações entre o "EU" e as figuras da imagem descrita.

Diversos comentários ao texto identificam no momento final um questionamento da distinção clássica entre sujeito e objeto, produzindo interpretações que vão da concepção de um sujeito cindido entre dois olhares, incapaz de guardar distância do outro e definir-se como uma instância autônoma e autocentrada, como defende LEHMANN (2005), à dissolução da dicotomia por meio de uma ontologia da linguagem, como o faz BIRKENHAUER (2005b), movendo-se na vizinhança da tese da morte do autor, e caracterizando o "EU" como uma instância despersonalizada, anônima, não determinada ou determinável, que emerge pela primeira vez na escrita como metamorfose de todas as suas figuras. Enquanto Lehmann insiste na complexidade da relação entre sujeito e objeto por meio da dissolução de oposições enrijecidas que demarcavam com nitidez os limites entre o "EU" e as figuras que o circundam, Birkenhauer julga dar um passo além, ao afirmar a autoprodutividade da linguagem, irredutível a qualquer subjetividade autoral, como se dela emergisse um termo comum, terceiro ou neutro, síntese ou alteridade em relação a essa dicotomia.[13]

A tentativa de solucionar (e não apenas o teor da solução) um problema tensionado até o fim por meio do conflito entre as duas formas de olhar, entre EU e as figuras da imagem, torna a interpretação de Birkenhauer difícil de sustentar. A leitura de Lehmann, por sua vez, escrita bem antes da publicação de sua teoria do *Teatro pós-*

[13] No mesmo sentido, cf. SCHÜTTE (2010: 300).

dramático, é mais coerente com o conflito interno ao texto, embora necessite justificar-se em um esboço pós-moderno do fim de uma concepção de sujeito autocentrado, idêntico a si mesmo, e de uma ideia de história pautada pelo progresso. Daí o feitio do texto como dramatização de uma paisagem da consciência, na qual a interrupção, o erro e a não-identidade surjam tanto como ameaça de dissolução do sujeito quanto como figuras utópicas perante um contínuo de dominação. A verdadeira teatralidade do texto resultaria dessa dramatização da subjetividade cindida, cujas contradições, fantasias e recordações se autonomizariam como protagonistas de uma cena de violência que destrói o "EU" e a moldura da imagem.

Diante da complexidade do texto, o ponto de fuga pós-moderno de Lehmann soa como uma resposta fácil. Seria mais interessante observar como o "aparelho" de Müller e sua paisagem varrida pela tempestade congelada lidam com problemas e aporias herdadas da tradição teatral a qual ela se reporta e reformula. Nesse contexto, o confronto do conceito de *autodrama* com o modelo da peça de aprendizagem é revelador. No experimento brechtiano, cada participante realizava um transcurso entre sua identidade como ator e os papeis representados. A não-identidade entre esses dois polos permitiria o aprendizado com as posições representadas por cada personagem. A passagem pelo personagem e o retorno a si, em um jogo configurado pelas polaridades de identificação/empatia e distanciamento/estranhamento, resultava num modo de atuação com potencialidade esclarecedora. O confronto com situações de "estranhamento" certamente não era um privilégio do teatro brechtiano. Como ele mesmo reconhece, o artifício estava presente em outras vanguardas artísticas como o dadaísmo e o surrealismo, para não falar de Kafka, que também buscavam perturbar a aparência habitual das coisas. O sucesso do "efeito de estranhamento" como artifício pedagógico dependia, contudo, de uma condição, elucidada por Brecht em um de seus textos teóricos: "O Dadaísmo e o Surrealismo usam efeitos de distanciamento do mais extremo tipo. Seus objetos não retornam de volta do distanciamento/estranhamento. O efeito clássico de distanciamento produz uma compreensão/um entendimento mais elevado" (BRECHT 1967: 364).[14] Não há dúvida aí de que Brecht se coloca nitidamente ao lado do efeito "clássico", o qual se sustenta no uso do entendimento e resulta em um conhecimento prazeroso das coisas. Ao mostrá-las como estranhas, de modo que atores

[14] Aproveito a citação de um artigo de Gagnebin (2002), do qual também retomo a interpretação proposta.

e espectadores se espantem com a evidência, com a "naturalidade" das situações habituais, o teatro também cria as condições para a "compreensão mais elevada", uma expressão que, de modo algum, aponta para um conhecimento desinteressado, mas, em última instância, para a compreensão da possibilidade de transformação de um estado de coisas.

Nas conversas de Svendborg com Walter Benjamin, Brecht evidencia seu desconforto com a estranheza provocada pelas narrativas de Kafka. O caráter enigmático, resistente à interpretação, dificultaria o vínculo, certamente problemático, mas ainda almejado por Brecht, entre a atividade artística e a vida prática. É o que explica seu desconforto com o ensaio de Benjamin sobre Kafka e a urgência em fornecer interpretações alegóricas para um romance como *O Processo*, de modo a extrair dali uma "imagem praticável do mundo" (cf. BENJAMIN 1991: 525-530). Quando Müller retoma esse debate em 1979, no ensaio "Fatzer ± Keuner", seu ceticismo perante as pretensões pedagógicas do teatro brechtiano é acompanhado pela valorização do hermetismo da parábola kafkiana: "ela descreve/apresenta gestos sem sistema referencial e não é orientada por um movimento (práxis), irredutível a um significado, antes estranha que estranhadora, sem moral" (MÜLLER 2005c: 224; MÜLLER 2003: 50). Diante da alternativa colocada por Brecht acima, seria possível dizer que Müller assume uma posição nitidamente crítica perante o efeito "clássico" de estranhamento, alinhando-se ao "mais extremo tipo", em que as coisas podem permanecer estranhas. Seu hermetismo seria mais adequado a um momento de conexões avariadas entre experimentação artística e transformação social coletiva, uma vez que os "desmoronamentos da história recente causaram menos danos ao modelo da 'Colônia Penal' do que à construção dialética ideal das peças de aprendizagem" (MÜLLER 2005c: 224; MÜLLER 2003: 50). Dado o feitio autoreflexivo do ensaio, poderíamos reconhecer em sua produção tardia, particularmente em *Descrição de imagem*, um exercício do "mais extremo tipo" de estranhamento. É assim revelador que *Descrição de imagem* termine por apresentar a figura da convivência entre o mais distante, a estranheza ou o estranho (*Fremd*), e o mais próximo e íntimo (*Eigenen*), ou seja, um "ESTRANHO NO PRÓPRIO CORPO (FREMD IM EIGENEN KÖRPER)", mas ainda assim um "EU", espelhado em suas múltiplas figurações e confrontado com a alteridade da imagem de si.

Esse tipo de estranhamento termina por colocar em questão a posição conferida pelo teatro épico ao espectador. Müller pronunciou-se diversas vezes contra o direcionamento da recepção pela teoria do teatro épico, a qual teria se imposto pelo caráter fechado da parábola.

> As peças-parábola de Brecht […] são enormemente calculadas, produzidas como formações fechadas. […] Para mim, ele transformou suas experiências frequente e rápido demais em juízos teóricos. Isto encurta o processo de recepção. […] Um problema das peças tardias de Brecht: deixa-se pouca escolha ao espectador perante a teoria de Brecht. Em muitos aspectos, a teoria é mais avançada que a práxis. E também a concepção do teatro épico parte, na verdade, de dar um espaço de maior liberdade ao espectador perante o que é encenado, de avaliar o desenvolvimento dos personagens de modo distinto daquele com o qual o palco os avalia (MÜLLER 1990: 54-5).

Diante disso, é razoável supor que ele tenha escrito *Descrição de imagem* levando em conta a liberdade do espectador pretendida pela concepção do teatro épico, mas dificultada pelo comprometimento da parábola com a teoria de Brecht. Sem rubricas ou indicações de encenação ("a ação é livre", diz a nota de Müller), *Descrição de imagem* prefigura modos de recepção ativados pela leitura cerrada, pelo trânsito entre escrita literária e escrita visual, pela escuta atenta de uma locução cujo ponto de apoio não é necessariamente a identidade de uma personagem.[15] O arranjo esquiva-se à transmissão de um produto acabado e exige do espectador o trabalho da imaginação como contrapartida. A recepção mimetizaria o processo de descrição, composição e questionamento das imagens e de seu observador/descritor, um processo definido por Müller como *autodrama*:

> [...] uma peça em que o autor realiza consigo mesmo, atua consigo mesmo […] qualquer um consegue fazer aquilo, de um modo mais ou menos bom e cada um de uma maneira diferente. A arte mais avançada é a mais democrática, qualquer um pode descrever uma imagem, a descrição produz novas imagem quando se escreve junto o que lhe ocorre durante a descrição. É um modo de encenação disponível a todos que conseguem ver e escrever (MÜLLER 2008: 269-270).[16]

[15] Nesse sentido, é interessante a aproximação, proposta por KALB (1998: 170), entre *Descrição de imagem* e a obra tardia de Samuel Beckett ao comentar o final do texto. Para ele, é a imagem que fala enquanto representação do locutor dividida em muitas identidades animadas e inanimadas. Dada a indeterminação da imagem, cabe ao espectador construí-la mentalmente ao longo da escuta. Uma vez que a construção mental da imagem atemporal ocorre necessariamente no tempo, a mente não pode evitar de parar repetidamente para ponderar a respeito do que é dito.

[16] A relação entre a liberdade do espectador e o feitio democrático da forma foi enfatizado por Müller também no contexto de sua avaliação do teatro de Robert Wilson. Cf. MÜLLER 1986: 153. Cf. também o comentário de BIRKENHAUER (2005b: 105-6): "ao ouvir *Descrição de imagem*, o ouvinte/espectador repete e produz o processo descrito; ele reconstrói e constrói cenas de uma imagem. Essas cenas

Müller poderia ser criticado por reduzir ao domínio mais íntimo da imaginação individual as pretensões de emancipação coletiva associadas ao modelo da peça de aprendizagem. A descrição, contudo, não aponta para a subjetivação do experimento, mas para a dimensão coletiva da imaginação e da memória. A despeito da eliminação das convenções dramáticas, a concepção de *Descrição de imagem* como texto para teatro busca associar a posição do espectador à dimensão coletiva da experiência teatral. Pois Müller ainda entendia o drama de maneira coletiva, não mais como imitação de um conflito entre personagens, mas como algo que "surge apenas entre o palco e a plateia e não sobre o palco" (MÜLLER 1986: 39). Coletivo, contudo, não implica um efeito de massa. Em uma entrevista de 1981, Müller aponta:

> É ali que eu vejo uma possibilidade: utilizar o teatro para grupos bem pequenos (há muito tempo que ele não existe para as massas), de modo a produzir espaços de fantasia, espaços livres para a fantasia – contra esse imperialismo da ocupação da fantasia e da supressão da fantasia por clichês pré-fabricados e pelos padrões da mídia. Penso que essa é uma tarefa política primária, mesmo quando os conteúdos em geral nada tenham a ver com a realidade política (MÜLLER 2005a: 244-5).

Dessa maneira, *Descrição de imagem* ainda remeteria a uma experiência política entre a cena e espectador. O apreço de Müller por um teatro de paisagens o vincula ao exame de uma história comum, como ele se refere em uma indicação de cena para *Margem abandonada medeamaterial paisagem com argonautas* (1982) que também valeria para *Descrição de imagem*: "como em qualquer paisagem, o Eu nesse trecho do texto é coletivo" (MÜLLER 2002: 84). Diante de uma história de catástrofes que paira sobre o presente como a ameaça de uma tempestade apocalíptica, Müller confere ao teatro a tarefa de evocar os mortos e de investigar a paisagem em busca do "erro talvez redentor". É nesse terreno que a "explosão de uma recordação" ainda poderia reverter-se em "espaços livres para a fantasia".

---

permanecem sempre incompletas, desfeitas e destruídas pelo intermitente "ou", pela cena seguinte, antes que possam se estabelecer integralmente. Paradoxalmente é esse processo de progressiva interrupção, que desorganiza e organiza a visão, que constitui a imagem sempre de novo como algo novo a ser visto".

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. "Notizen Svendborg Sommer 1934", in: *Gesammelte Schriften* VI, Frankfurt am Main, 1991, pp. 525-530. Tradução brasileira em *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9.

BIRKENHAUER, Theresia. *Schauplatz der Sprache. Das Theater als Ort der Literaur: Maeterninck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*. Berlin, Vorwerk 8, 2005a.

BIRKENHAUER, Theresia . "Bild-Beschreibung. Das Auge der Sprache". In HAß, Ulrike. "Jenseits der optischen Höhle. Vom Rythmus des Sehens". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005b, pp. 93-111.

BONNAUD, Irène. 'The invention of the body snatchers". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005, pp. 135-143.

BRECHT, Bertolt. "Notizen über V-Effekte". In *Gesammelte. Werke 15*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.

EKE, Norbert Otto. *Heiner Müller*: *Apocalypse und Utopie*. Padeborn, Schöning, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. „Críticas estéticas e políticas da kátharsis compreendida como identificação". In: Rodrigo DUARTE; Virgínia FIGUEIREDO; Verlaine FREITAS; Imaculada KANGUSSU. (Org.). *Kátharsis. Reflexões de um Conceito Estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002, pp. 153-162.

GATTI, Luciano. „*A medida*, de Brecht: um exercício de postura", in: *Literatura e Sociedade* no. 15. FFLCH-USP, 2011.

HAHN, Barbara. "Alkestis' Wiederkehr. Vom Schreiben in einer 'Traumphase'". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005, pp. 79-92.

HAß, Ulrike. "Jenseits der optischen Höhle. Vom Rythmus des Sehens". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005, pp. 199-211.

HEEG, Günther. "Geschlechtermaskerade Fin der partie Mit-Teilung". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005, pp. 158-169.

JOURDHEUIL, Jean. "Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005, pp. 37-49.

KALB, Jonathan. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
KEIM, Kaharina. *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen, Niemayer, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. "Zwischen Monolog und Chor. Zur Heiner Müllers Dramaturgie", in *Das Politische Screiben.* Berlin, Theater der Zeit, 2002, pp. 338-353.

LEHMANN, Hans-Thies . "Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*", in: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005, pp. 63-78.

LESSING, Gotthold Ephaim. *Laocoonte. Sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura.* São Paulo, Iluminuras, 1998.

LUKÁCS, Georg. "Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus. In: *Probleme des Realismus*. Berlin, Aufbau Verlag, 1955. pp. 103-145.

MAYER, Brigitte Maria; SCHULTE, Christian (Hrsg.). *Der Text ist der Cojote: Heiner Müller. Bestandsaufnahme*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004

MÜLLER, Heiner. *Bildbeschreibung Werke 2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, pp. 112-119. Tradução brasileira de Cristine Roehring e Marcos Renaux in MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos.* São Paulo, Paz e Terra, 1993, pp. 153-160.

MÜLLER, Heiner. *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. In *Werke* 5. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

MÜLLER, Heiner "Mich interessiert der Fall Althusser...", in *Werke* 8. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005a, pp. 241-6.

MÜLLER, Heiner "Brief an Robert Wilson", in *Werke* 8. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005b, pp: 315-8.

MÜLLER, Heiner "Fatzer ± Keuner", in *Werke* 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005c, pp. 223-231; Tradução brasileira em KOUDELA, Ingrid (org.). *O espanto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003, pp. 49-55).

MÜLLER, Heiner "Verabschiedung des Lehrstücks", in *Werke* 8. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005d, p. 187.

MÜLLER, Heiner *Autobiographie. Werke* 9. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

MÜLLER, Heiner *Gesammelte Irrtümer 1*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986.

MÜLLER, Heiner *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1990.

MÜLLER, Heiner *Gesammelte Irrtümer 3*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1994.

SCHNEIDER, Manfred. "Im Namen des Bildes". In: HAß, Ulrike (Hrsg.). *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin, Theater der Zeit, 2005.

SCHÜTTE, Uwe. *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*. Heidelberg, Winter, 2010.

recebido em 03/02/2013

aceito em 23/03/2013

Theodor Fontane's Representation of Monuments in the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*

Kathrin Maurer[1]

Abstract: Theodor Fontane was a passionate visitor of historical monuments, and his text *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* entail many references to sculptures, obelisks, churches, and museums. Fontane's description of monuments represents a specific view on history, which undermines a teleological perspective on the past. The article shows that Fontane's monuments embody eschatological, allegorical, and arabesque interpretations of the past, which in turn poetizes and de-historizes history.

Keywords: Fontane – representation of history – monuments – multiperspectivism

Zusammenfassung: Theodor Fontane war ein passionierter Besucher und Kenner historischer Denkmäler. Auch seine Texte weisen seine Begeisterung für das Historische auf, wie sein Werk *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* mit seinen enthalten zahlreiche Referenzen auf Skulpturen, Obelisken, Kirchen und Museen besonders gut demonstriert. In diesem Artikel soll gezeigt werden, dass Fontanes Beschreibungen der dortigen Monumente eine spezifische Sicht auf historische Erinnerungsstätten aufweisen, die eine teleologische und nationale Sichtweise auf die Geschichte zum Teil unterwandern. Fontanes Denkmäler repräsentieren vielmehr einen mehrdimensionalen Geschichtsperspektivismus, in dem eschatologische, allegorische und arabeske Geschichtsmodelle gegeneinander konkurrieren.

Stichworte: Fontane – Geschichtsrepräsentation –Monumente – Multiperspektivismus

Introduction

"Von Kindesbeinen an hab ich eine ausgeprägte Vorliebe für die Historie gehabt. Ich darf sagen, dass diese Neigung mich geradezu beherrschte und meinen Gedanken wie meinen Arbeiten eine einseitige Richtung gab" (FONTANE 1968: 146). These words by the German author Theodor Fontane (1819-1898) shed light on his curiosity towards matters of the past; an interest that shaped his numerous historical novels, his

[1] Associate Professor, German Studies, University of Southern Denmark. Email: kamau@litcul.sdu.dk

autobiographical texts, and his essays on art history. This article focuses on Fontane's life-long infatuation for monuments in work. Many of his literary writings evince traces of his passion and contain descriptions of gravestones, sculptures, and churches, such as the statue of the temple knight in *Schach von Wuthenow* or the Chinese cemetery in *Effi Briest*, to name only a few examples. What kind of understanding of the past do Fontane's literary representations of the monuments suggest? In which ways do the monuments process memory? On the one hand, research interprets Fontane's representations of monuments as a political affirmation of the monument-boom in late nineteenth-century Germany (Comp. WÜSTEN 1970 and TONTSCH 1979). This was the trend to maintain, to build and to popularize national monuments supporting the political agendas of the Prussian regime. On the other hand, recent approaches describe it as a type of visual counter culture to precisely this official monument-mania. In these approaches the memorials, even though there are part of the official practices of remembering, embody a form of (vanishing) collective memory often characterized by Pierre Nora's notion of *mémoire* (THIELKING 2000 and GRAECENITZ 1993). My analysis aims to go beyond these viewpoints in showing that Fontane's representations of monuments neither politically affirm nor subvert the official memory practices of the Bismarck era. Focusing on Fontane's *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862-1882), a work that teems with descriptions of gravestones, statues, sculptures and other types of memorials, I demonstrate that its poetic representations of monuments experiment with diverse medial, cultural and religious traditions. Fontane's text cites allegorical, eschatological, dynastic, and national approaches towards the past without fixating one model over the other. They neither construct a point of origin, from where the past could be interpreted into a meaningful teleological narrative (*histoire*) nor do they produce moments of *mémoire*. Rather by de-centering these distinct models, they reflect about the conditions of the possibility of historical representation within the literary medium.

1 Fontane: The Monument Hunter

Fontane was a passionate visitor of monuments. He was member of numerous monument clubs, friends with one of Prussia's leading conservators, Ferdinand von

Quast, as well as with the famous art historian Franz Kugler, whom he both consulted to conduct research for his manuscripts (comp. WÜSTEN 1970:191). Monuments became often a source and an inspiration for his literary writing. In his preliminary work for the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, for example, he notes that he visited up to ten villages a day and frequently pushed himself to the limits of physical exhaustion: "Daß es keine Sehenswürdigkeiten mehr gibt, ist ein ganz besonderes Glück; ich bin so kathedralen- und gallerieenmüde, wie man nur sein kann, und jedes Schloß, das ich *nicht* zu sehen brauche, ist ein Segen für mich" (FONTANE 1971: 107-108). His obsession, however, was not only directed towards monuments of German history, he was also as animated to explore, for example, French ones, even when his sightseeing tours were sometimes quite risky. Fontane tells nonchalantly the anecdote of his arrest during a sightseeing tour to the Jeanne D'Arc monument in Domrémy in France. While he banged against the statue with his cane to investigate its material, he was imprisoned by the French authorities since they suspected him to be involved in espionage (FONTANE 1973: 547). During the "monumental" Bismarck-era Fontane could indeed indulge into his passion since monuments boomed during in the second half of the nineteenth century in Germany. There was for example the sculpture cult around the medieval German emperor Frederick Barbarossa, Leo von Klenze's architectural feat of Walhalla (1842), which was a museum hall that exhibited German mythological figures, and the Herrmann monument in the Teutoburger forest (1872). The completion of the monumental gothic-style cathedral of Cologne in 1880[2] represents yet another case. The preservation of monuments became a leading task for Prussian cultural politics and state officials were eager to administer committees building monuments and hiring conservators.

Pierre Nora's work on memory investigates a similar phenomenon in early nineteenth-century France; that is the trend to construct an abundance of so-called *lieux de mémoire*, locations of symbolic memory. Nora explains this hypertrophy of *lieux de mémoire* as symptoms of modernity; processes of democratization, massification, and the experience of temporal acceleration stir the desire to reconstruct a collective memory culture. According to Nora, modernity has superseded a community of "authentic" memory (*milieux de mémoire*), which were environments that reenact

[2] Whereas parts of the cathedral were built in the Middle Ages, the main structure was finished in the period between 1824 and 1880.

memory through rituals, traditions, and customs. These environments allowed an immediate relation between past and present and, thus, gave rise for creating a collective identity. Processes of modernity have abandoned this totemic memory culture; a loss that this is supposed to be compensated by producing realms of memory: "*Lieux de mémoire* exist because there are no longer any *milieux de mémoire*, settings in which memory is a real part of everyday experience" (NORA 1992: 1). Although the *lieux de mémoire* are products of loss and crisis, according to Nora's nostalgic theory, they still embody traces of the real memory. They still contain moments of *mémoire*, a mode of interacting with the past that is at odds with state ideology and rationalized historical discourses. Nora suggests: "*Mémoire* is rooted in the concrete: in space, gesture, image, and object. *Histoire* dwells exclusively on temporal continuities, on changes in things and in the relations among things" (NORA 1992: 3). By *mémoire* Nora suggests a form of historical imagination, a topical form of remembering, that differentiates from *histoire* as the intellectual and rational analysis of history. This form of *mémoire*, even though it attaches itself to the provisional *lieu de mémoire* emanates traces of the lost memory culture. As mentioned, recent research has often termed Fontane's representations of monuments as storage places for *mémoire* reinstalling traces of authentic memory within his history-obsessed era. Concentrating on Fontane's chapters about the Rheinsberg castle in the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, a central location of Prussian history, my reading, however, goes against the grain of this romantic *rechérche* for *mémoire* by demonstrating that Fontane's representations of monuments experiment with heterogeneous perspectives on the past without centering them into one exclusive model of interpretation.

2 The Rheinsberg Church: History as Arabesque

The *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* were published in four volumes during the years of 1862-1882.[3] The books provide extensive depictions of the narrator's explorations of the region of the Mark-Brandenburg in Germany and they combine the genres of travel feuilleton, travel guide book, history book and personal diary. They are permeated by numerous anecdotes that the narrator tells about his impressions of the

[3] There is also a fifth volume *Die Fünf Schlösser* which does not carry the series title and was published in 1889.

landscape and culture, his encounters with the inhabitants of the region, and, of course, of the countless monuments in this area. The *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* aim to convey regional knowledge about Fontane's homeland (he was born in Neuruppin in the Mark-Brandenburg) in a lifelike and pictorial fashion attractive to a popular readership. However, already in the foreword the narrator distances from any type of sensational sightseeing and spectacular tourist experiences. He states that a visit to the Mark Brandenburg is nothing for "gröbliche Augen, die gleich einen Gletscher oder Meersturm verlangen, um befriedigt zu sein" (FONTANE 1966: 12). A visit to this region craves special eyesight ["Wer das Auge dafür hat, der wag' es und reise (FONTANE 1966: 12)"].[4] No one should expect to see great spectacles rather minor details, unexpected insights, and marginal places determine the journey. A motto that could be true for the actual traveler as well as for the reader of Fontane's lengthy and extensive depictions his journeys.

Fontane devotes a whole chapter to Rheinsberg, which is placed in the first volume about the county Ruppin. The actual castle of Rheinsberg belonged to the crown prince Fredrick II (who inherited it from his father Wilhelm I) and he gave it to his younger art-loving brother Heinrich. The prince lived there for almost 50 years and conducted many changes to the building structure and its park. According to the narrator the area around Rheinsberg embodies "historische Erinnerung ersten Ranges" (FONTANE 1966: 262), which is in part due to the fact that it thrives with depictions monuments, such as the gravestone epitaph in the Rheinsberg church, the interior rooms of the royals, as well as the obelisk; all of them will be investigated in more detail in the following. The chapter on Rheinsberg begins with a depiction of its church, which according to the narrator embodies a historical merging place of the Prussian era of Frederick II and Prince Heinrich as well as the time of the Bredow family (the old noble family dynasty in the Havelland established since the 12th century).

The church houses an epitaph, a grave memorial with inscriptions commemorating the Bredow family. Besides the textual part of the Bredow epitaph, Fontane's description incorporates also iconic and sculptural elements, such as live-size statues of Achim von Bredow and his wife Anna von Arnim, the family coat of arms, bas-reliefs with biblical scenes, as well as allegorical figurines. The narrator is captured

[4] For this reason there has been extensive research about the aspect of visuality in Fontane's *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. See for example Uwe HENTSCHEL (2003); Erdmut JOST (2003); Jerzy KAŁĄŻNY (2003).

by its textual inscriptions that refer to the historical era, deeds, and beliefs of Achim of Bredow. After reading the verses he exclaims: "Welch' einfache und schöne Worte. Die ganze Kernigkeit jener Zeit tritt einem daraus entgegen" (FONTANE 1966: 267). The inscription aims to convey an authentic experience of the historical era, which is termed as an atmosphere of "whole-heartedness". The narrator put the Bredow-monument adjacent to the qualitatively inferior gravestones of the violinist Ludwig Christoph Pitschner, which Prince Heinrich devoted to him in memory of his favorite musician. He finds this statue with its French inscriptions an irritating and a dull contrast to the epitaph to the Bredow's. This juxtaposition of German "whole-heartedness" versus the artificiality of the French represents a common aspect in constructing national identity during this time. Fontane's *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* often demarcates these boundaries against the French and incites the reader to identify on behalf of the Prussian-steered Germany.

However, the question remains if Fontane's text, and in particular his description of the Prussian monuments, can be reduced to this nationalist interpretation of the past. On the one hand, this reading makes sense, since for example the church epitaph seems to have the ability to communicate the historical national continuity from the German Holy Roman Empire until the Prussian era. The Bredow statutes are namely remnants of a death cult, in which the dead could interact and communicate with the public. The narrator tells the story that in 1844 the Bredow crypt was opened and the 40 coffins of the family members were put on open display and accessible to everyone. The people could come and visit the dead, bring them gifts, and remember their affiliations to them. At this point one could state that the narrator describes a moment of *mémoire* as historical remembering based on collective rituals. However, on the other hand, one has to ask if Fontane's text produce these effects of *mémoire* convincingly? Does the narrator understand the language of the dead? It is notable that according to the narrator the main sight, namely the Bredow crypt with the 40 coffins ("größte Sehenswürdigkeit" 269) remains invisible and untouchable for the visitors. This crypt remains locked up under the surface of the church floor, only a hollow space on the ground points to its existence: " [...] und nur noch am Schall des Tritts erkennt man auch heute noch, dass der Boden hohl ist, über den man hinwegschreitet" (FONTANE 1966: 269). Only a slight different resonance of the sound waves reminds of the burial site of the Bredow family. Its specific echo is only audible to the knowing visitor; it is

easy to overhear and even if one knows this hollow area the dead remain locked up. The narrator cannot reach them; the thick ground remains an obstacle to pull the past in to the presence.

A ghost story underlines the inaccessibility of the past. During the period of the open display of the crypt, a ring was stolen from one of the corpses, namely from the beautiful young aristocrat Margarethe von Eichstädt. Her white grave dress looked still new when she was carried out of the crypt and she wore jewelry such as a small ring. When she had to move back into the crypt, her ring was gone. A normal grave theft is excluded, because the corpse's expensive necklace was still there and guards were on duty day and night. The narrator asks: "Wer trug ihn [den Ring] jetzt?" (FONTANE 1966: 270) and no answer is given. A remnant of the past is still haunting the present, but its tracing remains impossible. Margarethe's ghost spooks between the layers of time, but—as the echoes from the Bredow crypt – she does not mediate between these spheres. Her ghost embodies a type of blind spot, which disturbs the recuperation of *mémoire* and marks the empty spaces that occur in the attempts to reconstruct the past.

Once one gained suspicion about the communicative power of the monuments, one discovers other referential disturbances mediating the past into the presence. Let us take a look again at the ways how Fontane's text describes the Bredow epitaph in the Rheinsberg church:

> Es ist ein Denkmal von ganz ungewöhnlichen Dimensionen, das bei wenigstens zehn Fuss Breite gewiss die doppelte Höhe hat. Es beginnt über der Holzeinfassung des Chorstuhls, reicht bis fast an die Decke hinauf, und besteht aus vier klar gegliederten Teilen. Oben das Bredowsche Wappen, zu beiden Seiten von allegorischen Figuren eingefasst; darunter zwei Basreliefs, von denen das eine, nach links hin, die Auswerfung Jonas aus dem Walfische, das andere nach rechts hin, die Auferstehung Christi darstellt; darunter in Lebensgröße der Figuren Achim von Bredows und seiner Gemahlin einer gebornen Anna von Arnim; und endlich viertens unter diesen beiden Bildnissen folgende Inschrift [...]. (FONTANE 267: 1966).

On top of the monument thrones the Bredow coat of arms, which gains through the sheer height of the monument an overpowering position. The Bredow family is placed like an absolutistic sovereign over the viewer's heads and entails a dominant position within the history of the region and its political developments. The coat of arms thus demarcates a dynastical view on the past; the origin of the aristocratic Bredow family goes back to the 12th century and it has reigned the area until the 17th century. This genealogical perspective is supported by the two life-size figures of Achim and Anna as

the personified rulers of the dynastical course of history. Thus, history is perceived as steered by the hands of leading generations, whose power is maintained by genealogical relations and family connections. Considering what the narrator has told about the merging of the historical eras, one could state that so far Fontane's representation of the church actualizes this dynastical tradition in order to construct the continuity between the old dynasty and the Prussian era.

However, as the untraceable ghost of Margarethe, the Bredow epitaph also escapes these conclusions. Fontane's passages about this church monument do not frame the statues as well as their ornamental attributes (coat of arms, allegories, reliefs) into one all-encompassing image, rather is components remain separate. The coat of arms, for example, is flagged by two allegorical figurines, but they remain blank; the text does not mention their content or their shape. This omission could be read as a practical consideration of limiting the descriptive passage of the epitaph. However, this absence of further explanations also indicates symptoms for a crisis of allegorical representations of history. Since 1800 classical traditions of historical paintings began to question the interpretative power of historical allegories and their power to interpret the past faded.[5] Fontane's text visualizes this decline of the allegorical not only by blanking it, but also the ways how the text represents two reliefs. The Bredow monument displays the two reliefs with biblical scenes that show the story of the Jonah and the resurrection of Christ. The story of Jonah is of particular interest since the spewing out of Jonah from whale can be read as a symbol for the death and resurrection of Christ; a reading that corresponds to the second relief of the Bredow epitaph. Thus, this interpretation opens up an eschatological perspective, which then could be reconnected to the dynastical perspective of the Bredow family whose reign expressed a religious order. The actual epitaph in the Rheinsberg church has a stark and surrounding frame construction, which in turn interlocks this eschatological perspective with the dynastic form of power.

But how does Fontane's passage negotiate these dynastic, allegorical and eschatological views on history? The paragraph about the epitaph does not mention any frames that would enable a synthesis of the diverging perspectives. Although a national perspective on the past is highlighted with the inscription, it remains unconnected to the

[5] I owe this reference to Uwe HEBEKUS (2003: 241). Hebekus mentions in this context the work by Günter Hess, who has has worked extensively on the change of allegorical traditions in representing history in nineteenth-century Germany.

dynastical and eschatological elements. Together with the context of the hidden crypt and strange ghost stories, Fontane's monument lost a point of origin that would make sense out of the past. The epitaph suggests a reduplication of historical origins; a process which in turn suggests that the past has disintegrated into disjunctive puzzle pieces. Differently put: Fontane's passage about the epitaph utilizes the form of the arabesque. Whereas in Romantic poetic theory this ornamental form imposed an infinite abundance of poetic possibilities, the arabesque gains in Fontane's writing a historical dimension. Already in the foreword Fontane uses an arabesque image, which in turn could be used to signify a mode of understanding of history. The inquisitory narrator has to steer his rowing boat through thick organic formations before he can approach the castle of Rheinsberg (the heart of his historical journeys): "Nun glitt das Boot durch Teichrosen hin, deren lange Stengel wir (so klar war das Wasser) aus dem Grunde des Sees aufsteigen sahen; dann lenkten wir das Boot bis an den Schilfgürtel und unter die weit überhängenden Zweige des Parkes zurück" (FONTANE 1966: 10).

Like the interlacing stalks of the water lilies, the thick reed and the twigs that rank into the water, the approach to the past gains the quality of an ornamental image that does not suggest a linear thread, a beginning and an end. This arabesque process of interpreting the past is poeticized and the narrator weaves an intricate web of historical perspectives. Those do not center on a narrative about one historical origin; the reader has to jump from one fragment of meaning to the next creating a concomitant maze of observations. This mode of historical perception also determines the museum-like interior of the Rheinsberg castle.

3 The Rheinsberg Castle: History as "Rumpelkammer"

After the depiction of the Rheinsberg church the text focuses on the castle and its architectural style. The narrator emphasizes, however, that he can only give a broad impression of the castle's outer structure;[6] the main attention is directed towards the interior rooms of Frederick II and Prince Heinrich. Thus one gains the impression that the narrator takes one onto a walk through a museum and one is given the chance to gain an insight into the private sphere of the royals. Frederick II had lived in the

[6]"Eine Beschreibung des Schlosses versuch' ich nur in allgemeinsten Zügen" (FONTANE 1966: 272).

Rheinsberg castle until his brother Prince Heinrich eventually made it into his home; the traces these royal figures left behind remind of their historical era, their different political roles, as well as their dissimilar personalities. The narrator is eager to recreate this national memory, and already the fact that there is a whole chapter on the Rheinsberg castle suggests that Fontane's text accentuates cultural and political highlights of the Prussian era. However, this national reconstruction of history is about to encounter some serious obstacles. Similar to the depiction of the epitaph a closer look onto the poetic composition of Fontane's text reveals disturbances in reconstructing the *mémoire* and *histoire* of this location of Prussian history. The problems of making sense of the past already begin with the church's old steward, who is supposed to guide the narrator through the castle and explain its history. Even though the visitors finally succeeded in waking him from his extensive afternoon nap, his effectiveness as a guide through the past is rather doubtful. According to his friend his stories about the portrait gallery of the royal family are completely arbitrary: "Sehen Sie, mein Herr, er hat eine Liste, auf der die Namen sämtlicher Portraits verzeichnet stehen, aber er nimmt es nicht so genau mit der Verteilung dieser Namen" (FONTANE 1966: 271). The randomness of the historical references uttered by the Brandenburgian 'cicerone' extents into the visit of Fredrick II's and Heinrich's private rooms of the castle. Delving into the royal interiors the narrator lists object after object, such as pictures, furniture, books, and small artifacts. The text registers these things via creating catalogic text passages and in particular the description of Heinrich's study room displays such an organization. There is Heinrich's table full of "Nippsachen" ["odds and ends" (FONTANE 1966: 277)]: a bird cage, a tobacco box, a precious coaster, and pot with paper flowers. Furthermore exhibited are Heinrich's drawings in Chinese ink, portraits of Prussian generals, and busts of Cicero, Voltaire, and Diderot. The narrator characterizes the museal exhibit with strikingly precise words: "Die Zimmer des Prinzen Heinrich, Prinz Heinrich selbst, alles ist bloß Zugabe, Material für die Rumpelkammer" (FONTANE 1966: 278). Indeed, the way how Fontane's text depict the historical site reminds one of visiting a dusty junk room, in which things accumulated over time and were never sorted out.

On the one hand, this assemblage of objects in this room works as a strategy to convey the impression of historical authenticity. The passages about Heinrich's room lists the objects in ways in which they seem merely to display superfluous data, yet this flow of information has the rhetorical effect to establish an impression of authenticity.

Drawing on Barthes' essay "The Reality Effect", we can understand Fontane's objects as representations of what the French theoretician calls insignificant detail. Comparable to the barometer in Gustave Flaubert's *Madame Bovary*, Barthes' example, the objects in Fontane's junk room carry no significance for the story. Yet their insignificance is precisely the condition of possibility for suggesting effects of authenticity. On the other hand, and that is similar to the depiction of the epitaph, these effects of authenticity remain singular entities, that are not integrated the form of a *grand narrative* about the Prussian era and its historical heroes. The narrator only describes the interior objects and its effects of historical authenticity, but these effects fails conveying a story around about the history of Rheinsberg and its royal inhabitants. The tabacco box remains next to the flowerpot coaster and one can only speculate about their meaning and function they once attained in the past ["Dieser Kasten muss bei bestimmter Gelegenheit als Untersatz für eine kostbare Blume gedient haben und von dem einen oder andern seiner Verehrer dem Prinzen überreicht worden sein." (FONTANE 1966: 277)]. The narrator is not only left wondering about the past, he also has to make the concession that the objects do not work as relying historical sources. Many of the exponents are in a condition, in which one almost cannot recognize them anymore. The worn out velvet plate of Heinrich writing desk lost its color and a ceiling fresco displaying the allegory (!) of "Die Ruhe beim Studieren" (FONTANE 1966: 275) in the Prince's study is run down: "Das Bild hat verhältnismässig gelitten [...]" (FONTANE 1966: 275). The narrator recapitulates his impressions with the following words: "Seitdem haben sich die Dinge sehr zum Schlimmen verändert." (FONTANE 1966: 275). The description of these objects, remnants, and rubble pieces do not obtain the status of relics that could ignite magic moments of memory; the power of *mémoire* disappears in the rubble of the "Rumpelkammer".

There are, however, attempts to rehabilitate Heinrich as a historical figure and there is a passage that tries to set the disparate elements of the junk room into a new light:

> Historische Gestalten teilen nicht selten das Schicksal alter Statuen. Einzelne stehen durch eine Jahrtausend hin und immer leuchtend und immer bewundert auf dem Postament ihres Ruhmes; andere werden verschüttet oder in den Fluss geworfen. Aber endlich kommt der Moment ihrer Wiederauferstehung, und nun erst – neben den glücklicheren neuaufgerichtet – erwächst der Nachwelt die Möglichkeit des Vergleichs (FONTANE 1966: 279).

The passage prognoses that after long periods of misunderstanding and misperception a potential rewriting of Prince Heinrich's legacy could be in order. However, the last word of the passage impedes this endeavor. Although the narrator speculates about Heinrich's deliverance, its realization remains quite doubtful, since the passage ends by stating that there only will be left the possibility of comparison. Comparing historical data represents one of the main practices in the fields of positivistic historicism[7] that was *en vogue* in the academies during the last third of the nineteenth century in Germany; a practice that often resulted into historical relativism. When understanding of the past can merely achieve comparison, then historical interpretation is not only closely related to the analytical practices of natural science, but it is also no longer constructed within a philosophical-semantic framework. According to the historian Reinhart Koselleck, around the last third of the eighteenth century, history gained the power of becoming a "collective singular," it obtained a symbolic authority to create meaning and to make sense of the past.[8] The passages about monuments from Fontane's *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* take this foundational conceptualization of history as a point of friction is showing that essential categories of nation, freedom, or religion (all examples of collective singulars) no longer serve as unequivocal terms to interpret and make sense out of the past. The chance of being compared that might await Heinrich's figure in the future would only throw him into a new "junk room", where his memory would drown again in the abundance of data. This vision of a drowning or even suffocating within the abundance of historical data is also crucial for Fontane's representation about the obelisk.

4 The Obelisk: Text and Stone

Together with the Prince Heinrich's pyramid style gravestone, the narrator titles the obelisk as one of the main attractions in the Rheinsberg park. Already the foreword to the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* mentions the Egyptian-style monument and connects it with a specific mode of historical representation: "Von der anderen Seite des Sees her grüßte der Obelisk, der die Geschichte des Siebenjährigen Krieges im

[7] See comments on the relationship between historicism, positivism and relativism in the book by Moritz BAßLER, Christoph BRECHT, Dirk NIEFANGER, Gotthart WUNBERG (1996: 19-22).
[8] See Reinhart KOSELLECK "Geschichte. Historie" (1972).

Lapidarstil trägt" (FONTANE 1966: 10). The expression "Lapidarstil" is notable. From the Latin "lapis" ("stone") the word "lapidar" refers to Ancient Roman gravestone engravings.[9] How can one interpret Fontane's interest in a "Lapidarstil" of history? On the one hand, it simply refers to the idea that the past, in this case the events of the Seven Years War (1756-1763), is represented through the medium "stone," namely as a sculpture with inscriptions on it. On the other hand, though, "lapidar" also refers to a type of surprising, but sharp and concise form of speech. "Lapidar" in this context stands for a non-ornamental and succinct form of typography that could fit the small surface of the monuments. In particular this meaning of "lapidar" is of interest when one tries to capture the significance of Fontane's obelisk. The narrator positions the obelisk as an affront against the official Prussian memory culture, as a "kritisches Kommentar, den der frondierende Prinz zu dem großen Geschichtsbuche seines Bruders geschrieben haben soll." (FONTANE 1966: 291). The text highlights that Prince Heinrich committed the obelisk to his brother August Wilhelm, who fell into disfavor with King Frederick II for political and personal reasons. Moreover, by erecting the obelisk one should be reminded of the 24 Prussian military generals that served in the Seven Years war. According to Fontane's text, Prince Heinrich was convinced that these men did not receive enough honoration by the king and that they were injustly forgotten in the public memory: "Der Obelisk richtete sich in seiner Kritik in erster Reihe gegen den König, aber an manchen Stellen und zwar gleichzeitig ausgesprochener Anerkennung unerachtet, doch auch gegen den einen oder andern der berühmtesten Generäle" (FONTANE 1966: 291). The obelisk, thus, should reinstall their presence in nineteenth-century memorial culture and contribute their well-deserved respect and honor that they have been missed during Frederick II's era.

Fontane's text, however, goes against the grain of this official undertaking and performs a different mode of remembering for the reader than its narrator prescribes. The obelisk does not incite a whole new narrative about the legacy of August and the military men. The reason for this lies in Fontane's rather unconventional modes of representing the monument within the literary text. In his chapters about the obelisk all the Prussian generals are mentioned by name and the text duplicates the exact wording of the short characterization in the stone medallions; an undertaking that is divided into

[9] See "lapidar" in BROCKHAUS (1996: 87).

the parts "Vorderfront", "Rechtsfront", "Linksfront" and "Rückfront." The following passage gives a taste of this style:

> Rückfront:
> *Von Goltz*, Adjutant des Königs. Er wurde 1756 nach Preußen gesendet, um den Marschall Lehwald, welcher die Armee gegen die Russen befehligte, mit seinem Rat zu unterstützen. Ein umfassender, tiefblickender Geist, mit militärischen Kenntnissen vereint, würde seinen Namen verherrlicht haben, wenn sein alle Gefahren verachtender Mut in der Schlacht bei Jägersdorff ihn nicht dem Vaterland entrissen hätte.
> *Von Blumenthal*, Major im Regiment Prinz Heinrich. Sein heller Geist, sein rechtliches Gemüt führten ihn Hand in Hand der Vollkommenheit entgegen [...].
> *Von Reder*, Chef des Kavallerieregiments. [...] (FONTANE 1966: 289)

And these lists go on and on for more than 7 book pages mentioning all 28 generals. These copies of the inscriptions interrupt the flow of the narrative about the narrator's tour and its plot elements come to a complete halt. Similar to the interior rooms in the castle, the description of the obelisk gains also an excessive quality and the text again creates lists, catalogue, and name registers. Although there are short narrative snippets about the deeds of the generals, these paragraphs do not connect with each other. There is no story, no plot, no thread; only names, locations, and data remain as singular unconnected elements. The text acts like a type of copy machine precisely registering the shape and engravings of the obelisk performing a mimesis to the stone. Fontane's writing thus suggests as well the effect of petrifaction and the reader seems to be locked out from any interaction or understanding of the text. Reading this petrifaction process from a culture historical perspective one could conclude that Fontane's obelisk-scriptures epitomize the emptiness of memory culture of his era. Obelisks were definite constituencies of the monument boom of nineteenth-century Germany and they often were erected as markers of national history.[10] The obelisk in the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* reflects this interest in Egyptian style monuments in more intricate ways: it neither affirms the official memory culture nor does it undermine it, but it rather suggests suffocating memory by petrifying it. Thus, Fontane's "Lapidarstil" gains a new dimension, by which the medium of the stone no longer forces the succinct style of utterance, but rather suggests that the object of investigation escapes textual representation. The obelisk shaped column not only echoes a trend in German memory

[10] See for example Brian CURRAN, Anthony GRAFTON, Pamela LONG, and Benjamin WEISS (2009).

culture during the nineteenth century, it also refers to a different medial form to communicate: hieroglyphs, iconic language and images.

Not only the obelisk, but also all the other discussed monuments in the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* embody seismographs registering the multimediality of historical memory culture in Germany during the last third of the nineteenth century. This memory culture was primarily visual and it was constituted by the monuments, museums, and visual spectacles (such as world exhibitions, historical panorama, and historical festivals).[11] All these media processed and constructed representations of the past under different premises. Fontane's monuments precisely register this multi-medial memory boom and reflect by means of paradoxical modes of representation the heterogeneity of the German visual memory culture during this time.[12] My readings of Fontane's representations of monuments have demonstrated that they convey multi-perspective views on the past. They do not shape, for example, an exclusive "nationalist" approach, in which the monuments would support the official political agendas of Prussia's memorial culture, nor do they fixate another history philosophical model to interpret the past. The passages about the epitaph, the interior of the Rheinsberg castle as well as the obelisk de-center the concept of a "collective singular". In fact *histoire* and *mémoire* no longer center the representation of the past, but rather Fontane's monuments open up paradoxical and rivalizing views. Eschatological, allegorical, dynastic, allegorical, and arabesque perspectives are cited and arranged into shifting constellations. The *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, thus, pay tribute to their title; they describe indeed "wanderings" through the past without *arche* or *telos*.

Bibliography

BARTHES, Roland. "The Reality Effect." *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard, Oxford, UK: Basil, Blackwell, 1981. p. 141-148.

BAßLER, Moritz and Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg's *Historismus und literarische Moderne*: Tübingen. Max Niemeyer, 1996. p. 19-22.

BROCKHAUS*: Die Encyklopädie in 24 Bänden*. Bd.13. Leipzig: Brockhaus, 1996. p. 87.

[11] An aspect that is often underexposed in research about nineteenth-century historical discourses. Of course, however, there was also a memory culture within the written discourses: The boom of historical novels, for example, made historical figures into protagonists of bestsellers that were mass-produced and devoured by the public. By the 1860s the public demand for realist-historical prose was at an unprecedented high: the trend started in the 1850s and continued to the 1890s. See Hartmut EGGERT (1971) and Harro MÜLLER (1997).

[12] See for example Andrew CUSACK (2009).

CURRAN, Brian; GRAFTON, Anthony; LONG, Pamela; WEISS, Benjamin. *Obelisk: A History*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

CUSACK, Andrew. „Civibus aevi futuri: Panoramic Historiography in Fontane's *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*," In: *The Modern Language Review* 104.3 (2009): 746-761.

EGGERT, Hartmut. *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1971.

FONTANE, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg.* Vol.1. Ed. Walter Keitel. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1966.

_____. "(614) Warnemünde 15. Sep. 71," Briefe III: Briefe an Mathilde von Rohr, ed. Kurt Schreinert, Berlin: Propylän Verlag, 1971. p. 107-108.

_____. „Kriegsgefangen." *Sämtliche Werke: Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen.* Bd. 4. ed. Walter Keitel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. p. 541-689.

_____. Brief an Theodor Storm vom 14.2. 1854 Fontanes Briefe in 2 Bänden, B1, 146

GRAEVENITZ, Gerhart v. „Memoria und Realismus: Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse'," In: *Memoria: Vergessen und Erinnern*. Eds. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Fink: 1993. p. 283-304.

HEBEKUS, Uwe. *Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane*. Tübingen: Niemeyer, 2003.

HENTSCHEL, Uwe. „*Märkische Bilder* oder ‚*Wanderungen*?: Anmerkungen zur Textsortenproblematik." In: *Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg* (2003). p. 81-94.

HESS, Günter. "Allegorie und Historismus. Zum Bildgedächtnis des späten 19. Jahrhunderts." In: *Verbum und Signum.Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Festschrift für Friedrich Ohly*. Eds. Hans Fromm, Wolfgang Harms and Uwe Ruberg. Vol. 1. München: Fink, 1975. p. 555-591.

JOST, Erdmut. "Das poetische Auge: Visuelle Programmatik in Theodor Fontanes Landschaftsbildern aus Schottland und der Mark Brandenburg." In: *Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg* (2003). p. 63-80.

KALAZNY, Jerzy. „ Das landschaftliche Auge : Zum Sehen und Wandern in Wilhelm Heinrich Riehls *Wanderbuch* im Vergleich mit Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*." In: *Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg* (2003). p. 159-174.

KOSELLECK, Reinhart. „Geschichte, Historie," In: *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 2. Eds. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett, 1975. p. 593-717.

MÜLLER, Harro. "Thesen zur Geschichte des Historischen Dramas und des historischen Romans (1773-1888)." In: *Geschichtsdiskurs*. Vol. 3. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997. p. 100-121.

NORA, Pierre. *Rethinking the French Past: Realms of Memory*. Vol. 1. Ed. Laurence D. Kritzman. Transl. Arthur Goldammer. New York: Columbia University Press, 1992.

THIELKING, Siegrid. „Denkmal, Turm, Grab und Gruft. Orte der „Memoria" und des „Kultur-Bildlichen" bei Theodor Fontane." In: *Theodor Fontane: Am Ende des Jahrhunderts*. Vol. 3. Eds. Hanna Delf von Wolzogen and Helmuth Nürnberger. Würzburg: Könighausen und Neumann, 2000. p. 15-27

TONTSCH, Ulrike. „Das Dichterdenkmal als Vehikel nationaler Wertevermittlung. Zur Rezeption Fontanes zwischen 1900 und 1914." In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles*. Ed. Jörg Thunecke. Nottingham: Sherwood Press Agencies, 1979. p. 381-394.

WÜSTEN, Sonja. „Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes." In: *Fontane Blätter 2: Kreis der Freunde Theodor Fontanes* (1970) 3: 187-194.

recebido em 05/02/2013
aceito em 02/04/2013

Sobre representação e ética em *Reigen* de Arthur Schnitzler e suas releituras por Max Ophüls e Fernando Meirelles

[On representation and ethics in *Reigen* by A. Schnitzler and reinterpretations by Max Ophüls and Fernando Meirelles]

Valéria Sabrina Pereira[1]

Abstract: In 1903 Arthur Schnitzler published the play *Reigen* (*La ronde*), which presented ten dialogues, each one occurring before and after a sexual conquest. The play intended to present typical behavior of social statuses through the way each figure behaved in achieving the same goal. The sexual inferences in the text caused a commotion and it was criticized as being immoral. In 1950 the play was transposed to the screen in a movie directed by Max Ophüls. This work was basically faithful to the play, but gave a certain lightness to the theme, which would seem to indicate a loosening of moral standards toward sex during that period. In 2012 Fernando Meirelles directed a film inspired by Schnitzler's play: *360*. Even though the present day stands out for its sexual liberation, the movie does not show Ophüls' lightness. On the contrary, the film is bleak and depicts interpersonal relationships through the prism of guilt implied by infidelity and repressed sexual desires. In this article we will discuss how the theme of lust and sexual impulses expressed by Schnitzler evolved in its different representations after more than a century, and how the ethical problem was shaped to each work and its moment in history.

Keywords: drama; adaptations; cinema; sexuality; ethics

Resumo: Em 1903, Arthur Schnitzler publicou a peça *Reigen* (port. *A ronda*), a qual apresentava dez diálogos, cada qual se desenvolvendo antes e depois de uma conquista sexual. A obra pretende apresentar comportamentos típicos de diferentes classes sociais através da forma como se comportavam para chegar ao mesmo objetivo. A ciranda sexual apresentada no texto causou comoção em sua época e foi criticada por sua alegada imoralidade. Em 1950, a peça foi transposta para o cinema em um filme de Max Ophüls. Sua obra buscou ser fiel ao original, mas também concedeu uma certa leveza ao tema, o que parece indicar um alargamento nos padrões morais diante o sexo. Em 2012, Fernando Meirelles filmou uma releitura da peça de Schnitzler: *360*. Na atualidade, uma era marcada pela liberação sexual, o filme não mantém a leveza dada por Ophüls, mas, pelo contrário, é pesado e trata de relações interpessoais através do prisma do sentimento de culpa provocado por traições ou desejos sexuais reprimidos. Neste artigo, será discutido como a temática do desejo e dos impulsos sexuais trazida por Schnitzler se transformou com a passagem de mais de um século, e como a questão da ética foi modelada a cada obra e seu tempo.

Palavras-chave: drama; adaptações; cinema; sexualidade; ética

[1] Doutora em literatura alemã. Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: valeriasabrinap@gmail.com

1 Categorias para a análise da ética na representação

Na atualidade, alguns pesquisadores da ficcionalidade entendem que a apresentação feita de determinados valores morais em narrativas serve para formar a ética do receptor.[2] As mensagens transmitidas por estas seriam capazes de enriquecer o caráter, confirmar ou abalar seus valores. David H. RICHTER (2007), em seu artigo sobre a questão da ética em filmes, chega a definir filmes como "bons" ou "ruins" de acordo com o posicionamento ético que eles apresentam. Segundo essa classificação, Richter qualifica um filme como *Irreversível* de Gaspard Noë como ruim, apesar de qualquer excelência na técnica de filmagem, atuação e narração. Seu julgamento leva em consideração apenas a exibição explícita e excessiva de violência que ocorre no filme, sem que qualquer questionamento sobre o ato seja apresentado. Não creio que uma obra de arte, seja ela plástica ou narrativa, possa ser julgada simplesmente a partir da questão da ética, mas a abordagem de Richter é útil para sistematizar a interpretação da ética em representações e analisar como essa questão se apresenta em diferentes obras de arte.

Baseado em um estudo desenvolvido por Wayne Booth, RICHTER (2007: 141) desenvolve as seguintes categorias analíticas da ética na representação narrativa e fílmica:

- Ética de propósito retórico: Se aplica à causa final ou ao efeito produzido pela narrativa.
- Ética do narrado: Se aplica ao que é representado na trama, seus agentes, ações, escolhas e pensamentos.
- Ética do narrar: Se aplica tanto às técnicas narrativas, quanto às consequências éticas de como uma história é transmitida. Trata especialmente de estratégias narrativas que podem fazer com que se simpatize, ou não, com determinadas personagens, ideias ou escolhas.
- Ética da representação fílmica: Se aplica à questão da representação através da imagem. As mensagens transmitidas pela imagem, independente do uso da palavra.

[2] Aqui a moral deve ser entendida como as regras de conduta aplicadas em uma determinada época e sociedade, enquanto que a ética são os preceitos que se formam através da apresentação dessa moral na obra de arte, que entra em diálogo com a atuação das pessoas e a forma como a obra de arte configura esse conflito.

De acordo com essas categorias, será discutido, neste artigo, o desenvolvimento da questão ética em *Reigen* (1903) de Arthur Schnitzler e em suas releituras no filme *Le ronde* (1950) de Max Ophüls, e no filme *360* (2012) de Fernando Meirelles. Também será levado em consideração como esse desenvolvimento revela algo sobre a relação de suas respectivas épocas[3] com a questão do impulso sexual.

2 *Reigen* de Arthur Schnitzler

No inverno de 1896-97, Arthur Schnitzler escreveu a peça de teatro intitulada *Reigen* (Ciranda), que foi traduzida para o português com o título de *A ronda*.[4] A peça pretendeu retratar parte dos hábitos culturais e sociais de sua época, como é observado em uma afirmação feita pelo próprio autor em carta enviada à amiga Olga Waissnix:

> Durante todo o inverno, eu não escrevi mais do que uma série de cenas que são absolutamente impublicáveis, também não têm grande significância literária, mas que, se fossem desenterradas após algumas centenas de anos, elucidariam de forma peculiar uma parte da nossa cultura.[5] (apud SPRENGEL 2007: 101, todas as traduções são da autora)

Reigen se constitui de uma sequência de dez diálogos; cada qual se desenvolve antes e depois do ato sexual, que se dá frequentemente entre pessoas que pouco se conhecem. O coito parece ser o objetivo das cenas. Apesar disso, ele é representado apenas através de uma breve pausa no diálogo que quase sempre se conclui com a despedida. Cada uma das personagens é apresentada por sua função social – prostituta, soldado, marido e mulher burgueses, conde etc. – e cada uma age de acordo com esse papel. O título da peça se deve ao fato de a sequência de personagens formar uma corrente, na qual o amante da primeira tem, no próximo diálogo, uma relação com uma segunda mulher,

[3] As variações na questão do tratamento ético e moral dado à sexualidade em *Reigen* e em suas adaptações também se devem à cultura dos diferentes países onde as obras foram produzidas – Áustria, França e o filme de roteirista britânico e diretor brasileiro – entretanto, essa questão não será abordada neste artigo.

[4] O sucesso do filme *La ronde* (Ciranda) de Max Ophüls foi determinante para a tradução do título do livro em outras línguas, enquanto, em inglês, se manteve a referência francesa e o drama foi traduzido por *La ronde*. Em português, a peça de Schnitzler, assim como o filme de Ophüls, foram traduzidos por um falso cognato do francês: *A ronda*. Para evitar equívocos, os nomes originais serão mantidos neste artigo.

[5] "Geschrieben hab ich den ganzen Winter über nichts als eine Scenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unsrer Cultur eigentümlich beleuchten würde."

que terá relações com outro homem no próximo quadro, e assim sucessivamente até retornar à primeira personagem, fechando um círculo. *Reigen* apresenta uma forma vigorosa e inovadora em sua época: ela não é dividida em três atos segundo o padrão clássico, mas em dez diálogos que foram entendidos por muitos como um único ato. Dessa forma, a peça constitui uma contribuição original à fase de experimentação no teatro do final do século XIX.

O primeiro diálogo se dá entre uma prostituta e um soldado. A moça o seduz com a promessa de uma relação "gratuita" e, devido à pressa do soldado de retornar à caserna, eles se relacionam na rua. O rapaz é rude e sequer lhe diz o próprio nome, fazendo troça da prostituta quando ela anuncia o seu, Leocadia: "Ah... Também nunca ouvi um nome desses."[6] (SCHNITZLER 1978: 71). A fala do soldado é truncada e ele se comunica em dialeto, como se observa no segundo diálogo, quando afirma para a camareira que ela não necessita ter medo do escuro, porque está em sua companhia: "Graças a Deus, nós somos nós!"[7] (ibd.: 72). O uso do dialeto, compartilhado por outras figuras de classe baixa, como a própria camareira, aponta para uma formação pouco elevada. Além da fala, Schnitzler designa as classes e papéis sociais pela maneira como se portam em relação às preliminares do ato sexual. De forma geral, as mulheres se apresentam como reticentes, questionam fatores como o local que é escuro, o fato de estar ficando tarde ou a honra diante da família. Nada mais do que proforma, uma vez que a resistência ao ato sexual não é real. Na representação das mulheres também não é incomum que haja um certo jogo de interesses, quando elas provêm de uma classe social mais baixa do que o homem em questão, como a camareira que se deita com o filho de seus patrões, ou a bela jovem [*süßes Mädel*] que sai com um homem abastado que lhe paga um farto jantar. Mas sequer essa representação de gêneros é fixa, variando muito de acordo com o papel exercido por cada mulher. A exceção mais clara é a atriz, a mulher mais determinada da peça, que impõe regras ao escritor e faz graça ao pedir que ele descubra qual é o homem que ela está traindo ao se deitar com ele.

Muito embora boa parte das cenas apresente o encontro de casais que pouco se conhecem, é recorrente que um dos interlocutores questione o bem querer de seu parceiro, muitas vezes como uma espécie de justificativa para o ato sexual. As respostas afirmativas, contudo, não costumam ser mantidas após a relação. Uma vez que o desejo

[6] "Ha... So an Namen hab ich auch noch nie gehört."
[7] "Gott sei Dank, mir sein mir!"

sexual está satisfeito, o diálogo muda de tom, pois não há mais a necessidade dos embustes da sedução. Os diálogos costumam terminar em decepção. Tome-se por exemplo o soldado que sequer ajuda a camareira a se levantar do chão após o ato e logo corre para dançar com outras moças, ou a atriz que declara ao conde que não existe tal coisa como o amor.

O diálogo central apresenta o que seria considerado um relacionamento exemplar da classe burguesa. Já no leito, preparando-se para o sono, a esposa se espanta com o interesse do marido, o qual não tem o costume habitual de procurá-la para fazer amor – o que ele justifica afirmando que é importante que o marido não procure a mulher com muita frequência para garantir a "santidade" do casamento. O marido defende que, caso tivessem aproveitado ao máximo a paixão que sentiam um pelo outro, já não se amariam mais. Ele faz uma clara diferenciação entre a sua esposa que é "pura" e entrou no casamento sem ter conhecimento das coisas do amor, enquanto ele foi obrigado a um contato que julga devastador com essas "criaturas" (mulheres de "má conduta") para satisfazer os desejos antes de adentrar os laços do matrimônio. Mas, enquanto o marido se faz de moralista discursando contra essas "criaturas", sua mulher se demonstra fascinada pelo assunto e o inquire sobre esse mundo que deveria lhe ser desconhecido. Ela questiona se ele já se relacionou com mulheres casadas, e ele responde que sim, mas a amante haveria morrido cedo. Em seguida, o marido afirma ter a sensação de que todas as adúlteras morrem cedo. Esse diálogo apresenta o que se pretende de um casamento burguês: enquanto o homem tem suas aventuras antes do matrimônio, a mulher deve se manter praticamente imaculada, não tendo uma vida sexual regular sequer com o próprio marido para que ela continue "pura", diferente das "criaturas" com as quais ele se relaciona sexualmente. Uma vez que esse mundo da realização sexual é negado à mulher mesmo após o casamento, ela desenvolve um fascínio pela história de tais mulheres da vida, em um processo que relembra a história narrada em *Madame Bovary*.

Schnitzler procurou produzir um retrato daquilo que ele observava em sua época, na sociedade de Viena. Uma possível razão pela qual a obra causa desagrado é a ética do narrar, pois, apesar de apresentar pessoas que agem de forma considerada promíscua para a época, elas são definidas por traços leves e a promiscuidade ou infidelidade não são castigadas com resultados negativos – sequer é possível ter pena daqueles que são traídos, porque todos são peças responsáveis por fazer rodar esse

engenho de traições. Por outro lado, a discrepância entre a moral expressa nos diálogos e a atuação das personagens cria uma tensão evidente para o público, a qual constitui a ética do narrado e do propósito retórico. A constante contradição das personagens que, em seus discursos, garantem fidelidade, paixão e pureza, ao mesmo tempo em que se entregam facilmente para estranhos e abandonam qualquer interesse minutos depois, é capaz de provocar desagrado no público até os dias de hoje. O escândalo que Schnitzler causou em sua época se devia principalmente à representação de todas as camadas sociais envolvidas em atos sexuais que eram, inclusive, imorais.

Os críticos mais perspicazes entenderam que o propósito dessa "comédia do amor" era explicitar a hipocrisia dessa sociedade e condenar esse moralismo duplo, onde o purismo é defendido por palavras, mas nunca praticado. Ou, alternativamente, adequar o discurso e a ética às necessidades sexuais. A história da recepção da peça demonstra que a sociedade da época não estava preparada para compreendê-la como sátira, em outras palavras, para reconhecer que eles próprios, ou pessoas que lhes eram próximas, se portavam de tal maneira. O livro foi publicado em 1903 e teve sua história marcada por protestos. Após a encenação da peça ter sido proibida tanto em Munique quanto em Budapeste, antes mesmo da estreia, Schnitzler passou a recusar a permissão para quem quer que desejasse encenar a obra. Apenas após o final da monarquia, o autor considerou que a sociedade já seria liberal o suficiente para que a peça pudesse ser encenada, o que ocorreu em dezembro de 1920 em Berlim e em janeiro de 1921 em Viena, mas não sem problemas. A peça foi acusada de ser vergonhosa e indecente, mas mais do que isso, ela foi classificada como "uma sujeira judaica nojenta"[8] (apud FLIEDL 1996: 34), denunciando que parte da reação negativa à peça se devia mais ao crescente antissemitismo na Europa e ao fato de Schnitzler ser judeu, do que ao conteúdo da peça propriamente dito. Muitos dos que testemunharam contra a peça nunca haviam assistido ou lido a obra, mas afirmavam conhecer o seu conteúdo de "ouvir dizer". O processo que julgava a possibilidade de censurar a peça em Viena, contudo, teve um resultado positivo para Schnitzler, como pode ser verificado na seguinte citação do parecer do vice-presidente do tribunal, Tils:

> Schnitzler ocupa uma posição proeminente no movimento literário moderno. Ele sabe captar os mais íntimos mecanismos da vida com realismo acurado, e iluminar a vida da alma humana como um experimentado analista. Através de seus diálogos espirituosos,

[8] "ekelhafter Judenschmutz"

> sua linguagem inovadora e seus *flashes* de ideia luminosos, ele prende o interesse mesmo onde o objeto causa repulsa e, através da penetração artística da forma, ele se tornou um representante de uma vertente literária de caráter especial, apesar de alguma oposição. Sua obra da juventude, *Reigen*, também não nega essas características.[9] (apud KOEBNER 1997: 50)

Além de ser um texto elogioso ao autor, é notável que as situações retratadas em *Reigen* sejam entendidas como uma representação realista da sociedade. O repulsivo é explicitado como em um experimento e, por que não dizer, um processo analítico, onde a mácula da sociedade deve ser tratada através da exposição ao problema que tanto se procura ocultar. Observe-se que o ato de processar livros devido a seu conteúdo que é entendido como uma ameaça à moral e à ética não era uma novidade, mas já havia ocorrido outras vezes, como no famoso caso de *Madame Bovary*. Assim como Schnitzler, Flaubert foi absolvido, mas é de interesse para este trabalho levar em consideração algumas palavras do advogado de acusação do processo contra o autor francês, Ernest Pinard:

> Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. Esta é a conclusão. Não há no livro nenhum personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, eu estarei errado. No entanto, se em todo o livro não houver nenhum personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça, se não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral! (apud MORETTI 2009: 212)

O final trágico de Emma Bovary e a repulsa que sua história causou nos leitores não foram suficientes para entender o romance como uma obra que não apresenta sua personagem como modelo a ser seguido. Através do discurso do advogado fica evidente que ele apenas considera relevante a questão da ética do narrado. Efeitos da ética de narrar e do propósito retórico não são levados em consideração. A ética só estaria presente se estivesse claramente presente no narrado, sem a necessidade de qualquer tipo de interpretação para que o fundo ético seja explicitado. *Reigen* parece, assim, causar mal-estar por razões semelhantes.

[9] "Schnitzler nimmt in der modernen literarischen Bewegung eine hervorragende Stellung ein. Mit scharfer Realistik weiß er die intimsten Lebensvorgänge zu erfassen und als erfahrener Analytiker das menschliche Seelenleben zu beleuchten. Durch seinen geistvollen Dialog, seine vornehme Sprache und durch leuchtende Gedankenblitze fesselt er das Interesse auch dann noch, wo der Gegenstand abstößt, und durch die künstlerische Durchdringung der Form ist er trotz mancher Gegnerschaft zum Vertreter einer literarischen Richtung von besonderer Eigenart geworden. Auch sein Jugendwerk 'Reigen' verleugnet diese Eigenschaften nicht."

Infelizmente, os ataques contra *Reigen* não cessaram com o veredito favorável a Schnitzler e seu texto foi, por fim, censurado pelo nazismo e queimado junto a tantos outros na Queima de Livros que ocorreu em 1933 em Berlim.

3 *La ronde* de Max Ophüls e Jacques Natanson

A obra recobrou sua importância após o final da guerra quando, em 1950, foi filmada sob a direção de Max Ophüls, judeu alemão, exilado primeiramente na França e depois nos EUA, com o roteiro adaptado por Jacques Natanson. Em *La ronde*, há uma busca clara de produzir uma versão tão fiel quanto possível do texto de Schnitzler, mas deve se levar em consideração que, meio século depois e utilizando uma mídia diferente da original, uma série de modificações seriam inevitáveis. Como é observado por André Bazin (apud BOHNENKAMP 2005: 23) que compara adaptações de obras de uma mídia para outra, com traduções: "Uma boa adaptação deve poder reconstituir o original em sua substância segundo palavra e espírito. Mas nós sabemos que uma boa tradução exige um conhecimento íntimo da língua e de seu próprio espírito."[10]. A principal alteração feita foi a introdução de um narrador que apresenta a história e costura seus quadros. Suas primeiras palavras são:

> Eu sou a personificação do seu desejo de saber tudo. As pessoas só conhecem uma única faceta da realidade. E por quê? Porque elas só veem um lado das coisas. Mas eu vejo todos os lados, porque eu tenho uma visão global das coisas. Isso me permite estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Mas onde estamos? Em um palco? Em um estúdio? Já não se sabe mais. Estamos em uma rua. Estamos em Viena. Em 1900. [...] Estamos no passado. (OPHÜLS 1950)

Àqueles que não são familiares ao texto original, o narrador traz algumas importantes informações: a ação se passa em uma época distante, em 1900, e outra região, em Viena (o filme é francês). Além disso, o narrador também explicita a ambiguidade que se dará entre o formato teatral e cinematográfico: o tipo de ação que se desenvolve na tela é facilmente reconhecível como proveniente do teatro, mas as ferramentas que o cinema oferece não deixam de ser utilizadas, como a mobilidade das personagens principais

[10] "Eine gute Adaptation [muß] das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können. Wir wissen aber, daß eine gute Übersetzung eine sehr vertraute Kenntnis der Sprache und des ihr eigenen Geistes erfordert."

passando de um ambiente para outro e a introdução de algumas personagens secundárias aos diálogos. Entretanto, a presença do narrador não se deve tanto à mídia para a qual a peça foi transferida, mas, antes disso, a uma releitura da obra que a aproxima mais da modernidade no teatro. A figura do narrador conversa com o público, interage com as personagens e chega a interferir nas histórias (sempre tendo em vista a continuidade dos enlaces amorosos). Esse narrador não é um elemento cinematográfico, mas sim um elemento do teatro épico que causa o efeito de estranhamento na peça, lembrando sempre novamente ao público que se trata de uma obra ficcional, e não da vida real. Esse efeito é obtido já na fala inicial, quando ao questionar se ele está em um teatro ou estúdio, o narrador passeia por um palco e depois aparece junto a uma câmera, desfazendo a ilusão do cinema e lembrando que também ele é uma personagem dentro de um estúdio. A grandiosidade da obra de Ophüls está no fato de ser capaz de transformar a peça em filme sem descaracterizá-la como obra teatral, ao mesmo tempo em que não deixa de fazer uso das ferramentas da mídia cinematográfica e obtém um resultado que é moderno também em sua época.

No que diz respeito ao conteúdo dos diálogos (ou quadros), os dez encontros são mantidos e os diálogos são muito semelhantes aos escritos por Schnitzler, mas o lado de sátira social da peça se perde. Não há uma qualidade diferenciada na linguagem das personagens. Todas, desde o estrato social mais baixo ao mais alto, se comunicam de forma clara e fluente. Com raras exceções, elas também não são mais apresentadas de acordo com sua classe. A prostituta é introduzida pelo narrador como "moça", e a camareira só é reconhecida como tal quando ela atua em seu local de trabalho, antes disso, o narrador a apresenta utilizando seu nome próprio: Marie. Cada uma das personagens mantém uma certa individualidade a despeito dos papéis que devem representar na sociedade, fazendo com que o caráter do envolvimento amoroso se destaque. Além disso, há a representação do desapontamento de algumas personagens quando elas não encontram aquele que costumava ser seu amante, mas que agora está fazendo o jogo da sedução com uma nova pessoa, como é o caso do marido que espera pela amante em um restaurante, enquanto ela se entretém com um poeta.

Quando se compara a obra de Schnitzler com a de Ophüls, constata-se que o conflito entre o discurso e as ações da peça original é mantido, apresentando assim a mesma ética no aspecto narrado. A grande diferença entre a peça e o filme está na ética do narrar e na ética do propósito retórico. Quanto à ética do narrar, no filme se perdem

os gestos e atos que configuram a caricatura dos papéis sociais. Os gestos se tornam meros exageros da comédia que causam o riso mais do que repulsa à atuação das personagens. No que diz respeito à ética da representação fílmica, todos os atores são simpáticos e atraentes, seus atos, mesmo que moralmente condenáveis, têm graça e leveza. A figura do narrador marca o caráter da ética do propósito retórico, ou melhor dizendo, a ausência de crítica à promiscuidade. A constante troca de parceiros é celebrada pelo narrador que afirma que o carrossel do amor não deve parar. Os encontros e desencontros no constante movimento da busca amorosa devem ser apreciados por um olhar voyeurístico dos espectadores que desejam "saber de tudo" e que, agora, têm essa possibilidade oferecida pelo narrador. A função do filme é entreter com a representação da troca de parceiros que é realidade da vida afetiva e que, aqui, não deve ser condenada. No filme, a única traição verdadeira é a do casal central, unidos pelo matrimônio, pois os outros relacionamentos são furtivos, como volta e meia fica claro através de cenas que enfatizam o abandono do parceiro anterior, desconstruindo assim, mais uma vez, a crítica feita pelo texto original. Além disso, o filme representa a trama em uma Viena, *fin de siècle*, um ambiente que, após duas guerras mundiais, parece quase idílico. Este fato parece ter contribuído para reduzir a crítica que o público poderia fazer sobre a imoralidade das cenas apresentadas.

4 *360* de Fernando Meirelles e Peter Morgan

O filme de Max Ophüls foi a adaptação mais famosa da obra que, em 2012, serviu como inspiração para o roteiro de Peter Morgan, *360*. Como homenagem ao 150º aniversário de Arthur Schnitzler, Morgan produziu o filme que foi anunciado como uma releitura de *La ronde*. *360* não mantém muito da história original (da peça ou do filme de Ophüls, que por vezes também foi citado por Morgan). Na "Coletiva de imprensa – filme 360" (2012), o diretor do filme, Fernando Meirelles, reduz essa inspiração ao fato de a história começar com uma prostituta em Viena e o ciclo ser fechado com esta mesma personagem. Mas é inegável que uma das principais inspirações é, na verdade, o formato da narrativa, que é episódica e tem como único fio condutor o fato de as personagens de cada cena estarem relacionadas com personagens apresentadas em outras cenas do filme. Essas relações, todavia, não são necessariamente contínuas como

em *La ronde*. Há passagens de uma cena para outra nas quais as personagens não têm qualquer vínculo e ocorre uma certa demora no desvendar onde se encontra o fio que as une. Como Meirelles afirma em entrevista para Matthew TURNER (2012), a estrutura de *360* não é circular como em *La ronde*, ela tem mais uma forma "cubista". Isso, evidentemente, não impede que a imagem do círculo, como menção à estrutura da narrativa, esteja presente em diferentes elementos do filme, como no título, onde 360 é uma referência a uma volta completa de 360 graus, ou no passeio que duas personagens fazem de carro na Ringstrasse, principal avenida de Viena que circunda o centro histórico. O passeio é concluído com a moça afirmando "Agora o círculo está completo", uma afirmação que serve tanto para o passeio da dupla quanto o círculo da narrativa, pois essa cena coincide com o retorno da prostituta da primeira cena. Ao ser perguntando por Ulrich LÖSSL (2012) se a obra de cem anos de Schnitzler ainda serve como inspiração, Peter Morgan responde afirmativamente, e se refere principalmente à atualidade da estrutura narrativa:

> O motivo de Schnitzler – a vida sempre gira continuamente e tudo está ligado um com o outro – foi muito importante para mim. Quando eu comecei a escrever, nós tivemos essa grande catástrofe bancária, a histeria da gripe suína e outras crises ao redor do mundo. Era uma loucura: Alguém espirrava no México e, em Nova York ou Sydney, todos usavam máscaras. Além disso, ocorreu que Steven Soderbergh filmou *Contágio*, sobre uma epidemia de um vírus. Para mim, *360* também é um filme sobre um vírus. Mas, em vez de bactérias, ele trata da responsabilidade de pessoas umas pelas outras. E do quanto estamos próximos uns dos outros. E também é um filme sobre o amor.[11] (ibd.: s/p)

Aqui pode se observar que a relação entre *Reigen* e *360* vai além da estrutura, e toca também a questão do amor. Além disso, a atualidade da estrutura de *Reigen* se deve, em grande parte, ao processo de globalização vivido na atualidade, razão pela qual o filme *360* não se restringe à Viena, mas passa por diferentes cidades – Viena, Paris, Londres e três diferentes localizações nos EUA – e apresenta uma gama ainda maior de nacionalidades, contando com a participação de personagens brasileiras, russas, eslovacas e um argelino. A temática da globalização também é percebida através dos cenários onde as histórias se desenvolvem: no avião, no ônibus, em carros, aeroportos e

[11] "Schnitzlers Reigen-Motiv – das Leben dreht sich immer weiter und alles ist miteinander verbunden – war für mich sehr wichtig. Als ich mit dem Schreiben anfing, hatten wir die große Banken-Katastrophe, die Schweinegrippe-Hysterie und andere Krisen weltweit. Es war verrückt: Da nieste jemand in Mexiko, und in New York oder Sydney trugen alle Mundschutz-Masken. Hinzu kam, dass Steven Soderbergh *Contagion* über eine Virus-Epidemie drehte. Für mich ist *360* auch ein Film über einen Virus. Aber statt mit Bakterien hat er mit der Verantwortung von Menschen füreinander zu tun. Und wie nah wir einander sind. Und es ist auch ein Film über die Liebe."

hotéis, sem contar com o uso da internet e de telefones celulares. Mas o que chama a atenção nas palavras do roteirista é que, apesar de ter escrito uma história sobre relações humanas, ele se refere à possibilidade de contágio em grande escala. Isso parece ser um ponto principal de inspiração e remete inevitavelmente ao fato de que *Reigen*, apesar de não fazer nenhuma menção a doenças venéreas, frequentemente foi relacionada ao tema: já em 1913, Theodor REIK (apud KOEBNER 1997: 87) se queixava de que a obra não fazia nenhuma referência ao risco de contaminação. Na atualidade, em um livro sobre sífilis na literatura, Anja SCHONLAU (2005: 101) menciona *Reigen* apenas para constatar que não há sequer preocupação das personagens com o assunto. Contudo, isso não impediu que a peça fosse entendida como um bom modelo para se explicar a contaminação – assunto especialmente atual devido à preocupação com o vírus do HIV – ou até mesmo que fosse entendida como uma obra sobre o assunto, fato que se observa em uma das declarações de Fernando Meirelles para TURNER (2012): "[…] there's not much of La Ronde in 360. La Ronde is nine scenes of people having sex and spreading a disease, but there's this idea of one character meets the other, who meets the other, and one takes you to the next one." Os equívocos presentes na fala de Meirelles provavelmente não se devem a uma pobre interpretação do texto original, mas devido ao diretor não ter tido contato direto com a obra, baseando sua fala apenas em comentários de terceiros. Isso, por si só, é suficiente para demonstrar que, em uma época na qual o discurso sobre a transmissão de doenças venéreas é tão presente, *Reigen* e *La ronde* tendencialmente se relacionam com essa temática.

Quando procuram explicar qual é a temática de *360*, roteirista e diretor oferecem pontos de vista complementares. Peter Morgan diferencia sua temática da apresentada em *Reigen* / *La ronde* afirmando que "em Schnitzler, trata-se, em primeiro lugar, de sexo, prazer e desejo. Em *360*, trata-se, pelo contrário, acima de tudo da humanidade. E do desastre de ser humano."[12] (LÖSSL 2012: s/p) Meirelles, por outro lado, ao chamar a atenção para o fato de que não há muitas cenas de sexo no filme, enfatiza que seu tema é o "desejo" (PHILBRICK 2012: s/p) mas em outra ocasião, ele destaca a culpa como temática:

> A culpa é uma espécie de freio que nos impede de ir aonde nos levariam nossas pulsões. Ela nos faz reprimir nossos impulsos e sublimar nossos desejos, criando assim a cultura.

[12] "[…] bei Schnitzler geht es ja in erster Linie um Sex, Lust, Begierde. In *360* geht es dagegen vor allem um Menschlichkeit. Und um das Desaster, Mensch zu sein."

> Não há saída para nossa culpa a não ser administrá-la. Estamos condenados a não ser plenamente felizes e a viver com essa angústia instalada no peito. E ainda bem que é assim. Uma pessoa sem culpa é uma ameaça ambulante. [...] me parece que, em todas as histórias, os personagens estão lidando mesmo é com suas consciências. Não há antagonistas, a luta é sempre interna. (CESAR 2012: s/p)

Como em *Reigen* e *La ronde*, a fonte de todos os conflitos expostos em *360* é de natureza sexual, ou envolve a natureza do relacionamento amoroso, mas há uma amplitude muito maior do que a simples relação entre casais. A primeira personagem é a mulher que começa a se prostituir, procurando assim dar uma virada em sua vida. Sua história vai envolver a irmã mais nova que a acompanha nessa busca em fazer a vida fora da Eslováquia, mas que não aprova os meios da irmã mais velha. Além disso, há uma série de traições que se desenvolvem de diferentes maneiras: a tentação de trair que é reprimida, o caso amoroso extraconjugal que é encerrado, o muçulmano que evita a mulher amada por ela ser casada e, até mesmo, o homem que perde para sempre o contato com a filha que descobriu seu relacionamento fora do casamento. Mas a traição, ou sua possibilidade, não são o único foco. A narrativa também conta com um detento condenado por estupros que, pela primeira vez, volta a transitar sem acompanhamento policial e um casamento que se desfaz devido à falta de atenção do marido para com a sua mulher.

Todas as personagens vivem conflitos por causa de seus desejos, sejam eles por sexo, dinheiro, ou até mesmo álcool. Enquanto *Reigen* e *La ronde* apresentam pessoas que realizam plenamente seus desejos, mas se utilizam de palavras vazias para sustentar um falso moralismo, buscando produzir uma imagem de si mesmos que não condiz com suas ações, em *360*, uma grande parte das personagens se esforça em coibir esses impulsos – e vários outros não realizam seus desejos devido à vontade do outro, que os reprime. Há uma constante problematização ética no nível do narrado, a tal ponto que a resolução dos conflitos frequentemente conta com o auxílio de elementos exteriores ao problema. Se a traição com a prostituta apenas não ocorre por causa do medo que o homem casado tem de ser descoberto, uma série de outras batalhas se desenvolve com ajuda de elementos moderadores: duas psicólogas, um imã e uma reunião dos Alcóolicos Anônimos. Esses elementos não obrigam ninguém forçosamente à solução adequada, mas são uma representação (e apresentação) de ferramentas de que a sociedade moderna dispõe para a solução de conflitos éticos: a psicoterapia, a religião e grupos de ajuda. O que o filme apresenta é a difícil batalha de cada um para vencer seus

impulsos. John, que frequenta o AA, foi visto cenas antes com uma garrafa de vinho que ele oferece cortesmente para a sua vizinha de poltrona, conseguindo se afastar assim do álcool. O imã declara que todos, inclusive ele, estão na Terra com a difícil missão de serem bons homens, e que se deve lutar por isso todos os dias. A psicóloga do detento reafirma repetidas vezes a fé que ela tem na capacidade dele de superar seus impulsos agressivos, mas ela manda reforço policial, quando o estuprador pede ajuda. Por fim, a outra psicóloga faz um discurso para seu cliente sobre o fato de que ela não pode tomar decisões por ele, é ele quem deve escolher o caminho. Esta última psicóloga é a base de sustentação ética mais fraca. Seu discurso urge para que o cliente encontre sua felicidade, acima das regras éticas impostas por religião ou sociedade: se ele está apaixonado por uma mulher casada, ele deveria esquecer a sua religião e se lançar a esse amor; apenas se não é capaz de deixar a religião em segundo plano, deveria esquecer a mulher. A decisão do argelino é pela religião. Ele busca o caminho que lhe parece certo, e não o que dá prazer.

No que diz respeito à ética do narrado, o filme trata basicamente de pessoas que buscam o caminho certo, apesar da possibilidade de fácil realização do desejo em um desvio. Mesmo o estuprador tem a opção fácil de se aproveitar de uma moça bêbada em um aeroporto interditado pela neve. É verdade que a maioria das personagens se coloca questões éticas e atua de acordo com a consciência, mesmo que isto não seja fácil, mas há também os "vilões", homens que fazem escolhas erradas, sem nenhum esboço de culpa. O desenrolar de suas histórias evidencia uma espécie de julgamento do destino, onde os "bons" têm direito a uma segunda chance e aos "maus" cabe a pena capital. Em *La ronde*, o julgamento divino (expressão utilizada no filme de Ophüls) sobre as ações de uma mulher adúltera só está presente no discurso hipócrita do marido, em um diálogo que reflete o mundo segundo as regras da burguesia, mas nenhuma das personagens da peça ou do filme sofre por suas ações. Já nas últimas cenas de *360*, o retorno da prostituta será marcado por sangue. Durante seu encontro com o traficante russo, a prostituta vê uma mala cheia de dinheiro e avisa seu cafetão. Apesar de o traficante ter percebido a tempo, seu capanga, cansado de ser tratado "como um cachorro" e decepcionado por ter arruinado seu casamento devido à sua completa dedicação a esse trabalho ingrato, trai a confiança de seu chefe e deixa que ele seja pego. O traficante e o cafetão, figuras incorrigíveis, se matam mutuamente, enquanto os "oprimidos" se liberam da opressão e ganham a possibilidade de um recomeço (muito

mais promissor): a prostituta foge com o dinheiro e o capanga segue sem rumo em companhia de uma simpática jovem que conheceu no mesmo dia. A jovem, irmã da prostituta, também parece se liberar de ter que ser conivente com as escolhas equivocadas da irmã. A ética do propósito retórico é demonstrar que más ações devem ser castigadas, se não pelo peso da própria consciência que deve guiar para um caminho de correção dos maus passos, então, pelo destino. Porém, de forma geral, as más ações que servem para punir aqueles que seguem o caminho errado não são castigadas pela narrativa de *360*. Além dos destinos acima tratados, há a última cena do filme que apresenta o casal de marido e mulher, felizes e aparentemente bem resolvidos em seus laços matrimoniais. Eles encontram o atual parceiro de negócios do marido, que apenas conseguiu a parceria devido a uma chantagem ao descobrir que a prostituta que vagava pelo bar onde ambos se encontraram, no início do filme, teria um encontro com o mesmo. A chantagem faz com que o marido se arrependa e se reaproxime da esposa. Ao chantagista não cabe nenhum castigo divino, além de ser exposto ao casamento feliz do colega com a esposa de beleza invejável. E a apresentação do casal, agora reconciliado, sugere claramente que este é o caminho correto e bom.

Outra diferença importante é a emancipação feminina em *360*. O impulso sexual não é relegado a uma categoria marginal, como é o caso da atriz em *La ronde*, mas é presente em praticamente todas as mulheres. Além disso, a história costuma se desenrolar de forma mais positiva para elas do que para eles. Enquanto o marido tem que lidar com um chantagista por ter considerado se envolver com uma prostituta, sua esposa termina um caso sem maiores consequências além do peso da culpa. A declaração de amor sincera do marido deixada na secretária eletrônica serve para que ela se decida a deixar o amante e dar uma segunda chance ao romance dentro do casamento. Mesmo quando Laura, que acaba de abandonar um namorado que a traía, busca ter uma noite de sexo com um completo desconhecido, isso não é representado de maneira negativa. Se, por um lado, a escolha ressalta o perigo de tal atitude (o estuprador condenado é o parceiro escolhido pela moça), por outro, sua ação não é marcada por culpa. Laura escreve um simpático bilhete ao senhor que conheceu no avião e com quem havia marcado um encontro no restaurante do aeroporto, comunicando "I met someone really cute. I've never done it before. You only live once." (MEIRELLES 2011). Apesar da preocupação que o senhor sente pelo bem-estar da moça, é importante notar que ela não se envergonha de contar a um desconhecido (e de

idade avançada) que ela se decidiu por uma noite de sexo casual, nem essa decisão é julgada por esse senhor quando ele a reencontra, e pergunta, simpático, se ela se divertiu. Não há aqui, qualquer necessidade de discursos enganosos defendendo a própria moral. O ato sexual por si só não é condenável, uma vez que ele não traz prejuízo a terceiros.

Parece, ainda, interessante observar que, no nível do narrar, o filme de Meirelles, apesar de adotar a estrutura episódica de Schnitzler de uma forma geral, não adota a monotonia rígida das cenas. Tanto na peça, quanto no filme de Ophüls, o esquematismo formal de cada encontro corresponde ao esquematismo biológico do ato sexual em si. A introdução desta estrutura na forma narrativa insinua que o biológico é inevitável e que o sociocultural é dominado por ele. *360*, pelo contrário, opta por cenas muito mais diversificadas, longe de qualquer esquematismo formal, o que preconiza a possibilidade de alternativas de comportamento.

No que diz respeito à ética da representação fílmica, um elemento que chama a atenção é a representação de cenas de cunho sexual. Há três delas no filme: a mulher casada que encontra o amante, o estuprador que se masturba para controlar seus impulsos agressivos e a relação da prostituta com o mafioso. Embora a primeira cena demonstre uma certa cumplicidade do casal, ela é muito marcada pela culpa da mulher, por expressões de pesar mais fortes do que as de prazer, enquanto isso, as duas últimas cenas não apresentam atrativo e causam muito mais repulsa do que identificação, fazendo com que a representação sexual seja marcada por uma certa negatividade em *360*.

Alguns valores morais mudaram durante todo esse último século. O sexo passou a ser encarado de forma mais liberal, e a fidelidade é, mais do que antes, um elemento de grande valor. Em *Reigen*, a fidelidade e o decoro são expostos no discurso, mas parecem não ter valor suficiente para que sejam preservados também na prática. A apresentação dessa problemática na peça parece clamar por uma ação mais coerente. Cinquenta anos depois, *La ronde* não chega a problematizar muito essa questão. Como afirmado anteriormente, há poucos casos de clara infidelidade, o filme trata muito mais da fluidez dos relacionamentos amorosos. Não há o que ser julgado já que o amor seria algo passageiro. Por fim, *360* apresenta uma sociedade na qual, acima de tudo, deve haver o respeito pelo próximo. O próprio corpo não é o bem maior a ser guardado, a pureza não é o valor em questão. O que importa é não se aproveitar dos prazeres carnais

em detrimento do bem-estar de outro, seja ele o cônjuge que conta com a fidelidade do parceiro, o marido da mulher pela qual se está apaixonado, ou até mesmo uma mulher sem meios de se defender (no caso do estuprador). O respeito é, aqui, tão superior à questão do sexo que o divórcio de um marido fiel, mas ausente devido ao seu trabalho, é totalmente justificável. Essa evolução aponta para uma sexualidade que é mais livre no que toca o uso do próprio corpo, mas ainda é complexa e delicada no que diz respeito às relações interpessoais.

Referências bibliográficas

BOHNENKAMP, A. (Org.) *Literaturverfilmung*. Stuttgart, Philipp Reclam, 2005.

CESAR, M. C. Meirelles filma histórias de culpa e desejo. In: *Valor*. São Paulo, 15/08/2012. http://www.casacivil.sp.gov.br/biblioteca-ccivil/noticias/MostraNoti.asp?par=1039 (20/12/2012).

Coletiva de imprensa – filme 360 (vídeo). São Paulo, 13/08/2012. http://www.youtube.com/watch?v=43crUrwBvfc (20/12/2012).

FLIEDL, K. Arthur Schnitzler: Reigen. In: *Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd.1*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1996. p. 25-39.

KOEBNER, T. (Org.) *Erläuterung und Dokumente. Arthur Schnitzler - Reigen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1997.

LÖSSL, U. Interview: Peter Morgan, Regisseur von "360". In: *Zitty Berlin***.** Berlim: 08/08/2012. http://www.zitty.de/peter-morgan-regisseur-von-360.html (20/12/2012).

MEIRELLES, Fernando; MORGAN, Peter. *360*. [Filme] Direção de Fernando Meirelles, Roteiro de Peter Morgan. UK, Áustria, França, Brasil: BBC Films, O2 Filmes et ali, 2011. DVD, 110 min. color. son.

OPHÜLS, Max; NATANSON, Jacques. *La Ronde*. [Filme] Direção de Max Ophüls, roteiro adaptado de Jacques Natanson. França: Films Sacha Gordine, 1950. DVD, 97 min. preto e branco son.

PHILBRICK, J. IAR exclusive interview: director Fernando Meirelles talks '360'. In: *I am Rogue*. EUA, 2/08/2012. http://www.iamrogue.com/news/interviews/item/7016-iar-exclusive-interview-director-fernando-meirelles-talks-360.html (20/12/2012).

PINARD, E. Sustento oral no processo contra *Madame Bovary*. In: MORETTI, F. (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2009. p. 210-213.

RICHTER, D. H. Keeping company in Hollywood: Ethical issues in nonfiction film. In: *Narrative*, Ohio, vol. 15, n. 2, 2007p. p. 140-166.

SCHNITZLER, A. Reigen. In: SCHNITZLER, A. *Das dramatische Werk. Bd. 2*. Frankfurt, Fischer, 1962. p. 69-132.

SCHONLAU, A. *Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880 - 2000)*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

SPRENGEL, P. Reigen. Zehn Dialoge. - Die ungeschriebene Regeln der Liebe. In: KIM, H.; SASSE, G. *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Stuttgart, Philipp Reclam, 2007. p. 101-116.

TURNER, M. Fernando Meirelles Interview. In: *View London.co.uk*, Londres, 2012. http://www.viewlondon.co.uk/cinemas/fernando-meirelles-interview-feature-interview-4481.html (20/12/2012).

recebido em 11/06/2013
aceito em 02/09/2013

Tropische Subjektivität und europäische Bildungstradition: *Macunaíma, der Held ohne jeden Charakter* von Mário de Andrade. Oder: Macunaíma, ein Wilhelm Meister in den Tropen?

[Tropical subjectivity and European cultural tradition: *Macunaíma, the hero with no character,* by Mário de Andrade. Or: Macunaíma, a Wilhelm Meister from the tropics?]

Horst Nitschack[1]

Abstract: This article examines the many connections between the Brazilian novel *Macunaíma*, by Mário de Andrade, and the German cultural tradition, beginning with Hans Staden´s narrative about "naked and ferocious savages, eaters of men," and ending with Koch-Grünberg´s ethnological study *From Roraima to Orinoco*. Like the German coming-of-age story (*Bildungsroman*), Macunaíma should be read within the context of the formation and construction of national identity. But the European idea of formation is no longer a model for the construction of subjectivity in Brazil today. *Macunaíma's* resistance to a modernity defined by rationality and to responsible action that confirms the reality of this modernity should not be read as a counter-model, but rather as a reaction of despair. *Macunaíma* connects the coming-of-age story only to a critique of modernity (on the one hand, a critique with its own means and, on the other, an external critique), but also to the conviction that literary narratives can still be successful despite disillusionment toward the project of modernity.

Keywords: Cultural contact; coming-of-age story*;* subjectivity; cultural anthropophagy/ cannibalism; critique of modernity

Zusammenfassung: Der Artikel untersucht die vielfältigen Verschränkungen zwischen Mário de Andrades Roman *Macunaíma* und der deutschen Kulturtradition, von Hans von Stadens Bericht über die „*wilden nacketen grimmigen Menschenfresser Leuthen*" bis zu Koch-Grünberg ethnologischer Studie *Vom Roraimo zum Orinoco*. Dabei vertritt er die These, dass Andrades

[1] Professor da Universidad de Chile. Email: horst.nitschack@gmail.com

Dieser Artikel entstand im Zusammenhang des Forschungsprojektes Fondecyt N° 1120116: Rebeldes, malandros, delincuentes y locos: resistencias, transgresiones y expectativas utópicas en la literatura brasileña del siglo XX.

Roman, ähnlich wie der deutsche Bildungsroman, im Zusammenhang des Projekts der Herausbildung nationaler Identität zu lesen ist. Allerdings ist die europäische Bildungsidee kein Modell mehr für die Herausbildung von Subjektivität unter den brasilianischen Verhältnissen. Aber Macunaímas Widerstand gegen eine der Modernität verpflichtete Rationalität und ein die Realität dieser Modernität bestätigendes veranwortliches Handeln ist nicht als Gegenmodell zu lesen, sondern als eine Reaktion der Verzweiflung. *Macunaíma* verbindet mit dem Bildungsroman sowohl die Kritik der Moderne (einmal eine Kritik aus ihrer eigenen Mitte, im anderen Falle eine Kritik von aussen), wie auch die Überzeugung, dass (literarisches) Erzählen trotz aller Desillusion und aller Verzweiflung an dem Projekt der Moderne gelingen kann.

Schlüsselwörter: Kulturkontakte, Bildungsroman, Subjektivität, Kulturantropophagie, Modernitätskritik.

Resumo: O artigo investiga os diversos cruzamentos entre *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade, e a tradição cultural alemã, partindo do relato de Hans Staden sobre os "selvagens nus e ferozes devoradores de homens", até o estudo etnológico *De Roroima a Orinoco*, de Koch-Grünberg. Sustenta-se a tese de que, à semelhança do romance de formação (*Bildungsroman*), o texto de Mário de Andrade tem de ser lido com referência ao projeto de desenvolvimento da identidade nacional. No entanto, a ideia europeia de formação já não é modelo para o desenvolvimento da subjetividade no contexto das relações brasileiras. Mas a recusa de *Macunaíma* a uma racionalidade comprometida com a modernidade e a uma ação responsável que confirma a realidade dessa modernidade não deve ser lida como contramodelo, senão como uma reação de desespero. *Macunaíma* vincula ao romance de formação tanto à crítica da modernidade – de um lado, uma crítica com seus próprios meios, de outro, uma crítica externa – quanto à convicção de que a narrativa (literária), apesar de toda a desilusão e todo o desespero no projeto da modernidade, pode ser bem-sucedida.

Palavras-chave: contato cultural, romance de formação, subjetividade, antropofagia cultural, crítica da modernidade.

Die Geschichte der Herausbildung der neuen Nationalstaaten seit dem 18. Jahrhundert ist auf vielfältige Weise verknüpft und verschränkt mit den Geschichten, die in ihnen erzählt werden und die diesen Prozess widerspiegeln, kommentieren, imaginär stimulieren und symbolische Referenzen bereitstellen. Sie erlauben ihren Lesern und fordern sie auf, sich mit den neu entstehenden und zu begründenden nationalen Gemeinschaften zu identifizieren oder warnen vor Irrwegen und einem möglichen Scheitern. Auf diese Weise leisten diese Erzählungen einen bedeutenden Beitrag zum Entstehen imaginärer nationaler Gemeinschaften. Im Vergleich ihrer eigenen Lebensläufe und Lebenserfahrungen mit

denen der Romanhelden, öffnet sich den Lesern ein Horizont, der ihren Erfahrungen und Erlebnissen eine Bedeutung gibt, die sie über ihre unmittelbare Lebenswelt hinausragen lässt und sie in eine nationale Gesamtheit einbindet.

Das erzählerische Medium, das hierfür geschaffen oder hierfür aktualisiert wird ist der Roman. Das gilt sowohl für die europäischen Nationen im 19. Jahrhundert, wie auch für die lateinamerikanischen (cf. SOMMER 1994), und das gilt – um uns unserem Thema mit einem Sprung zu nähern – für so unterschiedliche Nationen, wie dem in die europäischen Kulturtraditionen fest eingebundenen Deutschland und der neu entstehenden, erst seit 1822 endgültig aus der portugiesischen Kolonialherrschaft sich befreienden und damit unabhängigen tropischen Nation Brasilien.

Die ersten bedeutenden Manifestationen einer eigenständigen Romanerzählung in der Romantik, besonders die Romane José de Alencars, werden zwar ganz im tropischen Gewand auftreten und indianische Helden feiern, in ihrer Grundstruktur aber noch sehr europäisch geprägten Kulturmustern verbunden bleiben.

Der kulturelle „Befreiungsschlag“ findet in Brasilien mit dem Modernismus, so nennt sich die brasilianische Avantgarde de 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, statt. Jetzt wird die brasilianische Kultur ihre Unabhängigkeit von der europäischen proklamieren, entschlossen in Malerei, Musik, Literatur von einer „Import-„ zu einer „Export-Nation“ zu werden, wie es einer der bedeutendsten Vertreter des brasilianischen Modernismus, Oswald de Andrade, provokativ in seinem Manifest „Pau Brasil“ (1924) verkündet hat. Wenige Jahre später, 1928, wird er sein zweites weitaus bekannteres Manifest veröffentlichen, das heute einer Kulturtheorie den Namen gibt (cf. JÁURGUEI 2008; KECK/ KORDING/ PROSCHASKA 1999): das antropophage Manifest. Antropophagie im metaphorischen Sinne: die Übernahme des Besten vom Gegner, ohne Berührungsangst, ohne die Befürchtung, damit die eigene Identität zu verlieren, sondern im Gegenteil, mit der Überzeugung, diese würde aus dieser Vereinnahmung des anderen gestärkt hervorgehen. Zeitgenosse und Mitstreiter Oswald de Andrades war Mário de Andrade. Er wird im gleichen Jahr, in dem Oswald de Andrade sein antropophages Manifest veröffentlicht seinen Roman *Macunaíma, der Held ohne jeden Charakter* (1997), vorlegen, den seine avantgardistischen Freunde, allen voran Oswald de Andrade, als den grossen antropophagen Roman der brasilianischen

Literatur feiern und der auch heute noch einer der bedeutendsten Romane im Kanon der nationalen Literatur ist.

Wenn wir nun auf den folgenden Seiten ein vielfältiges Beziehungsgeflecht zwischen diesem Roman und deutschen Kulturkulturtraditionen freilegen, so geschieht das zum einen mit der Absicht, auf komplexe Umwertungsprozesse und Uminterpretationsprozesse in diesem mehrfachen Hin- und Her hinzuweisen, zum anderen aber auch, um die These zu belegen, dass bei aller Unterschiedlichkeit von Herkunft und Lebensumständen zwischen diesem tropischen Helden ohne jeden Charakter und dem klassischen Helden des nördlichen Bildungsromans, Wilhelm Meister, mehr Ähnlichkeiten zu finden sind, als zu vermuten wäre.

Die Geschichte der folgenreichen Kulturkontakte zwischen der Welt Macunaímas und der Wilhelm Meisters beginnt bereits sehr früh, Mitte des 16. Jahrhunderts, etwa 50 Jahren nach der Entdeckung Brasiliens im Jahre 1500. Da verschlägt es den deutschen Landsknecht Hans von Staden (geb. zwischen 1525 und 1529 in Homberg; † unbekannt) in diese fernen Gegenden. Er gerät in die Gefangenschaft der Tupinambá, entkommt auf wunderbare Weise dem antropophagen Ritualen und veröffentlicht, wieder zurück in heimatlichen Gefilden, den europäischer „Bestseller“, die *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen Menschenfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen.*[2] Dieser „Testimonialtext“ ist einer der frühen Belege, wie europäische Mächte versuchen, diesen Erdteil in Besitz zu nehmen, ihn aber nicht nur ihrem Herrschaftsanspruch unterwerfen, sonden ihn gleichzeitig mit ihren Projektionen, Phantasien und Interpetationen zu besetzen versuchen. Nicht nur die zivilisatorischen Techniken, sondern auch Mythen, Fabelwesen und Schreckensphantasien werden über den Atlantik exportiert, von den einäugigen Riesen bis zu den männermordenden Amazonen und den menschenfressenden Kannibalen. So wird diese Neue Welt von Beginn an ambivalent besetzt und diese Ambivalenz wird sie bis in die Gegenwart hinein nicht

[2] Das Buch erscheint in der ersten Auflage 1557, erfährt noch im 16. Jahrhundert viele Neuauflagen, wird Vorlage für Raubdrucke und ins Französische übersetzt. Hans von Staden war ein Söldner und Landsknecht der zwei Reisen in die Neue Welt unternahm, in die Gegend des heutigen Rio de Janeiro. Auf der zweiten Reise wurde er von den Tupinamba gefangen genommen, die in jener Zeit für ihre anthropophagen Praktiken bekannt waren.

verlieren: als Raum der Hoffnung und als Raum der Schrecken. Wenn sie im 16. Jahrhundert bald Eldorado bald Hölle war, so wird sie im 20. Jahrhundert zum Ort politischer Utopien auf der einen und von Militärdiktaturen und Terrorismus auf der anderen Seite.

Diese Diskurse provozieren unterschiedliche Reaktionen auf lateinamerikanischer Seite. Das antropophage Manifest ist sicher eine der polemischsten, indem es die rhetorischen Strategie anwendet, eine Anschuldigung nicht zu widerlegen, sondern sie als Selbstbestätigung und Stärke zu interpretieren. Auf Stadens-Antropophagie-Vorwurf, der in der Folge vielfach wiederholt werden wird und der letztlich die Kultur- und Morallosigkeit der Tropen anprangert, antwortet fast 400 Jahre später Oswald de Andrade mit seinem antropophagen Manifest, dessen Titel bereits Programm ist: die Projektionen der europäischen Eroberer und Reisenden, die in der Nachfolge Stadens in jedem Indianer einen Kanibalen sehen wollen, werden aufgegriffen und polemisch zur Grundlage für eine Kulturstrategie gemacht, auf der die zukünftige Überlegenheit der tropischen Kulturen den europäischen gegenüber begründet ist: Nicht zur eigene Kultur durch Abgrenzung und Nabelschau finden, sondern nach dem Vorbild der Vorfahren den Gegner verspeisen: andere Kulturen vereinnahmen. So heißt der bekannteste Satz des Manifests, in dem das gesamte Programm kondensiert ist: „Tupi or not Tupi, that is the question." (ANDRADE 1994: 47). Hier wird die ironische Identifikation mit den kannibalischen Vorfahren über ein Wortspiel zu dem die phonetischen Nähe von „to be" und „Tupi" einlädt, mit dem dramatischen und existentiellen Ausruf von Shakespeare´s Hamlet: „To be or not to be", „Sein oder nicht sein, das ist die Frage", kurz geschlossen. Die Shakespeare´sche existentielle Seinsfrage wird provokativ uminterpretiert in: „Kanibale sein oder nicht sein, das ist hier die Frage.". Damit aber proklamiert dieser Satz nicht nur Antropophagie als Kulturstrategie, sondern er praktiziert sie zugleich: Antropophagisch wird einer der großen Sätze der Weltliteratur transformiert, wird von seinem allgemeinen existentiellen Sinn befreit, wird zum Vehikel einer brasilianischen Forderung, der Forderung einer peripheren, kolonialisierten Kultur nach Anerkennung. Er wird zur Metapher für Befreiung und nutzt gleichzeitig in einer geradezu karnevalistischen Maskarade das Potential der Weltliteratur

für die eigenen Zwecke: hinter dem ent-stellten Satz der Weltliteratur[3] verbirgt sich die Forderung nach eigener Identität, die sich aber nicht scheut, Elemente einer anderen Kultur, der kolonialisierenden Kultur, zum Zweck de Entkolonisierung einzusetzen. In einer entschlossenen Wende gegen die okzidentalen „Leitkulturen" wird Antropophagie als universelles Prinzip gesetzt und damit polemisch argumentiert, dass diese Praktiken den tatsächlichen gesellschaftlichen Prozessen und Dynamiken wesentlich näher sind. Damit wird eine Überlegenheit der brasilianischen Kulturpraxis beansprucht, da sie – so die Überzeugung – die Unterdrückungen und Sublimationen der Kulturen der industrialierten, vor allem der europäischen Nationen aufhebt. Als theoretische Referenz wird Freuds *Totem und Tabu*, zitiert[4], und gleichzeitig die antropophage Spekulation aus seinem „Das Unbehagen in der Kultur" vorausgenommen, das erst 1930, zwei Jahre nach dem Manifest erscheint: die rituelle Verspeisung (Verinnerlichung) des ermordeten Vaters durch die Söhne, deren Verdrängung, nach Freud, der Grund des Unbehagen in der Kultur ist.

Mário de Andrades Roman *Macunaíma* wird bei seinem Erscheinen von Oswald de Andrade als gelungenes Beispiel antropophager Strategie gefeiert werden. Allerdings handelt es sich dabei – wenn überhaupt – um eine ganz andere Art von (Kultur)-Antropophagie als derjenigen, die Oswald proklamiert. Mário de Andrade betont das ausdrücklich in einem Brief an den bekannten Kritiker Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima).[5] Sein Roman ist weder ein Aufruf zur noch ein Beispiel für die ‚antropophage' Vereinnahmung avancierter europäische Kultur, Wissenschaft und Technologie[6], wie es Oswald de Andrades antropophages Manifest proklamiert, wobei er auf Freud, Lévy-Bruhl, William James und Voronoff verweist, sondern im Falle von Mário de Andrade handelt es sich gewissermassen um eine ‚Antropophagie zweiten Grades'. Sein ‚antropophages Begehren' gilt den ethnologischen Berichten KOCH-GRÜNBERGS, *Vom Roroima zum*

[3] Das deutsche "entstellt" in seiner dreifachen Bedeutung: 1: deformieren, unkenntlich machen (sp. „desfigurar"); 2: im eigentlichen Wortsinn: frei stellen, ein Hindernis beseitigen; 3: das zur Erscheinung kommen lassen was vorher „verstellt" war, die Aufhebung der „Verstellung".

[4] Auf Freuds „Totem und Tabu" (1913) wird im Anthropophagen Manifest explizit Bezug genommen und Freud wird als Referenz wiederholt erwähnt.

[5] Mário de Andrade an Manuel Bandeira zu seinem Verhältnis zur Antropophagie (ANDRADE 1997: 497)

[6] Das anthropophage Manifest ist sicher das erste Manifest, in dem das Fernsehen erwähnt wird, für das Anfang 1928 in Berlin gerade die ersten Übertragungsversuche gemacht wurden.

Orinoco (Berlin, 1917 und Stuttgart 1924), und dessen Aufzeichnungen der Mythen der Amazonas-Indianer, die, von Mário de Andrade teilweise aus dem Deutschen rückübersetzt, zu wichtigen Bestandteilen seines Romans werden. Was dieser deutsche Wissenschaftler in mühsamer und gefahrvoller Expedition durch unwegsame Gegenden mit wissenschaftlicher Exaktheit aufgezeichnet hat,[7] die Mythen der Arekuna- und Taulipangindianer, wird von Mário de Andrade in eine Mischung aus Pikaro-, Bildungsroman und ethnologischer Satire verwandelt. Ein Buch – so die Selbstmytifizierung des Autors –, das darüber hinaus lustvoll in der Hängematte liegend innerhalb von sechs Ferientagen geschrieben worden sei (Cf. ANDRADE 1997: 497). Das scheint insofern zutreffend zu sein, als er mit dem aus Koch-Grünberg gewonnenen Material (dessen Herkunft er nur sehr selten erwähnt), innerhalb von wenigen Tagen die Konzeption der Roman-Rhapsodie entwirft. Dann vergeht allerdings noch das gesamte Jahr 1927, in dem er Kapitel des Manuskripts Freunden zu lesen gibt, andere um zusätzliches Material bittet, bevor zu Beginn 1928, fast gleichzeitig mit der Veröffentlichung des antropophagen Manifests Oswald de Andrades, der Text in den Druck geht. Auf die begeisterte Rezeption des Namensvetters, es handle sich um ein gelungenes Beispiel antropophagen Schreibens reagiert Mário de Andrade in dem schon erwähnten Brief an Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima) geradezu ablehnend.

Dieser Roman, so haben wir zu Beginn argumentiert, hat für die brasilianische Literaturgeschichte eine ähnliche Funktion wie der klassische deutsche Bildungsroman, Wilhelm Meister, für die deutsche. Beide sind Romane, denen im literarischen nationalen Kanon eine privilegierte Stellung zukommt, jedesmal ist es die Geschichte eines Jugendlichen von der Geburt an, der in einer Reise (Odyssee) durch sein Land mit dessen unterschiedlichen Wirklichkeiten konfrontiert wird. Beide Helden müssen Prüfungen bestehen und erfahren Enttäuschungen und Leiden. Während Wilhelm allerdings am Ende eine Ehe mit Natalie schliesst, wird Macunaíma in einem blutigen Kampf mit der Sirene Uiara verstümmelt werden und als Stern in den Himmel aufsteigen. Aber das ist nur einer der zahlreichen signifikanten Unterschiede, die aber gleichzeitig nicht darüber hinweg

[7] Koch-Grünberg war einer der ersten Ethnologen, der für seine ethnologischen Aufzeichnungen die avancierten technischen Mittel des Phonographen und des Films einsetzte.

täuschen dürfen, dass sich beide Fiktionen mit einer sehr vergleichbaren Situation konfrontieren: Die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines Helden in der modernen Welt, genauer in der Nation und der Kultur, die er lernen muss, als seine eigene zu akzeptieren, seinen Ort zu finden. Dies ist die Grundfabel eines jeden Bildungsromans und das ist auch die Geschichte Macunaímas. Wenn Goethes *Wilhelm Meister* als erste grosse Verwirklichung des deutschen Bildungsromans gelten kann[8], dann Mário de Andrades *Macunaíma* seine gelungene Transformation in die tropische Welt Brasiliens angesichts der Herausforderung der Herausbildung einer – ähnlich wie im Falle Wilhelm Meisters – unabhängen Nationalliteratur.

Wilhelm Meister und Macunaíma vergleichen zu wollen, lässt sich formal rechtfertigen, wenn wir daran denken, welche Rolle den Figuren – nicht nur den Romanen – im Imaginären der deutschen einerseits und der brasilianischen Bildungstradition andererseits zukommt. Auf den ersten Blick ist allerdings bei dieser Migration vom deutschen Wilhelm Meister nur sehr wenig übrig geblieben. Das kann auch keinesfalls verwundern, wenn wir bedenken, unter welchen grundsätzlich verschiedenen Bedingungen Subjektivität in der tropischen Welt möglich wird. [9]

Dass die tropische Welt ein problematischer Ort für das nördliche Subjekt ist, hat bereits J. W. Goethe seine Ottilie in den Wahlverwandschaften ahnen lassen, wenn sie ihren Wunsch, ‚Humboldten erzählen zu hören' selbst kommentiert: „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiss in einem Lande, wo Elefanten und Tiger zu Hause sind." (GOETHE 1981: 416). Der Gesinnungswandel, der gleichzeitig einen Wandel von Wertvorstellungen und Urteilskriterien bedeutet, muss nach Ottilie als Strafe interpretiert werden. Nicht weniger drastisch hat ein ganz anderer Reisender, Ernst Jünger, die Gefahr der tropischen Welt für den westlichen Reisenden und seine Subjektivität beschrieben:

[8] Friedrich Schlegel über Goethe´s *Wilhelm Meister Lehrjahre*: »Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters." Athenäum, Fragment 216: KFSA 2, S. 198 (Nr. 216).

[9] Im deutschsprachigen Raum gab es eine Adaptierung des Wilhelm Meister in den 70er Jahren, dessen Protagonist ebenfalls nur sehr ferne Ähnlichkeiten mit seinem Vorbild aufweist, obwohl er seine Reise durch Deutschland selbst macht: Wim Wenders *Langsame Bewegung* nach dem Drehbuch von Peter Handke.

> Während dieses Vorübergleitens [bei der Einfahrt in das Amazonasdelta] malte ich mir ein Dasein aus, das zwischen den Armen und Inseln dieses ungeheuerlichen Deltas zu führen wäre, sei es, dass man als Jäger oder Fischer, sei es als Gärtner oder einfach als Beobachter des Stromes und seiner gewaltigen Fülle lebendiger Vorgänge sich ansiedele. Doch würde man es wohl nicht lange treiben; das Wachstum ist zu ungeheuer, als dass man ihm auf die Dauer standhielte. Man würde im reinen Sauerstoff verbrennen und müsste mit einem frühen Tode, mit geistiger und körperlicher Verheerung rechnen, mit einem Schicksal, ähnlich dem Rimbauds. (JÜNGER 1949: 17).

Den Aufzeichnungen des bedeutendsten europäischen „Reisenden“ in den amerikanischen Tropen, Alexander von Humboldts *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents*, können wir sehr gut entnehmen, wie er sich gegen die Entropie tropischer Auflösung geschützt hat: durch das unablässige Vermessen dieser Welt, durch den Versuch ihrer möglichst lückenlosen Registrierung, durch ihre genaue Einschreibung in die Koordinaten objektiver Naturwissenschaft. Alexander Humboldts Reisebeschreibung ist ein eindrucksvoller Beleg dafür, dass die Eroberung der fremden Länder und die Unterwerfung der Natur dem modernen Subjekt nicht ohne eine gleichzeitige konsequente Selbstkontrolle und die Unterwerfung der eignen Natur möglich ist. Die radikale Selbstbeherrschung ist der Preis, den dieses Subjekt für die Beherrschung der Welt bezahlt. Die Überzeugung von der Vermessbarkeit der Welt, zusammen mit der Überzeugung, dass nur was gemessen werden kann überhaupt Bedeutung hat, ist Voraussetzung für die Unzahl der Naturforscher, die sich ab dem 18. Jahrhundert von Europa aus über die Welt verbreiten, um Gesteine, Pflanzen, Tiere und später auch die Menschen den in den europäischen Akademien und von europäischen Gelehrten entwickelten und ausgedachten Ordnungsprinzipien zu unterwerfen. Diese wissenschaftliche Kolonisierung geht einher mit der wirtschaftlichen und politischen und ist oftmals sogar ihre Voraussetzung. Auf lateinamerikanischer, in unserem Fall ganz konkret auf brasilianischer Seite wird dieser Rationalität, dem zweckrationalen Handeln und dem Effizienzdenken der nördlichen Industrieländer, die als historische Herausforderung am Horizont stehen, von vielen Intellektuellen und Künstlern mit Skepsis und Kritik mit begegnet werden, eine Haltung die allerdings auch in Europa selbst nicht selten ist. Die Entdeckung exotischer Welten durch europäische Künstler vor und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, wie im Falle von Gauguin oder etwas später von Carl EINSTEIN (1915), ist nicht nur Zivilisationsflucht, sondern auch eine

Reaktion auf den vehementen Modernisierungsprozess. Dem entspricht in Brasilien die Entdeckung der ‚eigenen' indianischen Welten (deren kulturelle Eigenständigkeit erst heute langsam anerkannt wird, nachdem der Kontakt zur indianischen Bevölkerung vor allem durch die Enteignung und Nutzung der von ihr besiedelten Räume gekennzeichnet war), der allerdings nicht mit einer radikalen Kritik der Modernisierung einhergeht, sondern eher durch Ambivalenz bestimmt ist. Der erste Weltkrieg und seine Folgen werden von zahlreichen lateinamerikanischen Intellektuellen durchaus als „Untergang des Abendlandes" interpretiert – und das gleichnamige Spenglersche Werk[10] wird, entgegen seiner tatsächlichen Argumentation, dafür als Beleg angeführt – aber das hatte keineswegs eine radikale Technikfeindlichkeit zu Folge, sondern vielmehr den Wunsch nach einer utopischen Verschmelzung von Technik und „primitiven" Kulturen (ANDRADE 1990). Oswald de Andrade wird später als zukünftige Synthese den „natürlichen technisierten Menschen" fordern, den "homem natural tecnizado" (id.: 13) und damit wieder seine Idee vom technisierten Barbaren aufgreifen, "o bárbaro tecnizado" (id.: 48), die bereits im Antropophagen Manifest zitiert ist und bei der er sich (in einem Missverständnis, wie es auch in der Rezeption Spenglers bereits der Fall war) auf den Reisenden und Philosophen Hermann KEYSERLING (1919) beruft.

Mário de Andrades *Macunaíma*, so werden wir im Folgenden argumentieren, ist zwar auch eine avantgardistische Adaptierung indianischer Mythen auf dem Umweg über ihre Übersetzung ins Deutsche,[11] und ihre Rückübersetzung ins brasilianische Portugiesische, mehr noch aber ist der Roman die sarkastische Auseinandersetzung mit einer Vernunft- und Moralkritik, die sich auf das Natürliche und den „guten Wilden" (bon sauvage) zu berufen sucht, wie es im Modernismus[12] Mode geworden ist (cf. NITSCHACK 2001: 108-118). Mário de Andrade als Autor „leidet", wie er schreibt, mit seinem Helden Macunaíma, aber das heisst nicht, dass er sich – wie es die Kritik vielfach behauptet – mit

[10] „Der Titel, seit 1912 feststehend, bezeichnet in strengster Wortbedeutung und im Hinblick auf den Untergang der Antike eine welthistorische Phase vom Umfang mehrerer Jahrhunderte, in deren Anfang wir gegenwärtig stehen." SPENGLER (1912: Bd. 1, p. X).

[11] Die Aufzeichnungen der Mythen finden sich im 2. Band, die 1924 in Stuttgart veröffentlich werden. Der 1. Band ist die Reisebeschreibung, veröffentlicht 1917 in Berlin.

[12] Modernismo: Bezeichnung für die Avantgarde-Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Brasilien und Portugal.

dessen A-Moralität idenfiziert. Hier wiederholt sich die Desillusion des Bildungsromans, des deutschen zumal, aber auch des französischen[13], auf ganz neue Weise. Das Bildungsmodell hat sich in der europäischen Tradition von Beginn an als sehr widersprüchlich erwiesen: dieses ideale Subjekt, zu dem das Individuum in seinem Bildungsprozess sich verwandeln soll und dessen Verwirklichung von ihm erwartet wird, war unter diesen historischen, sozialen und politischen Bedingungen gar nicht realisierbar. Das Individuum geriet in eine paradoxe Situation: die Gesellschaft forderte von ihm auf der einen Seite, sich zu einem verantwortungsvollen Subjekt zu bilden und gleichzeitig machte sie ihm das aufgrund ihrer konkreten Verhältnisse unmöglich. So wird der Bildungsroman bereits von Anfang an ein Desillusionsroman, ein Roman der seinen Protagonisten lehrt, dass diese Ideale keinesfalls im wirklichen Leben ihre Realisierung finden können, sondern allenfalls in der Innerlichkeit, getragen von der Bereitschaft zur Entsagung.[14] Wo es diese Bereitschaft auf Verzicht und die Einsicht in die Notwendigkeit, sich den Gesetzen zu unterwerfen nicht gibt, droht das Scheitern, wie im Falle von Stendhals Lucien. Wilhelm Meisters Ende ist zwar etwas versöhnlicher, er wird am Ende eine Ehe mit Natalie eingehen, um sich gleich darauf alleine mit seinem Sohn Felix (ein Kind aus seinem Abenteuer mit Marianne, seiner ersten Leidenschaft) nach Italien auf die Reise zu begeben, aber gleichzeitig ist dieses Ende durch Mignons Tod und des Harfners Selbstmord gezeichnet.

Auch Macunaímas Ende ist das eines gewaltsamen Scheiterns. Er scheitert als „Held“, der aus den Tiefen des Amazonasurwalds auftauchte und als satirischer Kritiker einer ihm fremden Rationalität und einer abstrakten Logik**,** seine abenteuerliche Odyssee durch Brasilien bis in das mit den letzten Errungenschaften technischer Modernität ausgestattete São Paulo unternimmt. Der Lieblingssatz dieses ‚Helden ohne jeden Charakter‘, “Que preguiça“ –„welche Faulheit“ -, der sich wie ein Leitmotiv durch den Roman zieht, ist sowohl die Kritik des protestantischen Arbeitsethos der erfolgreichen

[13] Bei STENDHAL (*Le Rouge et le Noire*), BALZAC (*Les Illusions perdues*) und FLAUBERT (*Education Sentimentale*) gleichermassen.

[14] „Menschentypus und Handlungsstruktur sind also hier von der formalen Notwendigkeit bedingt, dass die Versöhnung von Innerlichkeit und Welt problematisch aber möglich ist; dass sie nach schweren Kämpfen und Irrfahrten gesucht werden muss, aber doch gefunden weden kann.“ (LUKÁCS 1920: 141)

Industriegesellschaften, wie auch die eines romantisierenden Indianerbildes und einer gelobten primitiven Welt, wie sie von der Romantik an bis in den Modernismus hinein immer wieder in der brasilianischen Literatur gefeiert werden. Macunaíma hat nichts von einem „homem natural tecnizado“, einem ‚technisierten Naturmenschen‘, Oswald de Andrades. Von Koch-Grünberg hat Mário de Andrade die einzelnen Episoden übernommen (cf. CAVALCANTI PROENÇA 1973), aber die Aktualisierung dieses mythischen Materials und die literarische Gesamtkomposition ist fraglos seine Leistung. Sie beginnt nach dem Modell mytischer Berichte mit Zeugung, Geburt und Kindheit, deren Außergewöhnlichkeit die ersten Zeichen der Bestimmung des Helden sind. Gleichzeitig aber setzt hier sofort die Satire auf die Idealisierung der indianischen Kultur ein, die den brasilianische Indianismus der Romantik kennzeichnet (bei Gonçalves de Magalhães, José de Alencar und Gonçalves Dias auf jeweils sehr unterschiedliche Weise), der seinerseits die nördlichen Idealisierungen eines Chateaubriand (*Atala* und *René*) und eines Fenimore Cooper (*The Last of The Mohicans*) zu einem edlen brasilianischen Indianer uminterpretiert hatte. Macunaíma erhält zu Beginn von Ci, der Mutter des Urwaldes, einen im Grunde wertlosen Stein, die Muiraquitã, zum Geschenk. Dieser wird ihm geraubt und der Held macht sich quer durch das weite Brasilien auf die Suche nach ihm. Dabei gelingt es ihm zwar seine Muiraquitã wieder zu gewinnen, aber nur, um sie dann am Ende bei einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer mit der Sirene Uiara erneut zu verlieren. In dem Liebeszweikampf wird ihm obendrein auch noch sein rechtes Bein abgebissen. So verabschiedet sich der Held aus dem Leben und steigt als Stern ins Bild des Großen Bären auf.

Macuaíma, als ‚Held ohne jeden Charakter‘, ist vollständig amoralisch, egoistisch, faul, er vereinigt alle negativen Charakterzüge, die Mário de Andrade bei seinen Landsleuten zu finden meint, ohne irgendeine seiner positiven in Erscheinung treten zu lassen.[15] Mário de Andrade ist fasziniert von der Negativität Macunaímas, der mythischen Welt dieses Helden und ihrer Irrationalität. Ihre Vermischung von Traum und Wirklichkeit, ihre triebhafte Sexualität, ihre Bereitschaft zu den unterschiedlichsten Formen von Gewalt

[15] Siehe Brief an Manuel Bandeira, 7. November 1927: „… do qual eu procurava tirar todos os valores nacionais“ [“... dem ich alle nationalen Werte zu nehmen suchte”] (ANDRADE 1997: 495).

und ihre Verantwortungslosigkeit wird jedoch in keinem Moment als Beispiel eines modernitätskritischen Verhaltens vorgestellt.

Wenn auch eine ganze Reihe von Kritikern das subversive oder das kontrahegemoniale Potential der „malandragem“[16] Macunaímas positiv hervorheben, so tritt doch eine solche Aufwertung in Widerspruch zu den Selbstkommentaren Mário de Andrades zu seinem Helden. In seiner Korrespondenz unterscheidet er von Anfang an sehr klar zwischen seiner poetischen Arbeit- und in der Hinsicht scheint ihm die ‚Rhapsodie‘, wie Mário de Andrade selbst den Roman nennt, von Anfang an geglückt − und der (A-) Moralität seines Helden, die er immer als problematisch ansieht. Zu Beginn sieht er in ihm vor allem die komischen Züge und die Satire auf brasilianische Zustände, in den 40er Jahren wird er sich allerdings dann mit deutlicher Kritik an seinem eigenen Text äußern. Die „malandragem“ seines Helden, seine Unabhängigkeit von moralischen Urteilen, seine Infragestellung aller Regeln, die die Kritik später als positive Qualitäten hervorhebt, sind für den Autor durch und durch negativ konnotiert. In einem Brief an den jungen Autor Fernando Sabino von 1942 – das Jahr in dem er mehrfach mit seinem Helden haderte – finden wir folgende Sätze:

> O que eu tenho sofrido com Macunaíma, principalmente com ele, você nem pode imaginar… E no entanto, si escrito em pleno estado de possessão (a primeira redação foi feita inteirinha em seis dias), em que eu não sofria nada no ímpeto sublime da criação, mas também nem podia pôr consciência na sublimidade em que estava pela extensão mesma desta sublimidade que me obnubilava qualquer estado de consciência analítica, o que posso lhe jurar é que Macunaíma foi detestavelmente doloroso pra mim. Nos momentos mais anedóticos, mais engraçados do entrecho, eu não deixava de sofrer pelo meu herói, sofrer a falta de organização moral dele (do brasileiro, que ele satiriza), de reprovar o que ele estava fazendo contra a minha vontade. (ANDRADE 1997: 514)[17]

[16] Der ‚malandro‘, dessen (Un)-Taten die “malandragem” ist, ist eine brasilianische Version des Pikaros. Ihn charakterisieren die kleinen, meist liebenswürdigen Übertretungen des Gesetzes, die vor allem dessen Absurditäten und Ungerechtigkeiten deutlich werden lassen. Die vom „malandro“ Geschädigten sind meist selbst daran schuld und finden beim Leser weder Mitleid noch Verständnis. Dieser ist immer auf Seiten des ‚malandros‘.

[17] „Sie können sich nicht vorstellen, wie ich an Macunaíma – an ihm vor allem – gelitten habe. ...Wenn also [der Text] in einem Zustand vollständiger Besessenheit geschrieben wurde (die gesamte erste Niederschrift fand innerhalb von sechs Tagen statt), unter dem ich, da ich unter dem erhabenen Eindruck des Schaffens stand nicht litt, bei dem ich aber diese Erhabenheit auch nicht mit Bewusstsein wahrnehmen konnte, da ich

Auch in einem Brief an die Dichterin Henriqueta Lisboa, beklagt er die Unmoral („desmoralidade“) des Helden (id.: 515), bzw. seine Amoralität („imoralidade“). Aber er insistiert gleichzeitig darauf, dass die von ihm dargestellte Immoralität, künstlerisch verarbeitet war:

> [...] e si os deu a público foi porque sentí a necessidade essencial deles. Necessidade minha, pessoal e necessidade humana, dos outros. Aqui você ainda poderá concordar comigo no caso do Macunaíma que é uma sátira, uma crítica, e cujo herói eu castigo e advirto no final, fazendo ele ir viver, por incapaz de uma vida fecunda, o brilho inútil das estrelas. (ANDRADE 1997: 515)

Die entschiedenste Selbstkritik lesen wir dann in einem Brief an Álvaro Lins:

> Mas a verdade é que eu fracassei. Si o livro é todo ele uma sátira, um não conformismo revoltado sobre o que é, o que eu sinto e vejo que é o brasileiro, o aspecto ‘gozado’ prevaleceu. É certo que eu fracassei. Porque não me satisfaz botar a culpa nos brasileiros, a culpa tem de ser minha, porque quem escreveu o livro fui eu. Veja no livrinho a introdução com que me saudaram! Para esses moços, como pra os modernistas da minha geração, o Macunaíma é a ‘projeção lírica do sentimento brasileiro, é a alma do Brasil virgem e desconhecida!’ Que virgem nada! Que desconhecida nada! Virgem, meu Deus! Será muito mais um cão nazista! Eu fracassei. (id.)[18]

Die kritische Dimension seines Buches, beklagt Mário de Andrade, wurde nur von wenigen erkannt, auch nicht von denen, die darüber nachgedacht haben. Denn es waren entweder: “uns porque-me ufano-do-meu-país que recusaram a sátira e continuaram muito satisfeitos

---

durch ihr Ausmass ganz gefangen war, indem sie mir jegliches analytische Bewusstseins trübte, so kann ich Ihnen doch beteuern, dass Macunaíma fürchterlich schmerzlich für mich war. Selbst in den höchst anekdotischen Momenten, bei den witzigsten Passagen, hörte ich nicht auf, für meinen Helden zu leiden, an dem Fehlen seiner Disposition zur Moral zu leiden (die die des Brasilianers war, den er satirisch verkörperte), zu verurteilen, was er gegen meinen Willen tat.“

[18] “Aber die Wahrheit ist, ich bin gescheitert. Wenn das ganze Buch eine Satire ist, ein revoltierender Nicht-Konformismus, darüber was der Brasilianer ist, wie ich es fühle und sehe, so hatte der genüssliche Aspekt doch den Vorrang. Es ist wahr, ich bin gescheitet. Denn es befriedigt mich nicht, den Brasilianern die Schuld zuzuschieben, die Schuld muss bei mir liegen, denn ich war es, der das Buch geschrieben hat. Schau Dir in dem Büchlein das Vorwort an, mit dem sie mich feierten! Für diese Dummköpfe, wie für die Modernisten meiner Generation, ist *Macunaíma*, die lyrische Projektion des brasilianischen Gefühls, ist er die jungfräuliche und unbekannte brasilianische Seele!‘ Nichts von jungfräulich! Nichts von unbekannt. Jungfrau, mein Gott! Er ist viel mehr ein Nazistischer Teufel. Ich bin gescheitert.“

da vida, ou foram os que só retiraram do livro um reforço consciente de seu amoralismo … nacional." (id.: 514)[19]

Macunaíma ist nach diesen Zitaten aus Mário de Andrades Korrespondenz eine Satire auf eine intellektuelle Haltung, für die Amoralität und Irrationalität eine geeignete Gegenreaktion auf die Modernisierung des Landes durch eine ihm fremde Rationalität und Leistungsmoral ist. Das Besondere an Mário de Andrades Position ist, dass er weder eine brasilianische Wirklichkeit, die sich einem zweckrationalen Modernisierungprozess unterwirft, noch eine Kritik daran, die eine Verherrlichung des Mythischen und Irrationalen feiert, akzeptieren will. Weder sind für ihn die verschiedenen Kultur- und Technikadaptationen, die Brasilien von den nördlichen industrialisierten Nationen übernimmt eine Lösung, noch die Oswald´sche Utopie eines „technisierten Barbaren", oder die Verherrlichung von mythischer Irrationalität, Gewalt und sexuellem Begehren im Stile Macunaímas. Denn wie in jedem literarischen Text darf auch in diesem Falle der Leser die Amoral des Helden nicht mit den Überzeugungen des Autors verwechseln. Mário de Andrade selbst macht klar und betont, dass die Rhapsodie nicht unmoralisch ist, sondern dass er „*auch* die Inmoralität benutzt, nicht meine, sondern die meines Helden, um die moralische Unzulänglichkeit des brasilianischen Menschen zu charakterisieren." (id.: 515)

Macunaíma wird durch Brasilien getrieben, aber seine Suche nach dem verlorenen Stein ist nicht die Suche nach der erlösenden Kraft des Grals. Seine Odyssee endet für ihn nicht in einem Ithaka – auch wenn er am Ende wieder in den Amazonas-Urwald zurückkehrt, allerdings nur, um von dort, nach dem erneuten Verlust des Steines, verstümmelt in den Himmel aufzusteigen und zu einem Stern des Grossen Bären zu werden. Die Komik seiner Abenteuer ruft beim Helden wie beim Leser eher ein Lachen der Verzweiflung als eines der Befreiung hervor. Seine triebhafte sexuelle Besessenheit ist mehr ein selbstzerstörerischer Genuss, als die Voraussetzung für eine Lust an der gegenseitigen Anerkennung in einer geglückten Liebesbeziehung. Macunaíma ist noch auf der Suche, einer bei allem Lachen eher verzweifelten Suche, nach dem Weg, der in eine

[19] „[...] solche für die Brasilien das Größte ist und die die Satire nicht wahrhaben wollten und die sehr zufrieden mit ihrem Leben weiter machten, oder solche, die aus dem Buch nur eine bewusste Bestätigung ihres – nationalen – Amoralismus herauslasen."

zukünftige Kultur Brasiliens führen könnte. Ein ‚Held ohne jeden Charakter' zu sein ist kein Glück, sondern ein Verhängnis. *Macunaíma* ist von Mário de Andrade mit einer tiefen Sehnsucht nach einer wirklichen und authentischen brasilianischen Kultur geschrieben, einer Kultur, in der die regionalen Widersprüche, die historischen Ungleichzeitigkeiten des Landes, sozialen Strukturen, die ein solidarisches Handeln und eine Anerkennung des Anderen unmöglich machen, überwunden werden. Wenn wir jetzt am Ende nochmals Macunaíma und Wilhelm Meister vergleichen, so ist bei allen historischen und kulturellen Unterschieden *Macunaíma* sicher das radikalere und verzweifeltere Buch. Die Hoffnung auf die Kraft der Bildungsidee, auf eine tiefe Übereinstimmung von antropologischer Disposition zur Bildung und von Bildungsinhalten, die – so im Goetheschen Fall – eineseits aus der antiken Vergangenheit, vermittelt über Italien an uns „vererbt" sind und nur neu „erworben" werden müssen, andereseits aber auch in der europäischen Moderne bereits hervortraten (Shakespeare: in diesem Fall ein existentielles „To be or not to be" Hamlets und nicht das „Tupi or not tupi" Oswald de Andrades!!) kennt Macunaíma nicht. Der vielzitierte Lukács´sche Satz zum Helden des Bildungsroman, „begonnen ist der Weg, vollendet die Reise" (LUKÁCS 1920: 66), gilt nicht für ihn. Seine Reise ist beendet, ohne dass er einen Weg gefunden hätte. Sein Ende ähnelt, vor allem wenn wir es vor dem Hintergrund der von uns zitierten Kommentare des Autors selbst lesen, viel mehr Hyperions vorletzten Brief, den Hölderlin ganz der Verzweiflung seines Helden widmet, wieder „unter den Deutschen" leben zu müssen. Der deutsche wie der brasilianische Fall, die beide durch mehr als hundert Jahre getrennt sind und auf sehr unterschiedliche kulturelle Kontexte antworten, stehen vor dem gleichen Dilemma: Der Wunsch nach der Herausbildung einer Nationalkultur bei der gleichzeitigen Einsicht in die Unmöglichkeit dieses Projekts, da Ideal und Wirklichkeit sich unversöhnlich gegenüber stehen. Dass das Entstehen einer nationale Kultur notwendig ist, diese sich aber nur in einem internationalen Kontext herausbilden kann scheint Mário de Andrade auf ganz ähnliche Weise zu spüren wie die Goethezeit: Wilhelm Meister macht sich am Ende auf den Weg nach Italien, Mário de Andrade hat die Hoffnung, sein Macunaíma könnte durch eine Übersetzung in eine andere Sprache gewinnen. So lesen wir in einem der Briefe an Manuel Bandeira

(12.12.1930), in dem er die ersten Versuche der Übersetzung seiner Rapsodie ins Englische kommentiert:

> […] talvez o *Macunaíma* ganhe em inglês porque muito secretamente o que me parece é que a sátira, além de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que sempre me pareceu também uma sátira mais universal ao homem contemporáneo, principalmente sob o ponto-de-vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora. (ANDRADE 1997: 509-510)[20]

Es handelt sich bei *Macunaíma* also sehr wohl auch um eine Kritik der Modernität, die mit ihren radikalen Modernisierungsverfahren – um nochmals LUKÁCS (1920: 24) zu Wort kommen zu lassen – zur Ursache einer „transzendentalen Obdachlosigkeit" wird. Hier berührt sich Mário de Andrades *Macunaíma* dann wieder mit Beobachtungen des Forschungsreisenden Koch-Grünberg, der in den abgelegendsten Siedlungen des Amazonas die zerstörende Kraft der westlichen Zivilisation und die Folgen dieser Modernisierung zu sehen und zu spüren bekommt. Überall bewirkt sie Vermischungen und Hybridisierungen, die die lokalen Lebensformen und Traditionen zerstören und an ihre Stelle Neues treten lassen, das mit denen, die es bald spielerisch, bald aus bequemer Anpassung, bald aus Verzweiflung übernehmen nichts zu tun hat. Dieses Neue tatsächlich sich anzueignen, das was die Globalität ‚vererbt' tatsächlich auch zu ‚erwerben' ist die entscheidende Herausforderung. Der von der (Kultur)-Antropophagie angepriesene „Verdauungsprozeß" ist auf keinen Fall ein natürlicher, sondern er erfordert ein großes Maß an kultureller Arbeit. Das hat Oswald de Andrade in seinem Manifest unterschlagen und Mário de Andrade überspielt es in der Mythifizierung seiner Niederschrift des Romans. In der tragischen Aussichtslosigkeit seines Helden, einen Weg zu finden wird es aber sehr wohl zum Thema. Die spielerische Übernahme Elemente anderer Kulturen führen zu komischem Patchwork, das dem distanzierten Betrachter – selbst wenn er professioneller Ethnologe ist, wie

[20] "... vielleicht wird Macunaíma im Englischen gewinnen, denn ganz heimlich erscheint mir, die Satire ist nicht nur an den Brasilianer gerichtet, von dem er einige charakteristische Aspekte zeigt, wobei seine guten Seiten ganz systematisch versteckt werden, wahr ist, dass sie mir auch immer als eine mehr universelle Satire über den gegenwärtigen Menschen erschien, vor allem unter dem Gesichtspunkt dieser ziellosen Willenlosigkeit, dieser moralischen Prinzipien, die im Moment ihrer Anwendung formuliert werden, wie ich es beim heutigen Menschen fühle und sehe."

Theodor KOCH-GRÜNBERG (1917: 80), mit viel Sympathie und Interesse für die indianischen Kulturen, – als hilflose karnevalistische Inszenierung erscheinen muss:

> Am 7. September beginnen die Tänze in der bekannten Weise. Pitás Festtracht verdient beschrieben zu werden. Mit einigen Sachen, die ich im schenkte, hat er sich wunderbar zurechtgemacht. An einer alten Offiziersschärpe, die seine Lenden umgürtet, hängt ein Infanterie-Seitengewehr. Auf seine graue Zwillichjacke hat ihm seine Frau stolze Pionierepauletten genäht. Auf dem Kopf trägt er eine Radfahrermütze. Die Marke, die das Futter trug, hat er vorn an die Mütze geklebt, und so prangt über seinem ewig lachenden, schlauen Gesicht die bezeichnende Inschrift ‚Tip-top'!

Bei aller Bewunderung der bricolage, des Fragmentarischen, des Hybriden ist zu fragen, ob es sich dabei nicht nur um Übergangsphasen handel kann, deren Kreativität hoch zu schätzen ist, die aber immer auch den Wunsch nach neuen Ordnungen in sich tragen, die die durch den Kontakt mit Modernisierungsprozessen provozierten Desintegrationen durch die Rückkehr zum Archaischen zu kompensieren suchen. In diesem Sinne ist der Amoralismus Macunaímas ähnlich archaisch wie die Rituale in den neuen tribalen Gruppen der Vorstädte. Nur stand Mário de Andrade der Rückkehr zu mythischen Archaismen wesentlich kritischer gegenüber als Oswald. Für Mário de Andrade war die Antropophagie des Riesen Piaimã in *Macunaíma* Teil seiner Satire.

Macunaíma als einen (gescheiterten) Bildungsroman zu lesen, eine Wahlverwandtschaft zwischen Wilhelm Meister und dem „Helden ohne jeden Charakter" auszumachen, bedeutet nicht eine literarische Abhängigkeit des brasilianischen Textes von dem deutschen Klassiker zu behaupten, obwohl es, wie wir gesehen haben, vielfältige Bezüge zur europäischen und besonders auch zur deutschen Kultur gibt, sondern es bedeutet freizulegen, dass unter vergleichbaren historischen Herausforderungen, wie der Herausbildung eines Nationalstaates und der Suche nach einer subjektiven Moralität, die das Individuum gleichzeitig zu einem verantwortungsbewussten „citizen" (cidadão) werden lässt, vergleichbare, wenn auch in sich wieder sehr unterschiedliche Antworten gegeben werden. Im Gegensatz zu Wilhelm Meister steht bei Mário de Andrade kein Bildungsideal im Hintergrund und die Hoffnung, dieses liesse sich im Werdegang des Helden verwirklichen. Hier steht *Macunaíma* dem Pikaro-Roman viel näher als dem Bildungsroman. Bei allen Metamorphosen, die der Held vollzieht bleibt er bis zum letzten

Abenteuer ein „Held ohne jeden Charakter“. Aber bereits im Falle des paradigmatischen Bildungsroman *Wilhelm Meister* haben zeitgenössische Kritiker das Scheitern des Bildungsideals bemerkt. Der berühmte Kritiker NICOLAI (1987: 89) spricht, vom „armen Meister“, „der in seinen Lehrjahren nichts gelernt hat, als sich von jedem Geschöpfe regieren zu lassen, das er antraf [...]“.

Die Aporien des Bildungsideals, als ein Ideal das gesellschaftlich gefordert, dessen Realisierung aber gleichzeitig unmöglich gemacht wird, von denen alle Bildungsromane ein Zeugnis ablegen, wiederholen sich in der postkolonialen tropischen Welt auf neue Art. Und der entscheidende Grund ist sicher nicht, wie E. Jünger in den eingangs zitierten Beobachtungen wahrzunehmen meinte, die „geistiger und körperlicher Verheerung“, die die tropische Welt anrichtet. Der Grund ist die tiefe kulturelle Verankerung dieser Bildungsidee in die nördliche, die protestantische Welt. Diese Verankerung ist ihr sicher nicht vorzuwerfen, dafür aber ihr universeller Anspruch, der von einer Blindheit ihren eigenen Entstehungsbedingungen gegenüber zeugt. Damit läuft die Bildungsidee tatsächlich Gefahr, gegen ihre eigene Intention, zum Erfüllungsgehilfen imperialistischer Ideologie zu werden, wie es verabsolutierend Fernández VÁZQUES (2002; 2003) behauptet.[21] Gegen eine solche Verabsolutierung der Bildungsidee ist Macunaíma sicherlich immun. Allerdings schließt Mário de Andrade doch einen wohl von ihm selbst nicht wahrgenommenen Pakt mit dem Bildungsroman und zwar in seinem – zumindest anfänglichen – Vertrauen auf das Poetische und auf die Wirkungskraft des Ästhetischen. Als poetische Realisierung – darauf wurde oben hingewiesen – war er mit seinem Helden sehr einverstanden. Wie der Bildungsroman von der bildenden und erzieherischen Wirkung des Ästhetischen und der Institution, in der es seine umfassendste Verwirklichung findet, der Kunst, überzeugt war, so war auch Mário de Andrade von der „aufklärerischen“ Wirkung seines Macunaíma überzeugt: Aufklärung durch Lachen, durch das Lachen des Leserpublikums über die Amoralität des Helden, die es seine eigenen Schwächen und Pakte mit dieser Amoralität wahrnehmen lässt.

[21] Siehe Kapitel 4: “El Bildungsroman postcolonial: reescribiendo la tradición” (2003: 115- 121).

Sein verzweifeltes „ich bin gescheitert“ in dem Brief an Álvaro Lins schreibt Mário de Andrade auf dem Höhepunkt des „Estado Novo“ (1937-1945) unter der Regierung Getúlio Vargas', die trotz ihres militärischen, aber vor allem wirtschaftlichen Bündnisses mit den Vereinigten Staaten deutliche faschistische Züge trug. Mário de Andrade musste einsehen, dass es ihm nicht gelungen war, in seinem Roman eine Ästhetik zu entwickeln, von der ein Widerstand gegen diese faschistische Wende in der brasilianischen Geschichte hätte ausgehen können. Ja es sind die Falschen, die ihm jetzt applaudieren. Damit teilte er aber dann doch eine Hoffnung, oder eine Illusion mit dem Bildungsroman, der ebenso davon überzeugt war, dass er nicht nur die Bildungsgeschichte – die resignierte oder gescheiterte Bildungsgeschichte – seines Helden erzählen würde, sondern mehr noch, dass dieses Erzählen eine „bildende“ oder eine aufklärende Wirkung auf die Leser haben könnte.

Macunaíma als jüngeren Bruder Wilhelm Meisters zu lesen, eine Wahlverwandtschaft zwischen beiden zu behaupten, bezieht sich also nicht auf ihre gemeinsame Vergangenheit, da sind die beiden zu verschieden, sondern sie vereint eine gemeinsame Sehnsucht nach einer zukünftigen nationalen Kultur, in der die Subjektivität ihrer Bürger sich entfalten kann und die sie gleichzeitig fördert. Die Schwierigkeiten und Widerstände, die sich diesem Projekt entgegen stellen, sind unter den brasilianischen Bedingungen sicher viel schwerer zu überwinden als in der Welt Wilhelm Meisters. Darum scheint auch auch Mário de Andrade in seiner Korrespondenz an der Möglichkeit seiner Verwirklichung zu verzweifeln. Bei Wilhelm wird das familiäre Glück und die Aussicht, seinen Ort in dieser Gesellschaft zu finden, mit dem Tode Mignons und dem Selbstmord des Harfners erkauft, für Macunaíma scheint eine friedlichere und glücklichere Welt vorerst nur als Stern vorstellbar zu sein.

Literaturverzeichnis:

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. “Só me interessa o que não é meu”: a antropofagia de Oswald de Andrade. http://www.globalcult.org.ve/doc/CandidaRelea.doc

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London, Verso, 1994 [1983].

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coord.). Madrid, Paris, México, São Paulo, Lima, Guatelmala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile. Editorial Universitaria Chile (e.o.) Santiago de Chile: Colección Archivos, 1997 [1928].

_____. "Correspondência". In: ANDRADE, Mário de*: Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coord.). Madrid, Paris, México, São Paulo, Lima, Guatelmala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile. Editorial Universitaria Chile (e.o.) Santiago de Chile: Colección Archivos, 1997 [1928]

ANDRADE, Oswald de. "Pau Brasil" [1924] In: *A utopia antropofágica*. São Paulo, Editora Globo, 1990. pp. 41-45.

_____. "O manifesto antropófago" [1928] In: *A utopia antropofágica*. São Paulo, Editora Globo, 1990. pp. 47-55.

_____. "A Crise da Filosofia messiânica", In: *A utopia antropofágica*. São Paulo, Editora Globo, 1990. pp. 101-159.

ANTELO, Raúl: "Canibalismo e diferença". In: ROCHA, João Cezar de Castro y Ruffinelli, Jorge. *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico*, Enero-diciembre 1999, N° 23/24, Stanford University, pp. 129-140.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

BIRUS, Hendrik. *Grösste Tendenz des Zeitalters.* Oder *Ein Candide, gegen die Poesie gerichtet?* Friedrich Schlegels und Novalis´ Kritik des *Wilhelm Meister*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_birus.pdf

CAVALCANTI PROENÇA, Manoel. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira: 1973 [1950]

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: UNC Press, 2001.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik.* Verlag der Weißen Bücher (Kurt Wolff), Leipzig 1915.

FERNÁNDEZ VÁZQUES, José Santiago. *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. Alcalá de Henares, 2002.

_____. *Reescrituras postcoloniales del Bildungsroman*. Madrid: Ed. Verbum, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Goethes Werke, Bd. VII Hg. von Erich Trunz. München: Verlag C.H. Beck, 1981.

_____. *Die Wahlverwandtschaften* In: Goethes Werke, Bd. VI, Hg. von Erich Trunz. München: Verlag C.H. Beck, 1988. [1795/96]

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hyperion*. Hrsg. von Knaupp, Michael. Stuttgart: Reclam, 1997. [1797 und 1799]

HUMBOLDT, Alexander von. *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents*. Hrsg. von Hauff, Hermann. Stuttgart: Cotta 1859-1860.

JAUREGUI, Carlos A.. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid, Frankfurt a. M: Vervuert: 2008.

JÜNGER, Ernst. *Atlantische Fahrt*. Tübingen, Otto Reichl Verlag, 1949 [1947. London]

KECK, Anette / KORDING, Inka / PROCHASKA, Anja (eds.). *Verschlungene Grenzen Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften. Literatur und Anthropologie*, Tomo 2, Tübingen: Narr, 1999.

KEYSERLING, Hermann. *Das Reisetagebuch eines Philosophen*. Zwei Bände, Reichl, Darmstadt, 1919.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. 1. Band, Berlin, Dietrich Reimer, 1917.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor: *Vom Roroima zum Orinoco*. 2. Band, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1924.

LUKÀCS, Georg. *Die Theorie des Romans*. Berlin: Luchterhand, Neuwied, 1920. (http://www.gutenberg.org/files/26972/26972-h/26972-h.htm)

NICOLAI, Friedrich. „Vertraute Briefe von Adelheid B** an ihre Freundin Julie S**“, In: NICOLAI, Friedrich: *Kritik ist überall, zumal in Deutschland, nötig. Satiren und Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Wolfgang ALBRECHT, Leipzig/Weimar 1987, pp. 44-180. In: BIRUS, Hendrik. „Grösste Tendenz des Zeitalters. Oder Ein Candide, gegen die Poesie gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis´ Kritik des *Wilhelm Meister*“. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_birus.pdf (15.11.2011)

NITSCHACK, Horst. “Macunaíma und Serafim Ponte Grande: Literarische Dekomposition der Wirklichkeit als Subversion ihrer Macht.” In: STROSETZKI, Christoph (Ed.*): Zwischen Ideologisierung und Ausgrenzung. Diskurse der Herrschaft in Lateinamerika*. Rheinfeld und Berlin: Schäuble, 1996. pp. 97-112.

_____. “O mito do índio no modernismo brasileiro e nas vanguardas hispanoamericanas.” In: BERG, Walter Bruno, u. a.: *As Américas do Sul: O Brasil no Contexto Latino-Americano.* Beihefte zur Iberoromania Bd. 17. Tübingen: Max Niemeyer, 2001, pp. 108-118.

NUNES, Benedito. “O retorno à antropofagia.” In: ROCHA, João Cezar de Castro y RUFFINELLI, Jorge. *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico*, Enero-diciembre 1999, N° 23/24, Stanford University, pp. 231-234.

_____. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald*: A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo: 1990. pp. 5 – 39.

ROCHA, João Cézar de Castro y RUFFINELLI, Jorge. *Anthropophagy Today? Nuevo Texto Crítico*, Enero-diciembre 1999, N° 23/24, Stanford University.

SCHLEGEL, Friedrich. *Athenäum*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2. München/Paderborn/Wien u. Zürich: Schöningh, 1967.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas; polémicas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Edusp, Iluminuras, Fapesp, 1995

SCHWARZ, Roberto. “Idéias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992. pp. 13-28.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Compahia das Letras, 1992.

SOMMER, Doris. *Fondational ficitions*: the national romances of Latin America. Oxford; Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1991.

SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. 2 Bde. München, C.H. Beck´sche Verlagsbuchhandlung 1929.

STADEN, Hans von. *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der wilden nacketen grimmigen Menschenfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen* Kritische Ausg. / Franz Obermeier. Übertr. ins heutige Dt.: Joachim Tiemann. Trad. ao portug.: Guiomar Carvalho Franco. - [Nachdr. der Ausg. Marburg 1557] Kiel: Westensee Verlag 2007.

recebido em 18/04/2013

aceito em 31/08/2013

Pós-modernidade como *gesto* de despedida: a "crítica autorreferencial da razão" no pensamento estético nietzschiano:

[Postmodernity as a farewell "gesture": the "self-referential critique of reason" in Nietzsche's esthetic thinking]

Nabil Araújo[1]

Abstract: This paper is based on considerations by Gianni Vattimo and Jürgen Habermas on Nietzsche's institution of postmodernity as a "farewell" to Western Modernity and to the kind of rationality associated with it. Here we analyze how a "self-referential critique of reason" (Habermas) is actually engendered by Nietzschean aesthetic thought. We thus reconsider the terms in which the postmodern "farewell" itself should be conceived.

Keywords: Postmodernity; Nietzschean aesthetics; self-referential critique of reason

Resumo: Partindo das considerações de Gianni Vattimo e de Jürgen Habermas sobre a instauração nietzschiana da pós-modernidade como uma "despedida" à modernidade ocidental e ao tipo de racionalidade a ela associada, este texto analisa o modo pelo qual uma "crítica autorreferencial da razão" (Habermas) é efetivamente engendrada pelo pensamento estético nietzschiano, de modo a reconsiderar os termos pelos quais a própria "despedida" pós-moderna deve ser concebida.

Palavras-chave: Pós-modernidade – estética nietzschiana – crítica auto-referencial da razão

Na introdução a *La fine della modernità* [O fim da modernidade] (1985), livro que marcou época na discussão acerca da definição de uma "cultura pós-moderna", Gianni Vattimo pondera, de partida, que "a esparsa e nem sempre coerente teorização do pós-moderno" só

[1] Professor de Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: nabil.araujo@gmail.com

adquire "rigor e dignidade filosófica" quando posta em relação com as filosofias de Nietzsche e de Heidegger (VATTIMO 1985: 9), explicando que "exatamente a noção de fundamento, e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento, é radicalmente posta em questão por Nietzsche e por Heidegger" (VATTIMO 1985: 10). Em seu caráter propriamente pós-moderno, esse *pôr em questão* a noção de fundamento não poderia confundir-se, pois, com uma tentativa de *superação* da mesma, pelo que se permaneceria prisioneiro da lógica de desenvolvimento própria à modernidade como época "dominada pela ideia da história do pensamento como progressiva 'iluminação', que se desenvolve na base de uma sempre mais plena apropriação e reapropriação dos 'fundamentos'" (VATTIMO 1985: 10). Nietzsche e Heidegger se encontrariam, assim, "no estado, por um lado, de ter que criticamente tomar distância do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento; por outro lado, contudo, não podem criticar esse pensamento em nome de uma outra, mais verdadeira, fundação" (VATTIMO 1985: 10) – e é justamente nisso que se poderia considerá-los "filósofos da pós-modernidade":

> O pós- de pós-moderno indica de fato uma despedida [*una presa di congedo*] da modernidade que, como quer subtrair-se às suas lógicas de desenvolvimento, e nomeadamente, antes de tudo, à ideia de "superação" crítica em direção a uma nova fundação, busca justamente o que Nietzsche e Heidegger buscaram em sua peculiar relação "crítica" com o pensamento ocidental (VATTIMO 1985: 10-11).

Mas essa "despedida", essa tomada crítica de distância em relação à modernidade, se não conduz a uma nova fundação, se conduz, presume-se, a algo como uma não-fundação, conduz, na verdade, exatamente *a quê*? "Trata-se, antes de tudo", explica Vattimo, "de se abrir a uma concepção não-metafísica da verdade, que a interprete não tanto a partir do modelo positivista do saber científico, quanto, por exemplo [...], a partir da experiência da arte e do modelo da retórica"; a "experiência pós-moderna da verdade" afigurar-se-ia, assim, em suma, "uma experiência estética e retórica" (VATTIMO 1985: 20).

Em *Der philosophische Diskurs der Moderne* [O discurso filosófico da modernidade], surgido no mesmo ano em que o livro de Vattimo, e tão ou mais importante do que ele para o debate acerca de um pensamento pós-moderno, Habermas não hesita em tomar Nietzsche como o grande "ponto de inflexão" [*Drehscheibe*] para a "entrada na pós-modernidade" [*Eintritt in die Postmoderne*] – a qual, também aí, implica o abandono da tentativa de

"superar as cisões da modernidade a partir de suas próprias forças motrizes", isto é, de "talhar o conceito de razão pelo programa de um esclarecimento [*Aufkärung*] em si mesmo dialético": assim, Nietzsche "renuncia a uma nova revisão do conceito de razão e *despede-se* [*verabschiedet*] da dialética do esclarecimento" (HABERMAS 1985: 106-105). Essa "Verabschiedung", essa despedida, teria se dado à medida que "Nietzsche utiliza o condutor da razão histórica para no final descartá-la e fincar pé no mito como o outro da razão" (HABERMAS 1985: 107). Habermas tem aí em vista mais especificamente a *opus magnum* do jovem Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [O nascimento da tragédia] (1872), então definida como "uma investigação levada a cabo com meios histórico-filológicos [*mit historisch-philologischen Mitteln*], que o reconduz às origens, aquém do mundo alexandrino e do mundo romano-cristão, ao 'antigo mundo primordial grego do grandioso, do natural e do humano'" (HABERMAS 1985: 107).

Ora, essa imagem de um investigador que, por uma via "histórico-filológica", recua cronologicamente a ponto de desembocar numa instância mítica originária com a qual então se identifica – de modo a renegar a própria "razão histórica" que a ela lhe dera acesso – simplesmente não se sustenta em face de como o próprio Nietzsche define sua empreitada na obra em questão. Ainda no início de *Die Geburt*, ele determina que "a verdadeira meta de nossa investigação" é dirigida "ao conhecimento do gênio dionisíaco-apolíneo [*dionysisch-apollinischen Genius*] e de suas obras de arte" (NIETZSCHE 1972: 38); antes disso, já nas primeiras linhas do livro, ele sentencia como um grande ganho para a "ciência estética" a apercepção de que "o desenvolvimento progressivo da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*: de maneira similar àquela pela qual a procriação depende da dualidade dos sexos, em luta contínua e, apenas periodicamente, incidentais reconciliações" (NIETZSCHE 1972: 21); e ainda:

> [...] ambos os impulsos [*Triebe*], tão diversos, caminham aqui lado a lado, quase sempre em aberto conflito um com o outro e incitando-se mutuamente a sempre novos nascimentos mais fortes, para neles perpetuar a luta daquela oposição, sobre a qual a palavra comum "arte" apenas aparentemente lança uma ponte; até que, finalmente, por um miraculoso ato metafísico da "vontade" [*Willens*] helênica, aparecem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento geram, por fim, a tão dionisíaca quanto apolínea obra de arte da tragédia ática (NIETZSCHE 1972: 21-22).

É justamente esse, afinal, o nascimento [*Geburt*] referido no nome do livro, e que Nietzsche buscará explorar, então, a título de um problema que "até agora não foi ainda sequer uma vez seriamente levantado, quanto menos, pois, resolvido" (NIETZSCHE 1972: 48); e não apenas do nascimento e do esplendor da tragédia grega – com Ésquilo e Sófocles – falará Nietzsche, mas também de sua morte, que teria sido ocasionada pela ascensão, com Sócrates e Platão, da racionalidade teórico-conceitual na filosofia, sobretudo pela ingerência da mesma no campo da criação dramática, na forma do "aesthetischen Sokratismus", *socratismo estético*, isto é, daquela "tendência *socrática* com a qual Eurípides combateu e derrotou a tragédia esquiliana" (NIETZSCHE 1972: 79).

Assim, se de fato Nietzsche promove em seu livro algo como a recondução, sua e de seu leitor, a um mundo primordial grego pré-racional, como quer Habermas, ele não o faz, contudo, como um historiador-filólogo que, procedendo de acordo com o cânone de cientificidade de seu ofício, *descobrisse*, a certa altura, e como fruto desse seu trabalho, tal substrato originário perdido, deixando-se, então, arrebatar por ele. Essa descida aos subterrâneos imemoriais da cultura ocidental afigura-se, desde o início, desde as primeiras linhas do livro, como uma descida *totalmente calculada*, com vistas, na verdade, à comprovação de algo que se enuncia desde o início como uma *convicção íntima* do autor, desprovida, como tal, de lastro "histórico-filológico", cabendo a Nietzsche imbuir da mesma também seu leitor. É assim que um comentarista como Roberto Machado pode afirmar que "*O nascimento da tragédia* tem dois objetivos principais: a crítica da racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão; a apresentação da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea, como alternativa à racionalidade" (MACHADO 1997: 11) – a antinomia entre arte trágica e metafísica racional aí significando duas coisas: "por um lado, o 'socratismo estético' subordinou o poeta ao teórico, ao pensador racional, e considerou a tragédia irracional [...]; por outro lado, a arte trágica é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, e se constitui, ainda hoje, como antídoto à metafísica racional" (MACHADO 1997: 11-12).

Em estreita conexão com este último ponto estaria o terceiro objetivo do livro, sem o qual, segundo Machado, ele não pode ser inteiramente compreendido: "a denúncia do mundo moderno como uma civilização socrática e a tentativa de descortinar o renascimento

da tragédia ou da visão trágica do mundo em algumas manifestações culturais da modernidade" (MACHADO 1997: 13). Também Habermas (1985: 108) salienta que Nietzsche encara a modernidade como "uma última época da muito alongada história de uma racionalização que começa com a dissolução da vida arcaica e a desintegração do mito" e apresenta a arte moderna – epitomada, num primeiro momento, na música de Richard Wagner – "como o *medium* no qual a modernidade entra em contato com o arcaico".

Detendo-se na natureza da experiência trágica que gostaria de ver repossibilitada em seu próprio tempo, Nietzsche explica que: "O arrebatamento do estado dionisíaco, com sua aniquilação das habituais barreiras e limites da existência, contém, a saber enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual tudo pessoalmente vivenciado no passado imerge"; ver-se-iam separados, assim, "através desse abismo do esquecimento", conclui, "o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca" (NIETZSCHE 1972: 52). Em vista dessa passagem, HABERMAS (1985: 116-117) comenta: "Na experiência estética, a realidade dionisíaca é isolada por um 'abismo do esquecimento' contra o mundo do conhecimento teórico e da ação moral, contra a vida cotidiana".

Mas não é justamente o *conhecimento* dessa "realidade dionisíaca" tal como avultada na arte trágica justamente aquilo que Nietzsche viabiliza com seu livro? Não é dela, afinal, que em *Die Geburt* Nietzsche oferece tanto o *conceito* quanto a *teoria*? E, ao fazê-lo, não estaria Nietzsche repetindo o próprio gesto de tipo "socrático" pelo qual a subordinação da tragicidade dionisíaco-apolínea à racionalidade teórico-conceitual acarreta o solapamento da primeira pela segunda? Eis, em suma, o grande paradoxo: ao próprio discurso pelo qual Nietzsche tenta então apreender o *nascimento* da tragédia revela-se imputável a crítica que ele reserva ao discurso responsável pela *morte* dela – e ele mesmo o reconhecerá.

Na célebre "Versuch einer Selbstkritik" [Tentativa de uma autocrítica] escrita em 1886, quatorze anos depois da publicação de *Die Geburt*, e que passará a figurar como seu prefácio, Nietzsche o toma, então, a seu livro de juventude, como "ein unmögliches Buch", [um livro impossível], e a esse juízo está ligado o reconhecimento tardio de que a realização do mesmo demandava uma **linguagem** de que o autor não dispunha à época –

mas a qual poderia, na verdade, ter tentado implementar, não fosse sua falta de ousadia; daí o arrependimento:

> O quanto o lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os aspectos, também uma *linguagem própria* [*eigne Sprache*] para tão próprias concepções e façanhas – que eu tentasse expressar penosamente com fórmulas schopenhauerianas e kantianas estranhas e novas valorações que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra seu gosto! (NIETZSCHE 1972: 13).

Na ausência, pois, da linguagem apropriada, Nietzsche via-se enredado na aporia de, **em nome** da tragicidade dionisíaco-apolínea, criticar a racionalidade teórico-conceitual – aí epitomada em Kant e Schopenhauer – **por meio da própria linguagem da racionalidade teórico-conceitual** – aí epitomada nas "fórmulas schopenhauerianas e kantianas" empregadas em *Die Geburt*; via-se enredado, em outras palavras, na aporia do que HABERMAS (1985: 120) chamará de "selbstbezüglichen Kritik der Vernunft", **crítica autorreferencial da razão**. E apesar do que Nietzsche admite retrospectivamente em relação a seu livro de juventude, para HABERMAS (id.) "também na maturidade ele não podia alcançar nenhuma clareza acerca do que significa conduzir uma crítica da ideologia [*Ideologiekritik*] que ataca seus próprios fundamentos" – permanecendo, pois, nesse sentido, permanentemente refém do problema.

Roberto Machado discorda. "Que validade poderá ter uma crítica total da razão feita a partir da razão? Que sentido poderá ter apelar para a razão contra a razão?", ele se pergunta, e pondera:

> Ao levantar essa questão no prefácio de 1886, Nietzsche está mais uma vez, e agora no último período de sua criação filosófica, salientando o antagonismo entre discurso racional e arte trágica. Mas, ao mesmo tempo, e sobretudo, está apontando uma dificuldade para toda filosofia que, como a sua, reivindica uma postura trágica, e, portanto, precisa se expressar numa linguagem adequada a essa visão do mundo: uma linguagem artística e não científica, figurada e não conceitual (MACHADO 1997: 17-18).

Mais do que alcançar plena clareza do problema da "critica autorreferencial da razão", Nietzsche, segundo Machado, já havia mesmo superado o referido problema, isso desde que concluíra, no ano anterior, aquela que, para muitos, permanece como sua obra máxima: *Also sprach Zarathustra* [Assim falou Zaratustra] (1883-1885). "Não será, a esse respeito,

sintomático", indaga-se MACHADO (1997: 18), "que a 'Tentativa de autocrítica' se encerre com um trecho desse livro, sobre a alegria trágica, logo depois de Zaratustra, o personagem central, ser chamado de 'demônio dionisíaco'?" Antes disso, no mesmo texto, Nietzsche alega que o que ele tinha, então, para falar, à época de *Die Geburt*, não podia, ou melhor, **não devia**, na verdade, ser **falado**, mas expresso **de outra maneira**: tratar-se-ia antes de **cantar** [*singen*] e não de **falar** [*reden*], pondera NIETZSCHE (1972: 9), e lamenta: "Que pena que não ousei dizer como poeta o que eu tinha então a dizer: eu o poderia ter feito, talvez!" Com vista a essa passagem, Machado enuncia, então, sua tese:

> Na obra de Nietzsche, *Assim falou Zaratustra* [...] é o canto que, em 1886, ele lamentou não ter cantado com seu primeiro livro, significando, a meu ver, sua tentativa mais radical de evitar a contradição que é lutar contra a razão através de uma forma de pensamento submetida à razão; sua tentativa mais radical de seguir a via da arte para levar a filosofia além ou aquém da pura razão; sua tentativa mais radical de fazer a forma de expressão artística criar a temática filosófica trágica (MACHADO 1997:18).

Em se aceitando essa proposição, que avaliação fazer, afinal, da referida "tentativa" nietzschiana? Para Machado não há dúvida: "a posição ímpar do *Zaratustra*", ele diz, "está sobretudo em pretender realizar a adequação entre conteúdo e expressão, o que faz dele uma obra de filosofia e, ao mesmo tempo, uma obra de arte, o canto que Nietzsche não cantou em seu primeiro livro, e que permite considerá-lo o ápice de sua filosofia trágica" (MACHADO 1997: 20). Mas encarar o *Zaratustra* como a encarnação tardia do "canto" que Nietzsche gostaria de ter cantado com *Die Geburt* e não conseguiu, ou seja, como a plena realização *a posteriori* de um malogrado projeto de juventude do autor não equivaleria a, em contrapartida, fazer remontar a *Die Geburt* a determinação *a priori* do *Zaratustra*, isto é, a converter o primeiro numa espécie de arte poética à luz da qual, apenas, o segundo se tornaria apreensível e compreensível como pretensa peça maior de uma "filosofia trágica"? Aproximações diversas dos dois livros feitas por Machado não deixam dúvida de que sim.[2]

[2] Por exemplo: (1) "O eterno retorno está ligado a um novo canto, a uma nova lira, como é explicitamente dito em 'O convalescente', na terceira parte da obra [*Assim falou Zaratustra*], retomando, a meu ver, uma ideia de *O nascimento da tragédia*, que, ao estabelecer a relação entre os componentes da tragédia a partir da poesia lírica, apresenta a palavra e a música como seus componentes apolíneo e dionisíaco e salienta a presença da música nessa relação" (MACHADO 1997: 24); (2) "O sentido do *Zaratustra* como tragédia pode ser esclarecido a partir da problemática do apolíneo e do dionisíaco, tal como Nietzsche a vê. *O nascimento da tragédia* expunha o duplo 'milagre' grego criador da epopeia e da tragédia a partir do deus brilhante, luminoso, solar,

Com *Assim falou Zaratustra*, "a dicotomia arte-filosofia" que Nietzsche "denunciou em *O nascimento da tragédia*, com a crítica ao socratismo, e denunciará na 'Tentativa de autocrítica' como estando presente no estilo conceitual de seu primeiro livro", conclui Machado, "é agora neutralizada pelo projeto de fazer da poesia o meio de apresentação de um pensamento filosófico não conceitual e não demonstrativo" (MACHADO 1997: 22-23). Na verdade **não**, quando se pensa que o advento do *Zaratustra* como "tragédia nietzschiana" não elimina, não apaga, não anula *Die Geburt* como discurso **sobre** a tragédia, encontrando mesmo, ao invés, nesse discurso teórico-conceitual, sua condição de possibilidade como tal. Se *Die Geburt*, discurso teórico-conceitual **sobre** a tragédia – sem ser ele próprio tragédia –, permanece, assim, como aquilo que **dá a ler** o *Zaratustra* como "tragédia nietzschiana", então, a rigor, a referida dicotomia não se encontra "neutralizada", como quer Machado, mas continua ativa na própria dicotomia entre ambos os livros, entre ambas as obras, a "teórica" e a "trágica", na esfera total da *Werk* nietzschiana.

A bem da verdade, esse problema já se colocava como tal no âmbito da relação entre *Die Geburt* e o repertório literário grego para o qual Nietzsche lá se volta: no fim das contas, o grande efeito do livro é mesmo o de nos *dar a ler* as maiores realizações da tragédia helênica como "tragédias nietzschianas", isto é, manifestações exemplares da tragicidade dionisíaco-apolínea **tal como definida por Nietzsche** – à guisa, pois, de uma arte poética vinda à tona com séculos e séculos de atraso em relação às próprias criações poéticas de que ela forneceria os princípios. É à luz dessa arte poética, aliás, que se torna plausível a hierarquia crítica pela qual Ésquilo e Sófocles se veem exaltados como verdadeiros e grandes tragediógrafos em detrimento de Eurípedes, considerado "o poeta do

---

Apolo, que, para dar um sentido à existência através da beleza, a princípio reprime o deus Dioniso, mas, ao notar ser isso impossível, une-se a ele dando origem à arte apolíneo-dionisíaca, que tem em Dioniso seu heroi primitivo: a tragédia. No meu entender, apesar das diferenças entre os dois livros, o grande parentesco de *Assim falou Zaratustra* com o primeiro livro de Nietzsche se evidencia dramaticamente com Zaratustra, o personagem central, despontando como um heroi apolíneo e, em seguida, percorrendo um caminho que o levará a integrar o lado noturno, tenebroso, da vida, tornando-se dionisíaco. *Assim falou Zaratustra* é a narração dramática do aprendizado trágico de Zaratustra" (MACHADO 1997: 28-29); (3) "[O] modo como *O nascimento da tragédia* definia o mito trágico: um acontecimento épico que glorifica o herói combatente, lutador, pela apresentação do sofrimento existente no seu destino e em seus triunfos mais dolorosos. É justamente o que acontece com Zaratustra: um herói a princípio fundamentalmente apolíneo que, no final de um processo de aprendizado, em que deve enfrentar o niilismo em suas várias formas, assume seu destino trágico, isto é, diz sim à vida como ela é, sem introduzir oposição de valores, afirmando poeticamente seu eterno retorno" (MACHADO 1997: 29).

socratismo estético" (§§9-12); ou se vê exaltada a "deutsche Musik", **música alemã**, "em seu poderoso curso solar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner", como o "**despertar gradual do espírito dionisíaco** em nosso mundo atual" em detrimento da "cultura da ópera" como "cultura socrática" (§19); ou, mesmo, no que se refere a um período anterior ao do próprio nascimento da tragédia, se vê exaltado o lírico Arquíloco como "belicoso servidor das Musas" em detrimento do épico Homero, encanecido "artista ingênuo" (§5).

Isso posto, e o problema a ser enfrentado é mesmo o das condições de emergência (se não o da fundamentação), no discurso nietzschiano, desse **dar a ler/a ver/a ouvir** manifestações artísticas diversas como irrupção estética do dionisíaco no horizonte hegemônico da racionalidade teórico-conceitual ocidental, de modo a transcendê-lo, quiçá a abandoná-lo totalmente.

Habermas observa oportunamente que "Nietzsche não é exatamente original em seu exame dionisíaco da história", que "Dioniso, o deus conspirador do êxtase, da loucura e das metamorfoses incessantes, experimenta uma surpreendente revalorização no primeiro romantismo [alemão]", já que, "como o **deus vindouro**, podia atrair para si esperanças de redenção" (HABERMAS 1985: 113-114). Apoiando-se, quanto a isso, em *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie* [O deus vindouro. Lições sobre a nova mitologia] (1982) de Manfred Frank, Habermas explica:

> Com Sêmele, uma mulher mortal, Zeus gerou Dioniso, que é perseguido, com cólera divina, por Hera, esposa de Zeus, e levado, por fim, à loucura. Desde então, Dioniso vagueia com um bando selvagem de sátiros e bacantes pelo Norte da África e Ásia Menor, um "deus estrangeiro", como diz Hölderlin, que precipita o Ocidente na "noite dos deuses" deixando para trás somente o dom do êxtase. Mas Dioniso deve regressar algum dia, renascer através dos mistérios e livre da loucura. Dioniso se diferencia de todos os outros deuses gregos como o deus ausente, cujo retorno ainda está por acontecer. O paralelo com Cristo se apresenta: também este morreu e deixou para trás, até o dia de seu regresso, pão e vinho. É verdade que Dioniso tem a particularidade de resguardar, mesmo em seus excessos cultuais, aquela reserva de solidariedade social, por assim dizer, que no Ocidente cristão foi perdida junto com as formas arcaicas da religiosidade. Assim, Hölderlin associa ao mito de Dioniso aquela peculiar figura de interpretação da história que poderia conduzir a uma expectativa messiânica e que se manteve ativa até Heidegger. O Ocidente permanece, desde seus primórdios, na noite da ausência dos deuses ou do esquecimento do Ser; o deus do futuro restaurará as forças perdidas da origem; e o deus iminente torna sensível sua chegada mediante sua ausência dolorosamente trazida à consciência, mediante a "suprema distância"; ao permitir aos desamparados sentirem sempre mais urgentemente o

> que lhes foi retirado, ele promete ainda mais convincentemente seu retorno: no maior dos riscos avulta, também, aquilo que salva [*das Rettende*] (HABERMAS 1985: 113-114).

Perguntando-se, então, "por que Nietzsche se distancia desse pano de fundo romântico", Habermas conclui que a chave para a resposta é oferecida pela "comparação entre Dioniso e Cristo, que não apenas Hölderlin faz, mas é feita por Novalis, Schelling, Creuzer, na recepção do mito no primeiro romantismo como um todo"; e ainda: "Essa identificação do vertiginoso deus do vinho com o deus redentor cristão só é possível porque o messianismo cristão visa a um **rejuvenescimento** [*Verjüngung*], mas não a uma **despedida** [*Verabschiedung*] do Ocidente" (HABERMAS 1985: 114). A quem visasse, então, não ao "rejuvenescimento", mas à "despedida", essa identificação, infere-se, afigurar-se-ia insustentável.

Chamando a atenção, no prefácio de 1886 a *Die Geburt*, para o "precavido e hostil silêncio com que o cristianismo é tratado no livro inteiro", Nietzsche não se limitará a simplesmente evitar a referida identificação, estabelecendo, antes, a mais aberta oposição do dionisismo estético por ele professado ao cristianismo – ao ponto mesmo de definir a doutrina dionisíaca como "antichristliche", **anticristã** (NIETZSCHE 1972: 13) –, já que, a bem da verdade, o cristianismo, verdadeiro prolongamento do socratismo, é que primeiramente teria se erigido em máxima contraposição ao dionisismo estético:

> Na verdade, não existe nenhuma contraposição maior à interpretação-e-justificação puramente estética do mundo tal como ensinada neste livro do que a doutrina cristã, que é e quer ser *somente* moral, e com suas medidas absolutas, por exemplo já com sua veracidade de Deus, relega a arte, *toda* arte ao reino da *mentira* – quer dizer, a nega, a execra, a condena (NIETZSCHE 1972: 19).

À medida que a redescoberta e a revalorização de Dioniso pelo primeiro romantismo alemão encontravam-se eivadas pela identificação do antigo deus com Cristo, é de se supor que Nietzsche, passando deliberadamente ao largo da mediação romântica, tenha encontrado uma outra via de acesso ao "verdadeiro" Dioniso. No prefácio de 1886 a *Die Geburt* ele dá a entender que essa via não teria sido nem científica (historiográfica, filológica, etc.) nem filosófica ou doutrinária em qualquer sentido, mas aquela de uma **iniciação mística** nos mistérios dionisíacos, mistérios sobre os quais o autor havia

procurado, então, manifestar-se, ainda que sem contar com a linguagem apropriada para isso: "Sim, o que é dionisíaco? Neste livro encontra-se uma resposta para isso – um 'entendido' [*Wissender*] fala aí, o iniciado e discípulo de seu deus" (NIETZSCHE 1972: 9); e ainda:

> Aqui falava, de todo modo, [...] uma voz **estranha**, o discípulo de um, ainda, 'deus desconhecido', que no momento se escondia sob o capuz do erudito, sob a gravidade e a rabugice dialética do alemão, mesmo sob os maus modos do wagneriano. (NIETZSCHE 1972: 8-9)

> [...] algo como uma alma mística e quase menádica [bacante], que, com tribulação e arbitrariamente, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava numa língua estranha. (NIETZSCHE 1972: 9).

Voltando, com isso em mente, ao §1 de *Die Geburt*, no qual é postulada a existência, na base do fenômeno estético, de dois "impulsos" [*Triebe*] contrapostos, ligados ao universo do "sonho" [*Traum*], o primeiro, e ao da "embriaguez" [*Rausch*], o segundo, respectivamente: o **apolíneo** e o **dionisíaco**, é de se ressaltar que Nietzsche alega tomar tais denominações **dos próprios gregos**, que, segundo ele, "tornam perceptíveis ao perspicaz [*dem Einsichtigen*] os profundos conhecimentos secretos de sua concepção de arte, não, na verdade, através de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses" (NIETZSCHE 1972: 21). Mas a quem, aí, seria reservada a prerrogativa dessa "perspicácia"?

A princípio, poder-se-ia projetar como leitor ideal de Nietzsche o também "iniciado" nos mistérios dionisíacos – e o próprio autor irá reconhecer, em retrospectiva, que seu livro de juventude em larga medida se enuncia "como livro para iniciados, como 'música' para aqueles batizados na música, que desde o começo das coisas estão ligados por experiências artísticas comuns e raras, como signo de reconhecimento para parentes de sangue *in artibus* [na arte]" (NIETZSCHE 1972: 8). Mas estes, seria preciso admitir, são os que menos precisariam do livro de Nietzsche, supostamente tão "entendidos" quanto o autor na matéria em questão, e para quem, portanto, o livro tenderia a soar como um excesso; é assim que, Nietzsche argumentará, "como seu efeito demonstrou e demonstra, [o livro] também deve saber suficientemente bem procurar seus co-visionários [*seine Mittschwärmer*] e atraí-los para novos caminhos secretos e espaços de dança" (NIETZSCHE 1972: 8). É junto aos

potenciais dionisíacos, pois, que o livro deveria procurar estimular as experiências artísticas comuns aos propriamente "iniciados", não podendo haver, quanto a isso, em vista dessa mediação **deliberadamente oferecida como tal**, nada como um acesso **imediato** ao que quer que fosse.

Isso fica suficientemente claro logo no §2 de *Die Geburt*, no qual Nietzsche, depois de ter tratado do apolíneo e do dionisíaco "como poderes artísticos que irrompem da própria natureza **sem a mediação do artista humano** e nos quais os impulsos artísticos daquela primeira e diretamente se satisfazem" (NIETZSCHE 1972: 26), dispõe-se a se aproximar, enfim, dos próprios gregos, "a fim de reconhecer em que grau e em que medida esses **impulsos artísticos da natureza** foram neles desenvolvidos" (NIETZSCHE 1972: 27) – e isso, acrescenta, no sentido de "compreender e apreciar mais profundamente a relação do artista grego com seus arquétipos, ou, segundo a expressão aristotélica, a 'imitação da natureza' [*die Nachahmung der Natur*]" (NIETZSCHE 1972: 27). Ora, parece bastante significativo que, justamente quando se trata de dar ao não-iniciado **compreender** e **apreciar** a arte grega à maneira de um iniciado, Nietzsche se veja compelido a remontar à perspectiva clássica do **ars imitatur naturam**, de modo a fazer emergir **no contraste com a concepção mimética aristotélica**, dela demarcando-se opositivamente, sua própria concepção mimética – em vista da qual, em contrapartida, a aristotélica revelar-se-ia terminantemente limitada, e equivocada nesse seu limite.

"Em face desses estados artísticos imediatos da natureza", postula Nietzsche quanto aos impulsos apolíneo e dionisíaco, "todo artista é 'imitador' [*ist jeder Künstler 'Nachahmer'*], seja, de fato, artista onírico apolíneo ou artista extático dionisíaco, ou, enfim – como por exemplo na tragédia grega –, artista simultaneamente onírico e extático" (NIETZSCHE 1972: 26). Apenas aparentemente e à primeira vista essa afirmação poderia ser tomada como um desdobramento tardio do axioma aristotélico da arte como imitação da natureza, uma vez que se encontra justamente aí problematizada por Nietzsche a noção de "natureza" e, por extensão, da relação do "imitador" com a mesma. Se Aristóteles parece mesmo não perceber nenhum obstáculo, no processo da imitação, entre o imitador e a natureza imitada – tudo transcorrendo naturalmente, por assim dizer, de acordo com aquela propensão alegadamente congênita do homem ao imitar (Cf. *Poética*, IV, 13) –, para

Nietzsche, apoiado em Schopenhauer, é justamente o que tomamos habitualmente por natureza, ou realidade, o que se torna, em seu caráter de **aparência**, uma espécie de barreira entre o imitador e a **verdadeira** natureza – o que sugere a analogia com o domínio do **sonho**.

Na "bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é artista pleno", pondera Nietzsche, "desfrutamos da compreensão imediata da forma [*Gestalt*], todas as formas [*Formen*] nos falam, não há nada inútil ou desnecessário" (NIETZSCHE 1972: 22). Evocando sua própria experiência nesse sentido, Nietzsche afirma que, apesar dessa impressão de uma necessidade da realidade onírica, na "mais elevada existência" da mesma, contudo, tem-se "a transluzente sensação de sua **aparência**" (NIETZSCHE 1972: 22). E ainda:

> O homem filosófico tem mesmo o pressentimento de que também sob essa realidade na qual vivemos e estamos oculta-se uma segunda, totalmente diferente, de que portanto também ela [a primeira] é uma aparência; e Schopenhauer assinalou francamente como o distintivo da aptidão filosófica o dom de figurar [*vorkommen*], certas vezes, a humanidade e todas as coisas como meros fantasmas ou imagens oníricas (NIETZSCHE 1972: 22-23).

Mas o fato de que, em face da realidade onírica, e apesar da apercepção de sua aparência, escolhamos, não obstante, **continuar sonhando**, vivenciando-a, pois, **como se necessária fosse**, testemunha, segundo Nietzsche, "que nossa essência mais profunda, o fundo comum a todos nós, experimenta o sonho com profundo prazer e jubilosa necessidade"; e ainda: "Essa alegre necessidade da experiência onírica também foi expressa pelos gregos em seu Apolo: Apolo, como deus de todas as forças criativas, é ao mesmo tempo o deus divinatório" (NIETZSCHE 1972: 23).

No que chama de "história linguística do povo grego", Nietzsche distinguirá "duas correntes principais" de acordo com aquilo que a língua, em cada uma delas, **imitou** [*nachahmte*]: (a) "o mundo da aparência e da imagem" [*Erscheinungs- und Bilderwelt*], ou (b) "o mundo da música" [*Musikwelt*] (Ibidem, p. 45). A primeira modalidade de arte linguística Nietzsche enquadra, é certo, na categoria do apolíneo, e, por acréscimo, na célebre categoria schilleriana do "ingênuo" – que traduz a unidade do ser humano com a natureza –, fazendo coincidir ambas as categorias: "Onde quer que nos deparemos com o

'ingênuo' em arte, temos de reconhecer o máximo efeito da cultura apolínea" (NIETZSCHE 1972: 33). O gênero literário por excelência dessa primeira modalidade seria o épico; o representante máximo da mesma, Homero – "que se porta, como indivíduo, para com essa cultura popular apolínea, como o artista individual do sonho para com a aptidão onírica do povo e da natureza em geral" (NIETZSCHE 1972: 33); e ainda:

> A "ingenuidade" homérica é para se entender somente como o triunfo completo da ilusão apolínea: é esta uma ilusão [*Illusion*] tal como a que a natureza, para a realização de seus propósitos, tão frequentemente emprega. A verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória [*Wahnbild*]: para esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano (NIETZSCHE 1972: 33).

Já a segunda modalidade de arte linguística, aquela da qual se diz que nela a língua imita a música, Nietzsche a enquadra na categoria do dionisíaco (ou do dionisíaco-apolíneo), e vê no gênero lírico sua manifestação por excelência. Mas como, por meio de que expediente, afinal, Nietzsche busca dar a apreender a poesia como **imitação linguística da música**?

Primeiramente, seria preciso esclarecer de que música aí se trata. Remetendo aos antigos festivais dionisíacos gregos, Nietzsche afirma que neles "irrompia, por assim dizer, um traço sentimental da natureza, como se ela tivesse de soluçar por seu despedaçamento em indivíduos" (NIETZSCHE 1972: 29). Encarnando, à sua maneira, esse terrível lamento, o canto e a gestualidade dos entusiastas de Dioniso, observa Nietzsche, "eram algo novo e inaudito para o mundo greco-homérico: e particularmente a *música* dionisíaca suscitava nele espantos e horrores" (NIETZSCHE 1972: 29); aí avulta a diferença e a novidade fundamentais da música dionisíaca em face da música que Nietzsche chama apolínea:

> Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era, a rigor, apenas como batida ondulante do ritmo, cuja força criativa foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em tons, mas em tons apenas insinuados, como os que são próprios da cítara. Cautelosamente é mantido à distância como não-apolíneo [*unapollinisch*] justamente aquele elemento que constitui o caráter da música dionisíaca e, assim, da música em geral, a estremecedora violência do som, a consistente torrente da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado lança-se à expressão, a destruição do véu de Maia, o sendo-um [*Einssein*] como gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se simbolicamente; um novo mundo de símbolos é necessário, primeiramente todo o simbolismo corporal, [...] todos os gestos dançarinos dos membros ritmicamente em movimento. Em seguida, crescem as outras

> forças simbólicas, a da música, abruptamente impetuosa, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para apreender esse desencadeamento conjunto de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter alcançado aquele nível de despojamento de si [*Selbstentäusserung*] que quer expressar-se simbolicamente naquelas forças: o servo ditirâmbico de Dioniso só é compreendido, portanto, por seus iguais! (NIETZSCHE 1972: 29-30).

Mas, se assim o é, como equacionar, afinal, a demanda dionisíaca por "Selbstentäusserung", **despojamento/renúncia de si próprio**, com aquela enunciação ostensivamente em primeira pessoa, aquela centralidade enunciativa do "eu" que se costuma tomar como traço distintivo do gênero lírico? Não se encontraria mesmo a poesia lírica, nesse sentido, nos antípodas da "música dionisíaca" tal como concebida por Nietzsche?

Aprofundando-se nas condições de nascimento da tragédia grega, Nietzsche remonta, endossando-a, à antiga tradição que toma Homero, o épico, e Arquíloco, o lírico, como os "progenitores e porta-archotes da poesia grega", os únicos que devem ser considerados "naturezas inteiramente originais, das quais continuou manando um rio de fogo sobre toda a posteridade grega" (NIETZSCHE 1972: 38), e esclarece que, no tocante a Arquíloco, "a investigação erudita descobriu que ele introduziu a canção popular [*Volkslied*] na literatura, e que por causa desse feito lhe compete aquela posição única junto a Homero na apreciação geral dos gregos" (NIETZSCHE 1972: 44). Daí a questão: "O que é, no entanto, a canção popular em contraste com o totalmente apolínico *epos*?" (NIETZSCHE 1972: 44).

Nietzsche observa que, em relação ao contraste entre Homero e Arquíloco herdado da Antiguidade, "a mais nova estética [*die neuere Aesthetik*] soube apenas acrescentar interpretativamente que, aqui, ao artista 'objetivo' contrapõe-se o primeiro artista 'subjetivo'" (NIETZSCHE 1972: 38). Nietzsche recusa-se, contudo, a reconhecer na alegada subjetividade o traço artístico distintivo da poesia de Arquíloco – e, por extensão, de toda poesia lírica – em face da de Homero; a se tomar Arquíloco como o primeiro artista subjetivo, "de onde, então", indaga-se Nietzsche, "a reverência que demonstrou para com ele, o poeta, precisamente o oráculo délfico, o lar da arte 'objetiva', em tão singulares sentenças?" (NIETZSCHE 1972: 39). Permaneceria, assim, a ser resolvido por "nossa estética" [*unsere Aesthetik*], o problema "de que modo o 'lírico' é possível como artista

[*wie der 'Lyriker' als Künstler möglich ist*]: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz 'eu' e canta diante de nós a escala cromática de todas as suas paixões e desejos" (NIETZSCHE 1972: 39). E se Schopenhauer se mostrara até então um guia decisivo para a reflexão estética nietzschiana, nesse ponto Nietzsche dele se demarca opositivamente nos seguintes termos:

> Schopenhauer, que não ocultou a dificuldade posta pelo lírico para o exame filosófico da arte, crê ter encontrado uma saída, pela qual não posso sair com ele, conquanto somente a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado em mãos o meio com o qual aquela dificuldade poderia ser definitivamente eliminada: tal como eu, em seu espírito e para sua honra, acredito tê-lo feito aqui (NIETZSCHE 1972: 42).

Nietzsche aí condena, na verdade, a recalcitrância, em Schopenhauer, daquela contraposição do subjetivo e do objetivo que ele próprio recusava-se, então, a aceitar. Indo colher junto a Schiller o testemunho de que se tem "como a condição preparatória do ato de escrever poemas não, digamos, uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas, antes, um **estado de ânimo musical** [*eine musikalische Stimmung*]" (NIETZSCHE 1972: 39); juntando a isso, além do mais, o que chama de "o mais importante fenômeno de toda a lírica antiga", isto é, a união, a identidade, tida como naturalmente válida, do lírico com o músico (NIETZSCHE 1972: 39), Nietzsche enuncia, então, nos seguintes termos, sua explicação acerca do poeta lírico:

> Ele primeiramente, como artista dionisíaco, é tornado um só com o Uno-primordial [*Ur-Einen*], com sua dor e contradição, e produz a reprodução desse Uno-primordial como música [...]; [...] esta música torna-lhe novamente visível, como numa imagem onírica alegórica [*einem gleichnissartige Traumbilde*], sob o efeito apolíneo do sonho. [...] O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem que agora lhe mostra sua unidade com o coração do mundo é uma cena de sonho [...]. O "eu" do lírico ressoa, pois, a partir do abismo do ser: sua "subjetividade", no sentido dos estetas modernos, é uma fantasia. Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, declara seu amor furioso e, ao mesmo tempo, seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é então sua paixão que dança diante de nós em orgiástico frenesi: vemos Dioniso e as Mênades, vemos o ébrio entusiasta Arquíloco mergulhado no sono [...]: e agora Apolo se aproxima dele e o toca com o laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança agora ao redor de si como que centelhas de imagens [*Bilderfunken*], poesias líricas, que em seu desdobramento máximo se chamam tragédias e ditirambos dramáticos (NIETZSCHE 1972: 39-40).

Em vista dessa renúncia total da subjetividade pela qual se mostraria, então, possível, não só a poesia lírica, mas também, e como "desdobramento máximo" [*höchste Entfaltung*] da mesma, a própria tragédia – o coro trágico revelando-se o elemento pelo qual se consumam a ligação e a identificação entre ambas –; em vista, pois, desse esvaziamento pelo qual o artista "está já liberto de sua vontade individual", tendo se tornado o "*medium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente celebra sua redenção na aparência" (NIETZSCHE 1972: 43), não estranha que Nietzsche designe como agente do dificultoso processo mimético em questão não o poeta, ou o dramaturgo, e sim **a própria língua** [*die Sprache*]: "Na poesia da canção popular, vemos, portanto, a língua concentrada [*angespannt*] ao máximo em **imitar a música**"; e ainda: "a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e agora sofrem em si a violência da música" (NIETZSCHE 1972: 45). E considerar, assim, em suma, como quer Nietzsche (1972: 46), "a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos" faz avultar a limitação inerente ao processo mimético em questão:

> A poesia do poeta lírico não pode expressar nada que não se encontrava já, em sua mais prodigiosa universalidade e toda validade, na música que o obrigou ao discurso imagético. O simbolismo universal da música não pode ser, por esse motivo, de modo algum completamente alcançado por meio da língua, posto que se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primordial, simbolizando, portanto, uma esfera que está acima e antes de toda aparência. Em face dela, toda aparência é, antes, apenas alegoria: daí que a **língua**, como órgão e símbolo das aparências, não possa nunca e em parte alguma virar para fora o âmago da música, mas permanece sempre, tão logo se envolve com a imitação da música, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo dela não pode ser trazido, com toda eloquência lírica, sequer um passo mais próximo de nós (NIETZSCHE 1972: 47).

Ora, se isso pode mesmo ser dito do próprio discurso poético em face da música que ele alegadamente imita, o que não dizer, então, do discurso que eventualmente procurasse, por sua vez, apreender metadiscursivamente a criação dionisíaca em suas formas diversas (a da poesia lírica, a da poesia dramática, quiçá a da música)? "Somente à medida que o gênio, no ato da procriação artística, funde-se com aquele artista primordial do mundo, é que ele sabe algo sobre a essência eterna da arte", sentencia, a propósito, Nietzsche, e arremata: "pois naquele estado ele se assemelha, de modo milagroso, à estranha figura dos contos de fadas que pode revolver os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo

sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador" (NIETZSCHE 1972: 43-44). Rigorosamente falando, portanto: "todo o nosso conhecimento da arte [*Kunstwissen*] é, no fundo, completamente ilusório [*völlig illusorisches*]" (NIETZSCHE 1972: 43).

A despeito dessa sua alegada incognoscibilidade, NIETZSCHE (1972: 20) distinguirá, não obstante, a arte, como "a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida", sentenciando mesmo que "apenas como **fenômeno estético** a existência e o mundo são perpetuamente **justificados**" (NIETZSCHE 1972: 43; 148). Aí se desenha, pois, com toda a força e clareza, aquela saída, aquela "despedida" à modernidade e à racionalidade ocidentais de que falam Vattimo e Habermas ao tomarem Nietzsche como ponto de inflexão para a entrada na pós-modernidade. Assim:

> Com Nietzsche a crítica da modernidade renuncia pela primeira vez à retenção de seu conteúdo emancipatório. A razão centrada no sujeito [*subjektzentrierte Vernunft*] é confrontada com o absolutamente outro da razão. E, como instância contrária à razão, Nietzsche invoca as experiências, retransferidas ao arcaico, de autodesvelamento de uma subjetividade descentrada, liberta de todas as restrições da cognição e da atividade propositada, de todos os imperativos da utilidade e da moral. Aquela "ruptura do princípio de individuação" converte-se na rota de fuga da modernidade. [...] [Nietzsche] arranca o momento racional [*Vernunftmoment*] que se faz valer na obstinação do domínio radicalmente diferenciado da arte de vanguarda do nexo com a razão teórica e com a razão prática e o aparta no irracional metafisicamente transfigurado (HABERMAS 1985: 117).

Já com Schelling, e à diferença de Hegel, observa HABERMAS (1985: 111), não mais a razão especulativa mas "apenas a poesia pode substituir o poder unificador da religião, tão logo esteja vigente publicamente na forma de uma nova mitologia"; à medida, contudo, que Schelling "estabelece todo um sistema filosófico para chegar a essa conclusão", poder-se-ia dizer que, com ele, é "a própria razão especulativa que se sobrepuja mediante o programa de uma nova mitologia"; Friedrich Schlegel dá um passo além: em suas mãos "a nova mitologia transforma-se de uma expectativa **filosoficamente fundamentada** numa esperança **messiânica**" (HABERMAS 1985: 111), sendo que "apenas uma poesia tornada autônoma, purificada dos acréscimos da razão teórica e prática, abre a porta para o mundo dos poderes míticos originários" (HABERMAS 1985: 112). Nietzsche, por sua vez, "prossegue [*fortsetzt*] a purificação romântica do fenômeno estético de todo acréscimo

teórico e moral" (HABERMAS 1985: 116) – mas esse prosseguimento extrapola decisivamente o que se encontrava previsto no pensamento romântico.

De acordo com a síntese oferecida por Habermas de sua investigação do discurso filosófico da modernidade, foi mesmo "a intenção de uma revisão do esclarecimento [*Aufklärung*] que se serve dos próprios meios do esclarecimento, [que] reuniu os críticos de primeira hora de Kant – Schiller com Schlegel, Fichte com os seminaristas de Tübingen [Hölderlin, Schelling, Hegel]" (HABERMAS 1985: 353). É assim que a nova mitologia sonhada pelos primeiros românticos alemães "deveria restituir uma solidariedade perdida, mas não renegar a emancipação que a redenção pelos poderes míticos originários trouxe também para o homem individualizado em face do deus único" (HABERMAS 1985: 114), o recurso a Dioniso devendo aí tornar acessível "apenas aquela dimensão de liberdade pública na qual as promessas cristãs devem cumprir-se do lado de cá, a fim de que o princípio da subjetividade, a um só tempo aprofundado e autoritariamente levado ao poder pela Reforma e pelo Iluminismo, possa perder sua estreiteza" (HABERMAS 1985: 115). Em contraste com esse intuito meramente revisionista em face do esclarecimento e do princípio da subjetividade, Nietzsche dessubjetiviza totalmente o estético ao incorporá-lo a um disonisíaco, diferentemente daquele dos românticos, francamente anticristão, não só o arrancando, assim, de seu nexo kantiano com a razão, em suas modalidades teórica e prática, mas o convertendo, na verdade, na transfiguração metafísica do irracional; com Nietzsche, em suma: "O estético, como a porta para o dionisíaco, é, antes, hipostasiado no outro da razão" (HABERMAS 1985: 120).

Não apenas "outro da razão", mas o estético dionisíaco se apresentaria mesmo, para Nietzsche, como a própria instância a partir da qual se torna possível uma crítica da razão, do hegemônico impulso "socrático" de conhecimento ou de ciência: no prefácio de 1886 a *Die Geburt*, Nietzsche pondera que se seu primeiro livro de fato lograra conceber "um **novo** problema: hoje eu diria que foi o próprio **problema da ciência** – a ciência pela primeira vez apreendida como sendo problemática, como sendo questionável", isso só foi possível porque o mesmo se encontrava "colocado no terreno da **arte** – pois o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência" (NIETZSCHE 1972: 7). O fato, contudo, é que, num cenário como esse, no qual os critérios de

problematização/questionamento da racionalidade científica devem ser de ordem exclusivamente estética, enraizados num terreno estético em completa ruptura com os terrenos da razão teórica e da razão prática, Nietzsche, como observa Habermas, se vê terminantemente impedido de legitimar tais critérios,

> [...] porque transpõe as experiências estéticas ao arcaico, porque não reconhece a faculdade crítica de valoração agudizada no trato com a arte moderna como um momento da razão que, ao menos processualmente, no procedimento da fundamentação argumentativa, ainda guarda relação com o conhecimento objetivante e com o discernimento moral (HABERMAS 1985: 119-120).

Ora, se a problematização e o questionamento reclamados por Nietzsche de fato se concretizaram, não obstante, em *Die Geburt*, foi porque se viram formulados, argumentativamente, numa linguagem **ainda** teórico-conceitual, o que prova que Nietzsche se mantém, aí, **ainda**, de modo decisivo, **do lado de cá** da fronteira com esse estado dionisíaco do qual, paradoxalmente, nos fornece o conceito e a teoria. É em vista, aliás, dessa imagem de uma crítica da razão obrigada como tal a proceder racionalmente que Habermas descreve o pensamento nietzschiano como enredado na aporia de uma "crítica **auto**rreferencial da razão".

Mas o que e como seriam, afinal, ou o que e como poderiam ser uma crítica da razão, uma problematização e um questionamento da racionalidade científica, **do lado de lá** da referida fronteira, isto é, formulados em plena posse do dionisíaco, ou, melhor dizendo, em plena **possessão** pelo mesmo? Roberto Machado, que se inclina a ver, ele próprio, no *Zaratustra*, a consumação de um discurso filosófico genuinamente possuído pelo dionisíaco, nos oferece, contudo, tardiamente, parafraseando uma cena d'*As bacantes* de Eurípedes, quiçá a melhor, de todo modo a mais impressionante ilustração de como o estado de possessão dionisíaca pareceria antes excluir definitivamente qualquer possibilidade de problematizar ou de questionar o que quer que seja:

> Mas a melhor ilustração da perda da consciência característica do êxtase, do entusiasmo, do enfeitiçamento dionisíaco é o comportamento de Agave – filha de Cadmo, fundador de Tebas, e irmã de Sêmele, mãe de Dioniso – quando seu filho Penteu, culpado por querer contemplar aquilo que não é permitido ver quando não se é bacante, vai observar as bacantes sem que elas notem, mas o deus as faz descobri-lo e enfurecer-se contra ele. Penteu, acariciando o rosto de sua mãe, pede-lhe que se apiede dele e não o sacrifique.

> Agave, em delírio, "pondo muita espuma pela boca e revirando os olhos desvairadamente, como se Baco a possuísse", não o ouve, esquarteja-o, ajudada por suas duas irmãs, e lança os restos de seu corpo em todas as direções. Depois, toma a cabeça, que ela imagina ser a cabeça de um leão, e a leva em procissão para Tebas, espetada em seu tirso, mostrando-a pelo caminho. Em Tebas, ela a entrega a seu pai, Cadmo, que se lamenta com essas palavras bem elucidativas da antinomia entre a consciência apolínea e o delírio dionisíaco: "Quando recuperardes vossa lucidez sofrereis atrozmente vendo o vosso feito! E se deveis permanecer até o fim nesse estado, se a felicidade vos abandonou, ao menos ignorais vossa desventura!" (MACHADO 2006: 214-215).

Nada de problematização, nada de questionamento, nenhum discurso, enfim, **do lado de lá** do dionisíaco: apenas, a exemplo da bacante Agave, o terrível silêncio de um sujeito extático, delirante, completamente alienado de si mesmo – portanto, de um não-sujeito. E se o estético deve mesmo ser identificado com essa não-subjetividade dionisíaca, como quer Nietzsche, então será preciso necessariamente inverter a relação entre problematização/questionamento da racionalidade cognoscente, por um lado, e o estético-dionisíaco, por outro: não é o estar sediado neste último que torna possíveis aqueles, mas, ao contrário, uma certa problematização, um certo questionamento da racionalidade cognoscente dita "socrática", mais especificamente na modalidade da crítica estético-literária – seja em sua perspectiva mimética clássica, de linhagem platônico-aristotélica, seja na perspectiva subjetiva moderna, de linhagem kantiana –, que dão a ver, em Nietzsche, o estético-dionisíaco como "outro da razão".

Avulta, aqui, a oportunidade para uma compreensão renovada do que Habermas chama de "crítica autorreferencial da razão". Por não haver crítica **a**rracional ao que quer que seja, não haveria, a rigor, crítica da razão que não assumisse, em sua gênese mesma, a forma de uma crítica autorreferencial, tudo se passando, no mais das vezes, como se a Razão se voltasse contra si mesma, e em nome da própria Razão. Bastaria, contudo, analisar mais detidamente esse movimento de "voltar-se contra si mesma" de uma Razão unitária, para se perceber que ali, para além de todo possível revisionismo, encontrar-se-iam em disputa concepções diversas e mutuamente excludentes de racionalidade cognoscente, e que apenas pelo efeito homogeneizante e naturalizador acarretado pela vitória e institucionalização de alguma dessas concepções em detrimento das demais é que se firmaria, sempre *a posteriori*, a visão de um **reajustamento** "da" Razão por "si mesma". É assim que a querela do fundamento – que avulta, na modernidade, antes de tudo no

terreno da crítica estética – pode ser permanentemente ressignificada nos termos de uma "história do pensamento como progressiva 'iluminação', que se desenvolve na base de uma sempre mais plena apropriação e reapropriação dos 'fundamentos'" (Vattimo), isto é, nos termos de uma história da razão como dialética progressiva do esclarecimento (Habermas).

Ora, **também** em Nietzsche tudo se passa, a princípio, como se "a" razão se voltasse contra si mesma, num gesto de autorreajustamento dialético: a fim de dar a "compreender" e "apreciar" a arte grega como deve ser, ele remonta ao axioma aristotélico da "imitação da natureza", ao modo como o mesmo pareceria sintetizar racionalmente a própria natureza humana, essencialmente "imitadora", para então, apoiando-se em Schopenhauer contra Aristóteles, desmascarar a pretensa imitação da natureza em Homero e em toda "cultura apolínea" como produção de imagens ilusórias que antes encobrem do que reproduzem a "verdadeira" natureza; mas também, num segundo momento do mesmo gesto, jogando Schopenhauer contra si mesmo (enquanto evoca Schiller), dele demarcar-se opositivamente naquilo em que se revela, ainda, tributário do subjetivismo estético modernamente desenvolvido na esteira de Kant. O aristotelismo e o kantismo em crítica estético-literária passam a figurar, aí, como nada mais do que máscaras distintas do mesmo e único socratismo estético a querer impor um fundamento racional àquilo que então se enuncia como a própria ausência de qualquer fundamento, o fenômeno estético, e que agora, finalmente, é dado a ver como tal.

É nesse sentido, pois, bem entendido, que o pensamento nietzschiano há de se deixar compreender, como quer Vattimo, como um "tomar distância do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento", sem que isso seja feito "em nome de uma outra, mais verdadeira, fundação". *Die Geburt* só escapa daquilo que, na "crítica autorreferencial da razão" em Nietzsche, Habermas enxerga como uma incontornável aporia, ao ser tomado como a própria *performance* – **gesto permanentemente diferido** – ao invés de como a forma consumada, dessa "presa di congedo" (Vattimo), dessa "Verabschiedung" (Habermas) nietzschiana à modernidade e à racionalidade ocidentais, dessa "despedida", enfim, à guisa de um responder a questão do fundamento, a um só tempo contra-aristotelicamente e contra-kantianamente, **em direção** a um pretenso não-fundamento (sem que nunca se possa dizer tê-lo finalmente alcançado).

Referências bibliográficas

HABERMAS, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne*: zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

MACHADO, Roberto. *Zaratustra*: *tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus [1872]. In: *Nietzsche Werke*: Kritische Gesamtausgabe. III, 1. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Walter de Gruyter: Berlin/New York, 1972.

VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità*: nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna. Milano: Garzanti, 1985.

recebido em 01/08/2013
aceito em 02/09/2013

La historia de un texto. El problema de la comprensión en el pensamiento de Friedrich Schlegel

[The history of a text. The problem of understanding in F. Schlegel's thinking]

María Verónica Galfione[1]

Abstract: In this paper we analyze the problem of "understanding" within the framework of Friedrich Schlegel's early work. To achieve our purpose we take as our point of reference his interpretation of Friedrich August Wolf's philological work, where Wolf discusses the late character of Homer's works and attributes their origin to compilations carried out by third-century Alexandrian philologists. We highlight two elements in Schlegel's interpretation of Wolf's discovery: first, his agreement with the importance Wolf gave to the work of Alexandrian philologists, or *Diaskeuasten;* second, Schlegel's emphasis on the need to complement the task of aggregating the *Diaskeuasten* by disaggregating, or criticizing, the *Chorizonten.* On the basis of these elements, not only is it possible to accept Jure Zovko´s critique of a Gadamerian interpretation of Schlegel's thought; one can also question perspectives that find in Schlegel an important forerunner of Gadamer's philosophical hermeneutics.

Keywords: Diaskeuasten; Chorizonten; Friedrich Schlegel

Resumen: En el presente trabajo analizamos el problema de la comprensión en el marco de la obra temprana de Friedrich Schlegel. Para ello, tomamos como punto de referencia su interpretación del trabajo filológico de Friedrich August Wolf quien había constatado el carácter tardío de las obras homéricas y atribuido el origen de las mismas a la actividad compilatoria de los filólogos alejandrinos del siglo III. Resulta de nuestro interés resaltar aquí dos elementos de la interpretación schlegeliana del descubrimiento de Wolf. En primer lugar, su adscripción a la valoración wolfiana de trabajo de los filólogos alejandrinos o *Diskeuasten.* En segundo término, el énfasis schlegeliano en la necesidad de complementar el trabajo totalizador de los *Diaskeuasten* por medio de la tarea disgregadora o crítica de la *Chorizonten.* Pues a partir de estos elementos no solo es posible adherir a las críticas de Jure Zovko a la lectura gadameriana del pensamiento de Schlegel, sino también cuestionar aquellas perspectivas que descubren en este último un importante antecedente de la propia hermenéutica filosófica de Gadamer.

Palabras claves: Diaskeuasten – Chorizonten – Friedrich Schlegel

[1] Profesora adjunta por concurso en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; doctora en filosofía. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina; Becaria Postdoctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e DAAD. Email: veronicagalfione@yahoo.com.ar

Introducción: la cuestión homérica

En el presente trabajo analizamos el posicionamiento de Friedrich Schlegel frente al problema de la comprensión. En términos generales, asumimos las críticas que ha realizado Jure Zovko a la lectura gadameriana del pensamiento de Schlegel.[2] No obstante, nos distanciamos de este intérprete al identificar aquellos elementos en virtud de los cuales la perspectiva del joven Schlegel no puede ser concebida como un anticipo del proyecto hermenéutico de Gadamer. A tales efectos, tomamos como punto de referencia la disputa acerca de la autoría de las obras homéricas, que tuvo lugar hacia finales del siglo XVIII, e intentamos reconstruir la postura que fue adoptada por Schlegel en el marco de la misma.

La disputa en torno a las obras homéricas tuvo su origen en la publicación de los *Prolegomena ad Homerum,* del filólogo alemán Friedrich August Wolf (TURNER 1977: 125). En este libro, el autor mencionado cuestionaba la posibilidad de que los textos homéricos hubiesen existido con anterioridad al año 776 a. C.. Pues dada la extensión de los poemas y la inexistencia de la escritura durante este período de la historia griega, no resultaba posible suponer que obras como la *Ilíada* o la *Odisea* hubiesen podido conservarse.[3] De tal manera que, antes de dicha fecha, solo podrían haber existido diversos poemas menores, compuestos en épocas diferentes y transmitidos oralmente por rapsodas y aedos vagabundos. De hecho, desde la perspectiva de Wolf, la primera unificación de este conjunto de poemas dispersos recién se habría producido durante el siglo VI a. C. y habría tenido lugar por iniciativa de Pisístrato. Esto explicaría, por ejemplo, la discrepancia existente entre la versión conocida de los textos homéricos y aquellos pasajes que aparecen citados en las obras de Platón.

Pese a la fuerte reacción que despertó el trabajo de Wolf entre sus contemporáneos, el cuestionamiento de la originalidad de las obras de Homero no era

[2] Tomamos como referencia la crítica a la lectura gadameriana del pensamiento de Schlegel que presenta Jure Zovko en *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik* (KOVKO 1990: 156s). No obstante, resulta necesario recordar que una crítica similar puede encontrarse en los trabajos de Ernst BEHLER (1993: 277s), Hans EICHNER (1969: 12) y Hans DIERKES (1980: 20ss). Al igual que Zovko, los autores mencionados se encuentran interesados tanto en criticar la interpretación gadameriana del pensamiento de Schlegel como en enfatizar las similitudes existentes entre este último y el proyecto hermenéutico de Gadamer.

[3] Para demostrar filológicamente el carácter tardío de la composición de la *Ilíada* y la *Odisea* Wolf hacía referencia a la distinción entre el lenguaje escrito y oral. Desde su perspectiva, las obras mencionadas se hallaban alejadas de la tonalidad bárbara típica de la infancia de los pueblos, llenas de tropos y figuras, y representaban, en tal sentido, un intento por simular el estilo oral.

completamente novedoso. Ya a fines del siglo XVII, François Hédelin d'Aubignac había intentado defender a Homero frente a quienes condenaban sus presuntas infracciones contra las normas de la estética clásica y de la moral, sosteniendo que aquel no había existido con tal y que la *Ilíada* no podía ser considerada como un poema de carácter unitario. Así, en sus *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade*, escritas y difundidas desde 1664, pero publicadas en 1715, Aubignac afirmaba que el valor poético de Homero se encontraba en algunos fragmentos sueltos, que luego un personaje menor había reunido para componer una verdadera obra como la *Ilíada* (AUBIGNAC 1715: 82s).

En lo que el trabajo de Wolf resultaba verdaderamente innovador era en el tipo de relación que establecía entre las obras homéricas y los filólogos alejandrinos del siglo III.[4] Pues, según sostenía el autor, estos últimos habían sido los encargados de continuar y de profundizar la tarea de edición de los textos homéricos que había sido iniciada durante el gobierno de Pisístrato. Lo que resultaba curioso en este punto era el hecho de que Wolf no se encontrara dispuesto a atribuirle un sentido negativo al trabajo realizado por los filólogos alejandrinos. Desde su perspectiva, los mismos habían revisado y mejorado los textos homéricos trasmitidos y habían recibido por ese motivo el nombre de ordenadores o *Diaskeuasten*. Según sostenía Wolf, este tipo de práctica había sido habitual en la antigüedad y era posible que nuevas investigaciones filológicas pusieran en evidencia la existencia de reelaboraciones y reordenamientos en otras obras antiguas ampliamente conocidas.

[4] También en términos metodológicos el planteo de Wolf introducía una importante novedad. Pues apartándose del procedimiento empleado por la filología tradicional, Wolf sostenía la necesidad de intepretar los resultados obtenidos por medio del análisis gramatical y lingüístico a partir de una perspectiva de carácter general (*Cf.* ZOVKO 1990: 23s). Para esto último hacía falta, según sostenía Wolf, tanto una lectura filosófica, que permitise ganar una mirada de "la cohesión lógica del todo", como un amplio conocimiento histórico que aportase datos concretos acerca del contexto histórico. Al respecto sostenía Wolf: "Se habla de una *lectio grammatica*, *historica* y *philosophica*… Se debe empezar con la primera. Después de esta se debe ir a la filosofía para poder captar el nexo lógico del todo. Luego, uno se ocupa de las explicaciones históricas, las cuales solo pueden comenzar cuando se cuenta ya con una gran cantidad de conocimientos." (WOLF 1831: 285. *Todas traducciones que aparecen en este artículo son mías.*) Sobre los fundamentos de su método, que vinculaba el análisis filosófico con el filológico, se había extendido Wolf en sus "Vorlesungen über die Enzyklopädie". Schlegel habría leído aparentemente las notas de E. J. Koch en *Hodegetik für das Universitäts–Studien in allen Fakultäten*, 1792 (*Cf.* SCHLEGEL 1981: 38 Frag. 40).

1 Friedrich Schlegel y los *Prolegomena ad Homerum*

El fuerte impacto de la lectura de los *Prolegomena ad Homerum* de Wolf sobre el pensamiento de Schlegel puede apreciarse con claridad a partir de un breve cotejo de algunos pasajes de su epistolario.[5] Allí es posible constatar que todavía hacia finales de noviembre de 1794, Schlegel rechazaba aquellas lecturas que cuestionaban la procedencia de la *Ilíada* y de la *Odisea* de la mano de un solo autor y esgrimía como argumento principal la indiscutible unidad interna de la obra:

> Admito que el orden de la *Ilíada* y de la *Odisea* no procede de Homero o, mejor, que no podemos saber cuán arbitrario fue la restitución del orden de dichas obras, si es que ellas fueron efectivamente restauradas. Pero no puede considerar probable el que aquellos poemas no provengan de un hombre. La cohesión de las partes es tan grande, la unidad de la obra remite tanto a la unidad de un autor que mantengo mi opinión hasta que aparezcan mejores pruebas de lo contrario.[6]

Sin embargo, ya en una carta de diciembre de 1795, también dirigida a su hermano August, Friedrich planificaba la escritura de un texto que llevaría por título *Homers Styl und dessen Aechtheit* y que "se relacionaría con los famosos *Prolegomena* de Wolf" (SCHLEGEL 1987: 267). Schlegel agregaba allí que se encontraba "completamente de acuerdo con el escepticismo y el criticismo" de Wolf (SCHLEGEL 1987: 267).[7] Al año

[5] Sobre este punto se puede consultar el trabajo de Friedmar Apel, aun cuando el autor fuerce la interpretación de algunos pasajes de la obra de Schlegel a los fines de enfatizar el impacto de los *Prolegomena* sobre el pensamiento del mismo. Desde la perspectiva de Apel, tras la lectura del trabajo de Wolf, la concepción schlegeliana con respecto a la obra de Homero se habría transformado de una manera radical. Pues el joven filólogo habría advertido la necesidad de diferenciar la estructura épica de la forma dramática y de atribuirle a aquella un carácter episódico, muy similar o incluso idéntico al que caracterizaría a la novela en su *Gespräch über die Poesie* (1800). Desde nuestra perspectiva, sin embargo, es posible comprobar que ya en 1794, en "Von den Schulen der Griechischen Poesie", Schlegel privaba a la épica de toda intencionalidad de carácter subjetivo e identificaba la estructura de la misma con una concepción de la unidad que funcionaba en términos causales (*Cf.* SCHLEGEL 1962: 13s).

[6] Schlegel agregaba allí: "El nacimiento no resulta importante. Supongamos que viajó muy lejos y que se detuvo en muchos lugares… Hagamos de cuenta que nació en una isla, en la cual existían algunas raíces griegas, incluso antes de la vuelta de los Heráclidas o incluso antes de la guerra de Troya. La pregunta es dónde se formó, dónde encontró maestros y modelos." (SCHLEGEL 1963: 214) "A favor de la audaz presuposición de que la *Ilíada* y la *Odisea* son las obras de una época, no has introducido aún nada que me pueda convencer. Debo oponerme a la comparación con Moisés. ¡Una colección de sagas, leyes, costumbres, historias y una *obra!*" (SCHLEGEL 1963: 225)

[7] De todas maneras, la apreciación de Schlegel acerca de Wolf no se hallaba desprovista de un costado crítico. La carta continuaba así: "Te alegrarías de encontrar aquí aquello que has presumido tan agudamente. Pero él ha mezclado algunas hipótesis quiméricas, del mismo modo en que los escépticos al final no pueden dejar de dogmatizar, aun cuando no tengan ningún talento para ello. Hay algo verdaderamente genial en él. Pero le falta mucho en lo que respecta a la filosofía, al gusto y quizás en lo que hace también al conocimiento de la masa total de la poesía griega." (SCHLEGEL 1987: 267)

siguiente, el joven filólogo adoptaba la decisión de trabajar con el autor de los *Prolegomena ad Homerum* y, desde diciembre de 1796 hasta enero de 1797, se hacía asesorar por este en la universidad de Halle. Su objetivo era desarrollar así una historia de la poesía griega y romana.[8] La deuda de esta obra con los *Prolegomena* de Wolf era reconocida por el propio Schlegel en los siguientes términos:

> Debe considerarse a los *Prolegomena* de Wolf como texto y fuente de las siguientes investigaciones en la medida en que aquellos han iluminado muchos puntos de la poesía helénica más antigua. De hecho, casi todas las partes de la ciencia general de la antigüedad deben esperar beneficiarse del descubrimiento que ha realizado este crítico sobre la poesía homérica. Por el momento, parece que el trabajo de Wolf …, que puede ser considerado como un modelo de la investigación histórica sobre objetos singulares de la antigüedad, ha sido menos entendido por sus defensores… que por aquellos que dudan de él. (SCHLEGEL 1962: 510s)[9]

Entre las malas interpretaciones de los *Prolegomena* contaba, para Schlegel, la que había sido desarrollada por Johann G. Herder (THOUARD 2011: 42). Pues este último había querido descubrir en los resultados del trabajo de Wolf una ratificación de sus propias ideas con respecto a la existencia de una poesía popular y colectiva (HERDER 1982: 163s).[10] A diferencia de Herder, Schlegel le atribuía a Wolf el mérito de haber

---

[8] La *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* era el resultado de las investigaciones que había realizado Schlegel desde enero de 1794 hasta abril de 1798 y, si tenemos en cuenta las declaraciones que realizaba su autor en el prólogo a *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), el mismo debía completar las consideraciones estético-filosóficas, que había sido vertidas allí, por medio de un extenso análisis de la historia de la poesía griega y romana. El texto de 1798 debía ser el aseguramiento histórico de la "breve característica de la historia de la poesía griega" que era ofrecida en el *Studium* (SCHLEGEL 1962: 207). El proyecto era anunciado en el prólogo del *Studium* bajo el nombre de *Grundriß einer Geschichte der Griechischen Poesie* "que constituirá el segundo tomo de esa colección." (SCHLEGEL, 1962: 207) Este proyecto no llegó a concretarse en ese momento por problemas con el editor. Sin embargo, un año más tarde Schlegel reflotó su antiguo plan. En 1798 salió a la luz la primera parte del primer tomo de esta obra, en la cual se hallaba contenida una presentación de la literatura griega desde sus comienzos hasta el surgimiento de la lírica. Ni la continuación de la historia de la poesía griega ni la historia de la poesía romana llegaron a aparecer. No obstante, algunas apreciaciones sobre la lírica y el drama pueden rastrearse a partir del tratamiento que realizaba Schlegel de los demás géneros literarios.

[9] Esta idea es repetida en otros lugares. Por ejemplo: "Los *Prolegomena* de Wolf son únicos en su tipo en función de su espíritu histórico." (SCHLEGEL 1981: 39). Aún en 1803 Schlegel sostenía: "En el ámbito de la auténtica crítica no ha sucedido nada significativo desde la inmortal investigación de Wolf. Pero después de un progreso semejante la ciencia puede descansar por un tiempo." (SCHLEGEL 1975: 11)

[10] Herder publicó dos ensayos acerca del tema en *Las Horas* de otoño de 1795. En una carta a Friedrich Schiller le confesaba abiertamente aquello que se insinuaba en estos textos, esto es, que "una gran parte de los pensamientos de Wolf [eran] los suyos desde hacía bastante tiempo." (HERDER 1982: 163s.) Sin embargo, el propio Wolf criticó la interpretación de Herder en un anuncio *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* del 24 de octubre de 1795 titulado "Ankündigung eines deutschen Auszugs aus Prof. Wolfs Prolegomenis ad Homerum und Erklärung über einen Aufsatz im IX Stücke der Horen" (*Cf.* WOHLLEBEN 1990: 23). Al peligro que corría el descubrimiento de Wolf se refería Schlegel en otro pasaje de sus *Fragmente zur Philologie* (*Cf.* SCHLEGEL 1981: 41, fr. 75).

llamado la atención acerca del papel central que habían desempeñado los filólogos alejandrinos en la configuración de los textos homéricos.[11]

> Al igual que la filosofía de los helenos había empezado con audaces afirmaciones acerca de la naturaleza de todas las cosas y la construcción de la totalidad del mundo y la poesía con la representación perfecta del bello mundo heroico, también la crítica antigua comenzó por el ordenamiento de los cantos más antiguos. (SCHLEGEL 1962: 526s)

Desde el punto de vista de Schlegel, el análisis wolfiano del trabajo de los filólogos alejandrinos demostraba hasta qué punto la construcción de los textos poéticos resultaba inseparable de la trasmisión histórica de los mismos. Considerada desde esta perspectiva, la investigación de Wolf acerca de los *scholien* homéricos venía a confirmar el tipo de abordaje interpretativo que había sido empleado por el propio Schlegel en sus primeros trabajos filológicos. De hecho, el objetivo del famoso ensayo *Über das Studium der griechischen Poesie* había consistido en demostrar la íntima relación que existía entre el carácter paradigmático de la poesía antigua y la reconstrucción moderna de la misma (SCHLEGEL 1962: 683). De tal modo que la relación de Schlegel con la historia de la poesía antigua había sido similar a aquella que habían mantenido los *Diaskeuasten* con respecto la poesía homérica. Pues, como estos, también Schlegel había reconstruido las formas objetivas del arte antiguo a partir de la conjunción de los "materiales poéticos" del pasado con "el plan, el método y la dirección de los modernos" (SCHLEGEL 1981: 8). Al nexo que se establecía así entre el momento crítico y el momento productivo se refería Schlegel en el siguiente fragmento de sus escritos sobre filología: "*Diaskeue* es crítica práctica y eso pertenece a la unificación de la poesía y de la crítica." (SCHLEGEL 1981: 159)[12] Dicho en otras palabras, para Schlegel, la constitución de un texto resultaba inseparable de la historia

[11] Es difícil evaluar cuál fue exactamente el influjo de la interpretación herderiana de las investigaciones de Wolf sobre la opinión de sus contemporáneos. En cualquier caso, los especialistas actuales coinciden en atribuirle una mayor importancia a aquellas interpretaciones que identificaban el trabajo de Wolf con el descubrimiento del carácter tardío y artificial de la poesía homérica. Este descubrimiento habría tenido un efecto escandaloso en la medida en que el mismo se orientaba en el sentido contrario a las concepciones poéticas dominantes. Como es sabido, estas le concedían un lugar central a la figura del genio y se veían reflejadas en el tipo de traducción de las obras homérica que había realizado Johann Heinrich Voss. En este contexto, el trabajo de Wolf había caído "como una bomba en el pacífico paisaje de la adoración alemana de Homero" (WOHLLEBEN 1996: 155; *cf.* MATUSCHEK 2011: 242).

[12] Para un análisis de las implicancias estéticas de la recepción schlegeliana del trabajo de Wolf se puede consultar los artículos de Friedmar Apel, Reinhard Markner y de Joachim Wohlleben. Pese a las diferencias, todos estos autores establecen una relación entre la nueva perspectiva acerca de la epopeya antigua, que hacen posible los *Prolegomena*, y la concepción romántica de la novela (*Cf.* APEL 2008: 17-28; MARKNER 2004: 199-216; WOHLLEBEN 1990: 54-65).

de las sucesivas lecturas y apropiaciones del mismo. La crítica, sostenía Schlegel en un pasaje de los *Philosophische Lehrjahre*, se hallaba asociada a la "configuración, la reconfiguración, el perfeccionamiento, el *diaskeuasieren*" (SCHLEGEL 1963: 125) de las obras poéticas.

2 La disputa hermenéutica

La insistencia de Schlegel con respecto a la imposibilidad de diferenciar en un sentido estricto la constitución de los textos de la recepción histórica de los mismos ha llevado a Jure Zovko a presentar el pensamiento del joven filólogo alemán como un antecedente importante de la hermenéutica filosófica de Gadamer (*Cf.* KOVKO 1990: 156s). En este punto, Zovko no sólo se opone a colocar a Schlegel a medio camino entre el modelo romántico e ilustrado, como sugiere Gadamer (*Cf.* GADAMER 1990: 199), sino que rechaza, además, la posibilidad de identificar la concepción romántica del proceso interpretativo con la presunta impronta psicológica del trabajo hermenéutico schleiermacheriano.[13] Desde el punto de vista de Zovko, la valoración schlegeliana de la actividad interpretativa de los *Diaskeuasten* pondría en evidencia hasta qué punto este pensador no se hallaba dispuesto a caracterizar la experiencia hermenéutica en términos de una reconstrucción pasiva de las intenciones del autor. Según lo entiende Zovko,

[13] Desde la perspectiva de Gadamer, tanto Schleiermacher como los demás románticos alemanes habrían interpretado de una manera equivocada la *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant. El error de los románticos habría radicado en descartar el criterio del gusto para concentrarse de una manera exclusiva en el concepto de genio. De esta forma, el romanticismo habría acabado celebrando la idea del individuo original -no mediado por la educación- por medio del cual se expresaba la naturaleza en el terreno de la historia y cuya creatividad escapaba a toda posible determinación de carácter conceptual. A partir de esta metafísica de la individualidad, los románticos habrían desarrollado una concepción hermenéutica que tomaba como punto de partida la existencia de un quiebre entre los recursos simbólicos socialmente compartidos y la individualidad de cada uno de los miembros de una comunidad. Desde este punto de vista, la experiencia hermenéutica coincidiría con el esfuerzo por restituir el estado mental intencional de un individuo en el acto de la creación; dicho en otras palabras, el proceso de la comprensión resultaría equivalente al develamiento de aquello que se encontraría detrás de las palabras, al acceso congenial al sentimiento del autor (*Cf.* GADAMER 2010: 244s; GADAMER 1987a: 361 – 373 y GADAMER 1987c: 374 – 383). La lectura gadameriana de la hermenéutica romántica ha sido discutida en los últimos años por diversos autores. En este contexto, resulta necesario hacer referencia a la rehabilitación de la hermenéutica schleiermacheriana que ha realizado Peter Szondi (SZONDI 1989) y al intento de Heinz Kimmerle por limitar la interpretación gadameriana a la última etapa de la obra de Schleiermacher (*Cf.* KIMMERLE 1959: 14). Desde un enfoque diferente, también Manfred Frank ha asumido la tarea de recuperar el aporte de Schleiermacher para la comprensión de las obras literarias (*Cf.* FRANK 1977). Tanto una nueva lectura de la hermenéutica de Schleiermacher como un intento por comprender los motivos que llevaron a Gadamer a reducir aquella a una estetización de las expresiones simbólicas y del proceso interpretativo de las mismas, pueden encontrarse en el texto de Kristin Gjesdal "Aesthetic and polical Humanism: Gamader on Herder, Schleiermacher, and the origins of modern Hermeneutics" (*Cf.* GJESDAL 2007: 275-296).

Schlegel habría bregado, más bien, por una teoría de la comprensión que asumiera la necesidad de una continua mediación histórica entre el pasado y el presente, esto es, entre el horizonte de sentido de la obra y aquellos nuevos horizontes que introducían los diversos intérpretes de la misma. En este sentido, Schlegel se apartaría de la perspectiva objetivista de Schleiermacher y anticiparía la concepción gadameriana de la experiencia hermenéutica como un proceso por medio del cual la tradición histórica es incesantemente actualizada y renovada. Para Zovko, en última instancia, una lectura diferente de la hermenéutica schlegeliana solo podría basarse "en el desconocimiento de los escritos de Schlegel." (ZOVKO 1990: 159).

No obstante, existe un elemento que no es considerado por Zovko y que podría tornar problemática su interpretación en clave gadameriana de la posición hermenéutica de Schlegel. Con esto nos referimos al profundo desacuerdo que existía entre Schlegel y Wolf en lo que respecta a las conclusiones que se derivaban de la historicidad de los textos homéricos. Pues si para Wolf la imposibilidad de recuperar el estado originario de estos últimos obligaba a atribuirle a Aristarco la verdadera autoría de los mismos (*Cf.* WOLF 1908: 63),[14] para Schlegel el reconocimiento de la historicidad de las obras homéricas imponía la tarea de "depurarlas" de todos aquellos pasajes de carácter sospechoso. Esto es, desde el punto de vista de Schlegel, resultaba necesario identificar y eliminar aquellos elementos que posiblemente habían sido incorporados como "masilla" por medio de la intervención tardía de los *Diaskeuasten.* A este punto se refería Schlegel en los *Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie*: "Odisea XV. El comienzo *diaskeuástico*… Es completamente superfluo que él permanezca todavía una noche allí… La totalidad de los libros XV, XVI, XVII de la Odisea están llenos de pasajes sospechosos." (SCHLEGEL s.f. 3v)[15]

La insistencia de Schlegel acerca de la necesidad de individualizar y de retirar los elementos sospechosos podría llevarnos a pensar que el mismo confiaba en la posibilidad de reconstruir el estado original de las obras mencionadas. En este caso,

[14] En este punto resulta de interés hacer referencia a una carta de Wolf dirigida a Heyne el 18 de noviembre de 1795. En esta carta, que fue publicada un año más tarde en el *Deutschland*, el filólogo de Halle reformulaba de la siguiente manera la pregunta de los *Prolegomena:* "la pregunta decisiva se encontraba formulada allí: ¿le corresponde a Homero (el primero y el más excelente de los cantores de las sagas troyanas), a los raposas, por medio de su raphé o colecciones, ordenamiento, Diaskeuasten, o a los corregidores y críticos posteriores, el mérito de ser el distinguido creador de las composiciones altamente artísticas que tenemos frente a nosotros? ¿A cuál de ellos le debemos agradecer más por estas obras de arte?" (WOLF 1797: 238)

[15] En el mismo sentido sostenía Schlegel: "Ilíada A. 430-487. Masilla." (SCHLEGEL s.f. 9v)

resultaría difícil sostener la interpretación de la concepción hermenéutica de Schlegel que propone Zovko y se impondría la necesidad de asumir la caracterización y la crítica gadameriana de la misma. Sin embargo, desde nuestra perspectiva resulta posible realizar otra lectura de este aspecto de la posición schlegeliana. La lectura alternativa que expondremos a continuación nos permitirá rescatar el componente histórico que le es atribuido por Zovko al pensamiento de Schlegel, pero nos obligará a desechar la identificación de este último con la concepción hermenéutica gadameriana. Por este motivo, hacia el final del artículo, avanzaremos en la determinación de aquellos puntos en función de los cuales el planteamiento de Schlegel no puede ser equiparado con el proyecto hermenéutico de Gadamer.

3 El proyecto histórico-filosófico del joven Schlegel

Ahora bien, ¿de qué manera es posible articular las consideraciones de Schlegel con respecto a la necesidad de "depurar" las obras homéricas con la insistencia del mismo en el carácter creativo e histórico de la crítica interpretativa? Desde nuestra perspectiva, la aparente tensión que se establece en este punto puede ser superada si se toma en consideración el trasfondo filosófico sobre el cual se recortaba el proyecto filológico del joven Schlegel. Con esto hacemos referencia a la perspectiva histórico-filosófica que sostenía la reconstrucción de la historia de la poesía antigua que había sido presentada por Schlegel en el *Studium-Aufsatz* y que comenzaría a resquebrajarse a partir de la lectura de la obra de Wolf. Este proyecto se apoyaba en algunos rudimentos de la filosofía trascendental fichteana y se hallaba orientado a ofrecer una presentación histórico-sistemática del concepto mismo de belleza (*Cf.* RADRIZZANI 1997: 181-202). Concretamente, Schlegel se valía de la deducción de la representación que había ofrecido Fichte en la segunda parte de *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*. Pues del mismo modo en que este último presentaba a la conciencia como el resultado de un conjunto de acciones lógicamente encadenadas (FICHTE 1965; 146; *Cf.* METZ 2003: 69–102), el joven romántico se esforzaba por fundamentar el concepto de belleza a partir de la propia historia de su formación (SCHLEGEL 1967: 302).

Si bien en este contexto no es posible analizar con detenimiento el esquema interpretativo que empleaba Schlegel, resulta necesario llamar la atención acerca del desdoblamiento de la conciencia que se hallaba contenido en la idea de una historia

formativa de la misma. Ya que en la medida en que el carácter sistemático de las acciones mencionadas solo podía ser percibido desde una posición externa con respecto a la propia conciencia involucrada, resultaba necesario incorporar un segundo ciclo formativo (*Cf.* STOLZENBERG 2003: 98). Según advertía Fichte, este último tenía la función de asegurar la identidad entre la "conciencia natural", que se objetivaba en un conjunto de acciones particulares, y el punto de vista trascendental, a partir del cual dicho conjunto podía ser reconstruido en términos de un proceso formativo. "El yo – sostenía Fichte en este sentido- no solo debe ponerse para alguna inteligencia exterior al mismo, sino que debe ponerse para sí mismo; debe ponerse como puesto por sí mismo." (FICHTE 1965: 406).

De hecho, a este último objetivo respondía el desdoblamiento de la *Wissenschaftslehre* en un momento teórico y otro de carácter práctico. Ya que si las acciones inconcientes de la "conciencia natural" solo podían ser captadas como tales por medio del trabajo reconstructivo que realizaba el filósofo trascendental, en una segunda instancia se imponía la tarea de que la propia conciencia natural deviniese conciente de su historia formativa. El hiato que existía entre la libertad del Yo y la conciencia de dicha libertad explica el hecho de que Fichte se hubiese visto obligado a completar la reconstrucción sistemática de la conciencia natural por medio de una historia de la autoconciencia de sí, así como da cuenta, además, de la estructura progresiva que asumía el momento práctico de la *Wissenschaftslehre*.

En el caso de Schlegel, este desdoblamiento se traducía en términos históricos y asumía la forma de una historia natural, que coincidía con el proceso formativo del arte griego, y otra de carácter artificial, que hacía referencia a la producción artística del período moderno (SCHLEGEL 1962: 230). La primera formación nos enfrentaba con un desarrollo de naturaleza orgánica, en la medida en que cada uno de los géneros poéticos se presentaba como un momento necesario en orden a alcanzar la autonomía de la obra de arte con respecto a las condiciones exteriores. Este proceso, que resultaba análogo al de la formación de la propia conciencia, llegaba a su fin con la crisis de la *polis* griega y el surgimiento de la escuela poética alejandrina (SCHLEGEL 1962: 383-4). Al igual que sucedía en el caso del Yo, la falta de conciencia de sí que caracterizaba al drama ateniense daba lugar a un segundo período formativo, a lo largo del cual la propia práctica poética debía reconstruir en términos reflexivos aquel proceso que había hecho posible la configuración del máximo estadio del arte antiguo. De la misma manera que

Fichte, Schlegel confiaba en la posibilidad de un acuerdo final entre la serie formativa natural y aquella de carácter artificial. Puesto que solo de esa forma era posible concebir a las formas artísticas como auténticas totalidades autónomas, esto es, como formas que eran capaces de garantizar su carácter orgánico (o su cierre) sin renunciar, por ello, a la mediación reflexiva de la totalidad de sus elementos constitutivos. De las expectativas de Schlegel con respecto a la posibilidad de una reconversión circular del movimiento progresivo que caracterizaba a la historia del arte moderno, da cuenta el siguiente pasaje del *Studium-Aufsatz*:

> Todos los productos del genio artístico moderno, incluso los más excéntricos, son desde este punto de vista un auténtico progreso que resulta completamente conforme a fin en su lugar y, aun cuando el aspecto externo sea tan heterogéneo, un verdadero acercamiento a lo antiguo. (SCHLEGEL 1962: 354s)

Pero si el joven Schlegel aspiraba a garantizar la reconciliación de la subjetividad moderna con su propia historia formativa, los resultados de las investigaciones wolfianas parecían conducirse en un sentido contrario. En este punto, el aspecto escandaloso del trabajo de Wolf se desprendía del hecho de que el mismo ponía en evidencia aquellos presupuestos que se hallaban implicados en el proceso interpretativo de las obras artísticas del pasado (THOUARD 2011: 47).[16] En términos más concreto, sería posible afirmar que el descubrimiento de la figura de los *Diaskeuasten* dejaba advertir hasta qué punto la reconstrucción de las obras artísticas del pasado en un sentido armónico y unitario resultaba dependiente de una perspectiva subjetiva que debía permanecer fuera de la propia totalidad configurada. Por este motivo, las indagaciones de Wolf contribuían a demostrar el carácter problemático de aquellas concepciones que le atribuían un significado organicista al concepto de "totalidad". Pues el trabajo del filólogo alemán ponía de relieve la incapacidad de toda posible reconstrucción de carácter acabado para dar cuenta de su propio principio interpretativo y la necesidad de que la misma se presentase, por ende, como un producto condicionado y extremadamente limitado.

[16] En este sentido, la recepción schlegeliana de la obra de Wolf se diferenciaba de las lecturas habituales de la época. Pues, como ya mencionamos, para estas últimas el trabajo de Wolf resultaba escandaloso en la medida en que revelaba el costado artificial de aquellas obras poéticas que, hasta entonces, habían sido consideradas modelos de naturalidad (*Cf.* THOUARD 2011: 47). Con respecto a las tensiones que se establecían a partir de las investigaciones de Wolf entre el significado pedagógico del modelo clásico y las nuevas modalidades del conocimiento histórico, se puede consultar el trabajo de Friedrich Paulsen *Geschichte des gelehrten Unterrichts* (*Cf.* PAULSEN 1921: 210–247).

A raíz de este descubrimiento, durante los años posteriores a la redacción del *Studium-Aufsatz,* Schlegel dejaría de vincular la aparente organicidad de las obras antiguas con el primado del principio estético de la autonomía. En este nuevo contexto, la ausencia de toda instancia reflexiva no solo se presentaría como una prueba de la naturaleza limitada de la epopeya antigua sino que pondría de relieve, además, el carácter condicionado de la propia perspectiva interpretativa que se hallaba involucrada. En este punto, se tornan comprensibles aquellas razones que condujeron a Schlegel a rechazar el posicionamiento de Wolf con respecto a la figura de Aristarco. Como anticipamos, lo que estaba en juego aquí no era la pretensión de garantizar una interpretación objetiva de los poemas homéricos sino más bien el carácter inadecuado del presupuesto hermenéutico que había hecho posible la detención del movimiento reflexivo en la configuración poética del filólogo alejandrino. Esto es, Schlegel encontraba sospechosa la predisposición de Wolf a concederle un predominio indiscriminado a las tendencias totalizadoras de los *Diaskeuasten*. O, dicho en otros términos, el joven filólogo se oponía a subordinar el proceso interpretativo a la pretensión unilateral de asegurar el establecimiento de un "sentido". Puesto que, a la luz de la interpretación filosófica que realizaba Schlegel, estos presupuestos hermenéuticos traían aparejada la consagración de una subjetividad de carácter limitado como imagen consumada de la verdadera totalidad.

4 La figura de los *Chorizonten*

Como resulta comprensible, las conclusiones mencionadas ponían en entredicho el proyecto histórico-filosófico que había desarrollado Schlegel en *Studium-Aufsatz.* Puesto que toda reconstrucción de la historia formativa de la conciencia debía presentarse ahora como una historia de carácter meramente sentimental; es decir, como una historia que, lejos de reflejar la cohesión interna de la conciencia, hacía referencia a un punto de vista externo que permitía dotarla de articulación.

Por este motivo, la crítica schlegeliana a la posición de Wolf con respecto a la figura de Aristarco iría acompañada de la incorporación de una segunda figura proveniente del mundo filológico alejandrino. En este punto, nos referimos concretamente a la escuela de los *Chorizonten* en la medida en que la misma había asumido la tarea de separar aquellos elementos que habían sido reunidos por el trabajo

de los *Diaskeuasten*. "Los *Diaskeuasten* -señalaba Schlegel en este sentido- tenían tanto derecho como los *Chorizonten*. Se debe contemplar a Homero tanto desde el punto de vista de los *Chorizonten* como del de los *Diaskeuasten.*" (SCHLEGEL s.f. 2v) Según puede desprenderse de la exposición de Schlegel, el trabajo de los *Chorizonten* se hallaba orientado a descubrir aquellos pasajes en los cuales la actividad totalizadora de los *Diaskeuasten* había producido o simulado el acuerdo entre las partes por medio de un agregado externo, esto es, por medio de "masilla". Al respecto, sostenía Schlegel en su *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*: "Pero fue igualmente correcto que los *Chorizonten* se esforzaran en separar de nuevo aquello que los *Diaskeuasten* habían reunido… pues la crítica debe diferenciar y disolver tanto como pueda, y no tiene permitido ocultar ninguna desarmonía." (SCHLEGEL 1962: 526)

El sentido impugnador que se hallaba contenido en la caracterización schlegeliana del trabajo de los *Chorizonten* puede reforzarse si se tiene en cuenta la etimología de los términos utilizados. Pues el verbo *diaskeuázo,* por una parte, no solo hacía referencia a la acción de ordenar o disponer, sino también a la actividad de disfrazar o enmascarar. Mientras que, por otra parte, la palabra *Chorizonte* se hallaba dotada de la misma raíz que el término *Choros*. En este sentido, la reivindicación schlegeliana de los *Chorizonten* suponía el establecimiento de un límite frente la tendencia filológica de los *Diaskeuasten* a anteponer la armonía del todo al libre desenvolvimiento de las partes singulares. Al igual que *Choros,* por medio de la *Parek-basis*,[17] la tarea de los *Chiroizonten* consistía en interrumpir la ilusión de una totalidad lograda que producía el trabajo poético y en defender, de esta forma, la independencia

[17] Schlegel denomina *parek-base*, del griego *ek-basis*, aquello que en la terminología antigua era designado por la palabra *parábasis*, esto es, el momento en el cual el coro salía de la acción dramática. En sus *Vorlesungen über Geschichte der europäischen Literatur* (1803/4), Schlegel definía la *Parekbase* en los siguientes términos: "un discurso que es dirigido por el coro al pueblo en el medio de la pieza y en nombre del poeta. Se trataba de una interrupción y suspensión completa de la pieza. Durante esta interrupción reinaba el desenfreno más grande y el coro, que se salía ahora de los límites del proscenio, le decía al pueblo las groserías más grandes". (SCHLEGEL 1971: 88) En algunos casos, como la comedia *Las Nubes* de Aristófanes, este salirse del coro tenía la finalidad de tematizar las propias cualidades de la obra. Considerado desde esta perspectiva, sería posible asumir que el concepto de "ironía", que Schlegel desarrollaría a partir de 1797, constituiría una reformulación de la propia "parekbase". En el concepto de ironía se combinaría así el momento metapoético, esto es, la reflexión acerca de la representación, con el momento escéptico que venía en respaldo de los elementos particulares. "La ironía es permanente parekbase." (SCHLEGEL 1963: 85 Fr. 668) "La ópera Bufa tiene la ventaja frente a la comedia antigua de que incorporar en sí la poesía natural (sin embargo también la parekbase y algunas otras improvisaciones artificiales de la poesía natural." (SCHLEGEL 1981: 97 Fr. 149) Sobre la relación ironía-parekbase existen numerosos trabajos (*Cf.* STROHSCHNEIDER-KOHRS 1977: 236 y BEHLER 1972: 10, 40s, entre otros).

de las diferentes rapsodias frente a la unificación apresurada de los *Diaskeusten*.[18] "Los gramáticos que negaron la última pregunta [la pregunta: acerca de si había un autor último de las obras homéricas] constituía la secta de los *Chorizonten*." (SCHLEGEL 1962: 512)

Consideraciones finales

Desde nuestra perspectiva, ni proyecto schlegeliano de una "depuración" de las obras homéricas ni su énfasis en la figura de los *Chorizonten* supondrían un retroceso con respecto a la historización wolfiana del proceso interpretativo. La insistencia de Schlegel en estos puntos se hallaría orientada a poner en evidencia, más bien, el carácter heterónomo de aquella perspectiva teleológica que se hallaba presente en la actividad totalizadora de los *Diaskeuasten.* En este sentido, la reivindicación schlegeliana de la actividad analítica de los *Chorizonten* se desprendería de su desacuerdo con respecto a aquel presupuesto que determinaba la concepción hermenéutica de Wolf; esto es, con respecto a la presuposición de que la progresión de la actividad totalizadora se hallaba inmanentemente orientada hacia la restitución de un sentido de carácter unitario o hacia la consecución de una comprensión absolutamente lograda. Este sería el punto en el cual la concepción schlegeliana de la experiencia interpretativa no puede ser identificada con la posición hermenéutica de Gadamer. Pues este último relegaba la materialidad de los elementos particulares en función de la expectativa de extraer de los mismos un sentido consumado.[19] En palabras del propio Gadamer:

---

[18] Zovko caracteriza "la comprensión crítica" como "un movimiento de ida y vuelta entre lo particular y el todo". (ZOVKO 1990: 31) Sin embargo, el intérprete no parece advertir hasta qué punto la referencia de Schlegel a la actividad de los *Chorizonten* lo apartaba de la perspectiva de Wolf y de toda concepción hermenéutica que supusiese la supremacía del principio totalizador. En este punto, Zovko no percibe la acción destructiva de la totalidad, la impugnación de la misma en tanto falsa totalidad, que se hallaba contenida en el comportamiento de los *Chorizonten*. En esta misma línea interpreta Hans Dierkes el pensamiento schlegeliano. La figura fundamental de la filosofía de Schlegel sería, según este autor, el círculo hermenéutico (*Cf.* DIERKES 1980: 20ss). También en esta tradición se inscribe la interpretación de Schlegel que realizan Willy Michel (*Cf.* WILLY 1982), Norbert W. Bolz (*Cf.* BOLZ 1979: 79-112) y Michael Elsässer, aun cuando este último autor enfatice el papel de la fantasía y del inconsciente (*Cf.* ELSÄSSER1991: IX-XLI).

[19] La primacía que asume la expectativa de sentido en el marco del proceso de lectura y de interpretación era enfatizada por Gadamer en otro pasaje procedente de *La actualidad de lo bello*: "Se debe leer con todas estas anticipaciones y remisiones, con esta articulación creciente, con esta sedimentación que se enriquece, de tal manera que, al final de la lectura, la obra vuelva a fundirse con toda su variedad articulada en la unidad completa de una enunciación." (GADAMER 1987d: 337)

> […] leer no es solo deletrear y pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, ante todo, realizar el movimiento hermenéutico permanente. Este movimiento se halla dirigido por la expectativa de un sentido global y, partiendo de lo singular, se cumple finalmente en la realización de sentido del todo. (GADAMER 1987b:119)

Desde la perspectiva de Schlegel, en cambio, el proceso interpretativo daba lugar a un movimiento negativo y a un aplazamiento indefinido de la propia producción de sentido. Como lo ponía en evidencia el análisis schlegeliano del concepto de totalidad, el cumplimiento de todo proyecto interpretativo debía convertirse en el punto de partida para nuevas configuraciones que debían superar el carácter sentimental de las primeras y que serían desplazadas, a su vez, por ulteriores reconstrucciones de las mismas. En esto último se cifraba para Schlegel la verdadera importancia del trabajo de Wolf. Pues aun cuando el filólogo de Halle no se hubiese encontrado dispuesto a asumir las conclusiones que se derivaban de sus propias investigaciones, estas habían permitido advertir el núcleo problemático de aquellas perspectivas filológicas que subordinaban el proceso interpretativo a la consecución de un sentido.

En términos filosóficos, el posicionamiento de Schlegel con respecto a las perspectivas hermenéuticas de corte totalizador traía aparejada una fuerte crítica a la filosofía fichteana de la subjetividad. Pues el indefectible fracaso de la actividad reconstructiva de los *Diaskeuasten* demostraba hasta qué punto resultaba necesario despedirse para siempre de la pretensión de recomponer una figura unitaria de las fuerzas subjetivas. Como lo pone en evidencia el desarrollo del pensamiento de Schlegel durante los años posteriores a su lectura de la obra de Wolf, el abandono de la concepción fichteana de la subjetividad daría lugar a un tipo de abordaje que dotaría de un sentido filosófico a la propia oscilación entre una actividad sintético-constructiva y otra de carácter analítico o disgregador. No obstante, tanto el tratamiento de la réplica schlegeliana a la filosofía trascendental de Fichte como el estudio de las potencialidades estéticas de su posicionamiento con respecto al problema de la comprensión, escapan a los límites de este trabajo. Al respecto, baste llamar la atención aquí acerca del papel fundamental que desempeñaría en ambos casos la filología en tanto "afecto lógico" o "contraparte de la filosofía" (SCHLEGEL 1967: 241).

Referencias bibliográficas

APEL, Friedmar. Virtuose in der historischen Form. Philologie und Übersetzung bei Friedrich Schlegel. En: Harbsmeier, Martin, Kitzbichler, Josefine, Lubitz, Katja y Mindt, Nina (eds.). *Übersetzung antiker Literatur. Funktionen und Konzeptionen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008. pp. 17-28.

AUBIGNAC, François Hédelin. *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade. Ouvrage posthume, trouvé dans les recherches d'un Savant*. Paris, François Fournier, 1715.

BEHLER, Ernst. *Klassische Ironie–Romantische Ironie–Tragische Ironie*. *Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt, WBG, 1972.

-: *German Romantie Literay Theory.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BOLZ, Norbert W. Der Geist und die Buchstaben. Friedrich Schlegels hermeneutische Postulate. En: Nassen, Ulrich. *Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik*. Paderborn, Schöningh, 1979. pp. 79-112.

DIERKES, Hans. *Literaturgeschichte als Kritik Untersuchungen zu Theorie und Praxis von Friedrich Schlegels frühromantischer Literaturgeschichtsschreibung*. Tübingen, De Gruyter, 1980.

EICHNER, Hans. „Firedrich Schlegels Theorie der Literatrukritik". En: *Friedrich Schlegel und die Romantik. Zeitschrift für deutsche Philologie* 88, 1969, 2-19.

ELSÄSSER, Michael. Einleitung. Schlegel, Friedrich. *Transcendentalphilosophie*. Hamburg, Meiner, 1991, IX-XLV.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre.* En: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.* I, 2. Stuttgart, Frommann, 1965.

FRANK, Manfred. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

GADAMER, Hans G. Das Problem der Sprache bei Schleiermacher. En: *Gesammelte Werke.* Band IV, Tübingen, Mohr Siebeck, 1987a. pp. 361 – 373.

-: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. En: *Gesammelte Werke.* Band VIII, Tübingen, Mohr Siebeck, 1987b. pp. 94 – 142.

-: Schleiermacher als Platoniker. En: *Gesammelte Werke.* Band IV, Tübingen, Mohr Siebeck, 1987c. pp. 374 – 383.

-: Über das Lesen von Bauten und Bildern. *Gesammelte Werke*, Band VIII, Tübingen, Mohr Siebeck, 1987d. pp. 331-338.

-: *Wahrheit und Methode.* En: *Gesammelte Werke*. Band I. Tübingen, Mohr Siebeck, 1990.

GJESDAL, Kristin. Aesthetic and polical Humanism: Gadamer on Herder, Schleiermacher, and the origins of modern Hermeneutics. En: *History of Philosophy Quarterly* 24 (3), 2007. pp. 275-296.

HERDER, Johann Gottfried. *Briefe tomo 7: Januar 1793-Dezember 1798.* Weimar, Hermann Böhlaus, 1982.

KIMMERLE, Heinz. *Hermeneutik nach den Handschriften*. Heidelberg, Carl Winter, 1959.

MARKNER, Reinhard. Fraktale Epik. Friedrich Schlegels Antworten auf Friedrich August Wolfs homerische Fragen. En: Müller-Tamm, Jutta (ed.). *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Freiburg, Rombach, 2004. pp. 199-216.

MATUSCHEK, Stefan. Dichtender Nationalgeist. Vom spiel zum Ernst literarischer Anonymität. En: Pabst, Stephan (ed.). *Anonymität und Autorschaft: Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Berlin, Gruyter, 2011. pp. 235-248.

METZ, Wilhelm. Die produktive Reflexion als Prinzip des wirklichen Bewusstseins. En: *Fichte-Studien* 20, 2003. pp. 69 – 102.

MICHEL, Willy. *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

PAULSEN, Friedrich. *Geschichte des gelehrten Unterrichts.* Tomo 2.3 Berlin/Leipzig, de Gruyter, 1921.

RADRIZZANI, Ives. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik: Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie. En: *Fichte-Studien* 12, 1997. pp. 181-202.

SCHLEGEL, Friedrich (s.f.) *Fragmente zur Geschichte der Griechischen Poesie.* Procedente de la Görres-Gesellschaft, Bonn, y archivado en Köln, 78 páginas manuscritas, digitalizadas y trascriptas a máquina con la numeración 1 – 829

_____. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 1. München: Schöningh, 1962.

_____.*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 2. München: Schöningh, 1967.

_____.*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 3. München: Schöningh, 1975.

_____. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 9. München: Schöningh, 1971.

_____. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 16. München: Schöningh, 1981.

_____. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 18. München: Schöningh, 1963.

_____. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 23. München: Schöningh, 1987.

STOLZENBERG, Jürgen. Geschichte des Selbstbewusstseins, Reinhold. Fichte. Schelling. En: *Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus.* 1, 2003. pp. 93-113.

STROHSCHNEIDER-KOHRS, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, Niemeyer, 1977.

SZONDI, Peter. *L'Herméneutique littéraire. De Chladenius à Schleiermacher*. París, CERF, 1989.

THOUARD, Denis. Der unmögliche Abschluss. Schlegel, Wolf und die Kunst der Diaskeuasten. En: Benne, Christian y Breuer, Ulrich. *Antike-Philologie-Romantik: Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*, Paderborn, Schöningh, 2011. pp. 41-62.

TURNER, Frank. The Homeric Question. En: Morris, Ian y Powell, Barry (eds.). *A new companion to Homer*. Leiden, Brill, 1997. pp. 123–145.

WOLF, Friedrich August. *Briefe an Herrn Hofrat Heyne von Professor Wolf*. Berlin, G.C. Nauk, 1797.

_____. *Prolegomena zu Homer*. Leipzig, Reclam, 1908.

_____. *Vorlesungen über die Alterthumswissenschaft*. Leipzig, Lehnhod, 1831.

WOHLLEBEN, Joachim. *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1990. pp. 54-65.

_____. Wolfs »Prolegomena ad Homerum« in der literarischen Szene der Zeit. En: *Poetica* 28, 1996. pp. 154-71.

ZOVKO, Jure. *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik*. Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1990.

Recebido em 01/08/2013
aceito em 01/09/2013

A área de Alemão como Língua Estrangeira: desenvolvimento histórico e perspectivas atuais

[German as a Foreign Language: historical development and current perspectives]

Dörthe Uphoff [1]

Abstract: This article presents an overall history of a course in German as a Foreign Language (DaF) from the early 1950s until the present time. It focuses on the historical process of institutionalization of this endeavor in Germany and the increasing importance of the subject of German on the international scene through policies related to language and culture enacted by the German government, and the commercialization of books on the teaching of German produced for the global market.

Keywords: German as a foreign language; historical development; language policies

Resumo: O artigo apresenta as linhas gerais do desenvolvimento histórico da área de Alemão como Língua Estrangeira (ALE), desde os anos de 1950 até os dias de hoje, focalizando principalmente o processo de sua institucionalização na Alemanha bem como a crescente projeção da área no âmbito internacional, através de medidas de política linguística e cultural do governo alemão e a comercialização de livros didáticos produzidos para o mercado global.

Palavras-chave: Alemão como língua estrangeira; história; política linguística

Zusammenfassung: Der Artikel zeichnet die allgemeinen Entwicklungslinien des Fachs Deutsch als Fremdsprache (DaF) ab den Fünfziger Jahren bis zur heutigen Zeit nach. Schwerpunkte des historischen Abrisses sind der Institutionalisierungsprozess in Deutschland und die wachsende internationale Ausrichtung des Fachs im Rahmen von sprach- und kulturpolitischen Maßnahmen durch die Mittlerorganisationen Deutschlands sowie des weltweiten Vertriebs von Lehrwerken.

Stichwörter: Deutsch als Fremdsprache; Geschichte; Sprachpolitik

[1] Professora Doutora da Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Email: dorthe@usp.br

Introdução

O presente artigo tem por objetivo fazer uma introdução ao desenvolvimento histórico da área de Alemão como Língua Estrangeira (doravante ALE). Trata-se de uma área que apresenta uma longa tradição prática de ensino do idioma e que alcançou, nas últimas décadas, também o status de disciplina acadêmica, além de uma posição destacada nas pesquisas sobre o ensino-aprendizagem de idiomas no âmbito internacional. Nossa proposta é descrever, de forma panorâmica, como essa área se desenvolveu na Alemanha desde a década de 1950 até os dias de hoje, levando em conta as diversas dimensões em que se observam interesses relacionados ao ensino-aprendizagem do ALE: a política linguística e cultural da Alemanha Ocidental e Oriental, o mercado editorial dos livros didáticos, bem como os esforços ligados ao estabelecimento do ALE como disciplina acadêmica autônoma.

A historiografia da área de ALE constitui um campo de pesquisa ainda pouco explorado, tanto no Brasil quanto nos países de língua alemã. Para o contexto específico do Brasil, dispomos principalmente de estudos que resgatam a história das escolas de imigração alemã no sul do país (cf., por exemplo, KREUTZ 1994, 2005), nas décadas que antecedem a campanha de nacionalização promovida pelo governo Getúlio Vargas. Sobre a retomada do ensino de alemão após a Segunda Guerra Mundial praticamente ainda não existem pesquisas científicas (cf. UPHOFF 2011) e também ainda não foram devidamente investigados os desenvolvimentos mais recentes, como a introdução do método comunicativo e o papel das diversas instituições alemãs de fomento à língua nesse contexto.

Nos países de língua alemã, o quadro de estudos históricos relacionados ao ALE é um pouco melhor. Assim, foram publicados, na última década, alguns trabalhos acerca da história do Instituto Goethe e do Instituto Herder, no bojo das comemorações dos 50 anos de existência dos mesmos (cf., por exemplo, GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES 2001; ALTMAYER 2007). Também já existem algumas pesquisas de pós-graduação sobre outras instituições de ALE, como, por exemplo, o estudo de SORGER (2012) referente à Associação Internacional dos Professores de Alemão. Além disso, há, na Universidade de Bamberg, desde 2000, um grupo de pesquisa – a *Arbeitsstelle zur Geschichte des*

Deutschen als Fremdsprache[2] –, que se dedica à história do ensino da língua alemã a partir de um escopo mais amplo, investigando suas manifestações na Europa desde a época da Idade Média.

Contudo, apesar desses exemplos, observa-se ainda pouco interesse em aspectos históricos da área de ALE. De acordo com Dagmar BLEI (2003: 15), pesquisadora dessa temática, a história da disciplina acadêmica de ALE constitui um assunto negligenciado e pouco valorizado. Em consonância com isso, na última edição do Congresso Internacional de Professores de Alemão[3] (*Internationale Deutschlehrertagung*, sigla "IDT"), maior evento da área, em julho de 2013, das cinquenta seções temáticas propostas pelos organizadores, nenhuma tratou especificamente de questões históricas do ensino-aprendizagem de ALE.[4]

Desse modo, temos hoje como principais fontes para uma visão panorâmica da história do ALE após a Segunda Guerra Mundial os artigos que constam nos dois *Handbücher* da área (cf. HELBIG ET AL. 2001 e KRUMM ET AL. 2010). KRUMM/SKIBITZKI/SORGER (2010: 44) ressaltam que seu trabalho ainda representa uma primeira aproximação ao tema, alegando a falta de um centro de documentação sobre a área como fator dificultante no trabalho historiográfico. Além disso, os autores apontam também para a pouca idade da área enquanto disciplina acadêmica como outra razão para a falta de estudos históricos em que se apoiar (ibd.).

Não obstante, defendemos, com HÜLLEN (2000), em seu "Discurso em defesa do estudo da história do ensino de línguas", a importância do olhar para a história, uma vez que o mesmo proporciona um entendimento maior das implicações políticas e ideológicas – entre outras – que a atividade docente nesse campo encerra, para além da dimensão estritamente didática. Como se poderá ver nas próximas seções, os interesses políticos marcaram especialmente o reinício do ensino de ALE nas duas partes da Alemanha no cenário pós-guerra, provocando até hoje importantes deslocamentos na área.

Na apresentação que segue, nosso objetivo é destacar os principais desenvolvimentos de cada década, sem, naturalmente, pretender esgotar o assunto.

[2] Cf. o site do grupo de pesquisa em <http://www.uni-bamberg.de/germ-lingdaf/agdaf/> (07/07/2013).
[3] Todas as traduções feitas do alemão, no âmbito deste artigo, são de nossa autoria.
[4] Cf. listagem das seções no sítio eletrônico do evento em <http://www.idt-2013.it/de/programm/sektionen/default.html> (07/07/2013).

Como o tema é amplo, optamos por concentrar-nos em aspectos específicos de cada década que ilustram os diversos âmbitos em que se observam atividades ligadas ao ensino de ALE. Em consequência, diversos acontecimentos importantes e também instituições de renome que atuam na área de ALE ficaram de fora da discussão, o que se deve principalmente à nossa preocupação em não sobrecarregar o texto com uma grande quantidade de nomes e dados e assim ofuscar o olhar para as linhas gerais do desenvolvimento da área que pretendemos traçar.

1 Os anos de 1950: a fundação dos Institutos Goethe e Herder no contexto da política linguística e cultural dos dois estados alemães

O desenvolvimento da área de ALE no período pós-guerra é intimamente ligado à fundação de dois institutos que até hoje figuram entre os representantes mais destacados do campo de ensino e pesquisa que se estabeleceu nas décadas posteriores: o Instituto Goethe, na Alemanha Ocidental, e o Instituto Herder, localizado na parte oriental do país dividido. Ambos fundados na década de 1950, suas histórias exemplificam, até a reunificação do país, em 1990, os diferentes caminhos que os dois estados alemães trilharam após a Segunda Guerra Mundial na retomada do ensino do ALE como forma de incentivar o intercâmbio cultural com outros países e, assim, restabelecer relações políticas no âmbito internacional.

Vale salientar que o ensino do idioma como língua estrangeira apresenta uma longa tradição, que remonta de muito antes do final da Segunda Guerra Mundial. Como lembram BLEI/GOETZE (2001: 83), havia escolas alemãs no exterior desde o século XVIII.[5] Ademais, existia, na Universidade de Berlim (atual Universidade Humboldt), o Instituto Alemão para Estrangeiros (*Deutsches Institut für Ausländer*, sigla "DIA"), que oferecia cursos de formação de professores de ALE, além de publicar importantes materiais didáticos da época como a *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* de SCHULZ/SUNDERMEYER (1929).

[5] No Brasil, um exemplo conhecido das escolas alemãs, em funcionamento até hoje, é o Colégio Visconde de Porto Seguro, de São Paulo, fundado em 1878 por um grupo de imigrantes alemães, com apoio do cônsul honorário da Alemanha da época, Bernhard Staudigel.

Outra instituição de especial relevância para a história da área de ALE é a Academia Alemã (*Deutsche Akademie*), fundada em 1923 com o objetivo de melhorar a imagem da Alemanha no exterior, desgastada devido ao papel do país na Primeira Guerra Mundial. Uma das áreas de atuação da Academia era justamente o ensino de ALE, para o qual foi montada uma rede de leitorados (*Lektorate*) no exterior. A instituição se manteve durante a Segunda Guerra Mundial[6], mas foi dissolvida em 1945, pela força de ocupação americana.

Em 1951, na então Alemanha Ocidental, inaugurou-se o Instituto Goethe. Como conta MICHELS (2001), sua fundação partiu de uma iniciativa de antigos colaboradores da Academia Alemã. Os elos de continuidade com a antiga instituição, de acordo com esse autor (ibd.), eram claramente visíveis, uma vez que o Instituto Goethe assumiu o patrimônio financeiro da Academia e também recontratou diversos de seus ex-funcionários.

O Instituto Goethe atuava inicialmente na própria Alemanha, visando à formação de professores de ALE vindos do exterior. Já em 1953, no entanto, o Instituto começou a oferecer cursos de alemão em outros países e rapidamente montou sua rede de filiais ao redor do mundo, que hoje o caracteriza.

Em 1959, o Instituto Goethe tornou-se oficialmente um órgão que promove a política cultural da Alemanha Ocidental no exterior.[7] Essa missão se mantém até hoje e é descrita da seguinte maneira no sítio eletrônico da instituição:

> Promovemos o conhecimento da língua alemã no exterior e estimulamos a cooperação cultural em esfera internacional. Transmitimos uma visão abrangente da Alemanha através de informações sobre a vida política, social e cultural do país.
>
> Nossa rede de Institutos, Centros Goethe, associações culturais, salas de leitura, bem como nossos centros de avaliação e de aprendizagem, possibilitam-nos assumir funções centrais no âmbito da política cultural e educacional no exterior. (GOETHE-INSTITUT 2013)

Na formulação "transmitimos uma visão **abrangente** da Alemanha" ressoa ainda hoje a preocupação em superar uma associação estreita do país com o passado nazista, uma necessidade certamente mais premente ainda na década de 1950. Como observam

[6] O envolvimento da Academia Alemã com a política nazista foi investigado por Michels (2005).

[7] Em 1976, o Instituto Goethe recebeu o estatuto de organização autônoma (*Mittlerorganisation*, em alemão, ou *quasi-autonomous non-governamental organisation*, em inglês), para sublinhar sua independência formal do governo alemão.

KRUMM/SKIBITZKI/SORGER (2010: 45), a promoção da língua alemã era considerada um instrumento importante para apresentar ao mundo uma nova imagem da Alemanha Ocidental e, assim, inseri-la na conjuntura política do pós-guerra.

Essa motivação também era decisiva para a fundação do Instituto Herder, vinculado à Universidade de Leipzig, antiga Universidade Karl Marx. Com o objetivo de viabilizar a estudantes de outros países socialistas um curso universitário na Alemanha Oriental, montou-se, na instituição, um curso preparatório de língua alemã a partir de 1951. Como lembra ALTMAYER (2007: 67), em seu discurso comemorativo aos 50 anos do Instituto Herder, costuma-se evocar a vinda de onze nigerianos, convidados a estudar na universidade por motivos de solidariedade política, como "mito fundador" ("*Gründungsmythos*", ibd.) do instituto. Para receber os alunos, criou-se uma seção de apoio, considerado hoje o embrião do instituto. Em 1956, foi oficialmente inaugurado o "Instituto de estudos para estrangeiros" (*Institut für Ausländerstudium*), que cinco anos mais tarde passou a ser chamado de "Herder-Institut – Instituto de estudos preparatórios para estudantes estrangeiros na RDA e estabelecimento para promoção de conhecimentos de língua alemã no exterior" (*Herder-Institut - Vorstudienanstalt für ausländische Studenten in der DDR und Stätte zur Förderung deutscher Sprachkenntnisse im Ausland*, cf. Herder-Institut, s/d).

BLEI/GÖTZE (2001: 87) explicam que, para não assumir a herança política da República de Weimar, não se tentou dar continuidade às experiências bem-sucedidas do ensino de ALE feitas no *Deutsches Institut für Ausländer* (DIA), que existia até o ano de 1945 no lado oriental de Berlim. Preferiu-se, ao invés disso, um recomeço em outra cidade, enfatizando assim o compromisso com o ideal socialista. Como frisam KRUMM/SKIBITZKI/SORGER (2010: 48), o Instituto Herder desempenhou, desde o início, uma função política ao proporcionar aos estudantes vindos de países aliados, por meio do apoio à língua, uma vivência social e formação superior na Alemanha Oriental, para que atuassem, na sua volta, também como "multiplicadores ideológicos" (ibd.: 49) em seus países de origem.

2 Os anos de 1960: consolidação da posição de destaque dos Institutos Goethe e Herder

Na década de 1960, tanto o Instituto Goethe quanto o Instituto Herder rapidamente se destacaram na promoção do ensino de ALE. É interessante observar que as duas instituições, apesar das diferenças estruturais e políticas, apresentavam perfis de atuação relativamente parecidos. Assim, ambos ofereciam também cursos de formação de professores e empenhavam-se na produção de materiais didáticos. Dessa maneira, em pouco tempo, os dois institutos alcançaram fama internacional como centros de competência na metodologia e didática do ALE.

PARTHEYMÜLLER/RODI (1995), ao analisar as linhas gerais do desenvolvimento metodológico do instituto, fazem a seguinte avaliação da influência do Instituto Goethe sobre o ensino de ALE:

> Quando investigamos a evolução da metodologia e didática do alemão como língua estrangeira, logo notamos a contribuição em larga escala de uma instituição: o Instituto Goethe. Sem dúvida, as abordagens e os materiais ali desenvolvidos marcaram a pesquisa e o ensino de alemão como língua estrangeira, principalmente em sua fase inicial. (PARTHEYMÜLLER/RODI 1995: 148)

A posição de referência do Instituto Goethe, no que diz respeito aos materiais de ensino, foi particularmente visível nas décadas de 1950 e 1960: os primeiros dois livros didáticos que se tornaram *best-sellers* no mundo ocidental foram elaborados por professores do instituto. Trata-se dos materiais *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*, da autoria de Dora SCHULZ e Heinz GRIESBACH, publicado em 1955, e *Deutsch als Fremdsprache*, ou "BNS", como é conhecido devido à sigla de seus autores, Korbinian BRAUN, Lorenz NIEDER e Friedrich SCHMÖE, de 1967.

A primeira obra citada ilustra também, de forma muito patente, a entrada em cena das editoras como agentes importantes na área de ALE. Como conta GRIESBACH (2001), em uma publicação comemorativa aos 50 anos do Instituto Goethe, os esforços da editora Hueber na comercialização do livro didático foram decisivos não só para o sucesso do material em si, mas também para a difusão do ensino de ALE de uma forma geral:

> A área de alemão como língua estrangeira deve seu desenvolvimento bem sucedido à qualidade do ensino da língua no Instituto Goethe nos primeiros anos, bem como ao empenho engajado do editor Sr. Ernst Hueber, que disponibilizou os livros adequados ao redor do mundo, dos quais se beneficiaram milhões de aprendizes de alemão e também muitos autores de livros didáticos na Alemanha e no exterior. (GRIESBACH 2001: 75)

GRIESBACH (*ibid.*) ressalta o entrelaçamento das histórias do Instituto Goethe e da editora Hueber através do sucesso da *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*:

> Depois que o editor Hueber [...] atentou para o jovem Instituto Goethe, formou-se, com a "Deutsche Sprachlehre für Ausländer" de Dora Schulz e Heinz Griesbach, a pedra fundamental de **uma dupla história de sucesso**: a da editora Hueber e a do Instituto Goethe, na área de alemão como língua estrangeira. (GRIESBACH ibd., grifo nosso)

Também no sítio eletrônico da editora Hueber, a relação estreita do Instituto Goethe com a editora é enfatizada:

> O livro *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* de Dora Schulz e Heinz Griesbach representa um marco na história da editora: O primeiro capítulo desse bem sucedido ramo da editora (Alemão como Língua Estrangeira) é escrito. Ernst Hueber participa de forma decisiva do desenvolvimento do Instituto Goethe. O ensino da língua alemã passa a ser a preocupação central de Hueber. (HUEBER 2013)

A atuação da editora Hueber na comercialização da *Deutsche Sprachlehre für Ausländer* é sintomática para a importância que as grandes editoras alemãs alcançaram nas décadas subsequentes no desenvolvimento de materiais didáticos para o ensino de ALE (cf. também UPHOFF 2009). Seu papel na difusão (e determinação) de tendências didático-metodológicas se fortaleceu até os dias de hoje e pode ser acompanhado pela publicação de materiais que marcaram gerações inteiras de livros didáticos, como o audiolingual "BNS" (da editora Klett) e os comunicativos *Deutsch aktiv* (Langenscheidt) e *Themen* (Hueber).

Enquanto no Instituto Goethe as atividades de ensino e produção de materiais didáticos eram voltadas sobretudo para o ensino geral da língua alemã, o Instituto Herder destacava-se desde cedo na introdução de elementos específicos de determinados cursos acadêmicos no ensino do idioma. Essa medida, adotada mais tarde também em outras universidades da Alemanha Oriental, visava a facilitar a integração do estudante estrangeiro na vida acadêmica e compreendia cursos preparatórios bem como matérias de apoio durante o próprio curso universitário (cf. BLEI/GÖTZE 2001: 88). ALTMAYER (2007: 70) ressalta o trabalho pioneiro do Instituto Herder na área do

ensino para fins específicos e salienta também a produção de materiais didáticos do instituto com essa orientação. O exemplo do livro *Deutsch – Ein Lehrbuch für Ausländer* (AUTORENKOLLEKTIV 1958) é característico desse foco de atuação. Publicado inicialmente em 1958, como obra geral de ensino da língua alemã, o material passou a abarcar, com o tempo, cada vez mais elementos técnicos até ganhar edições separadas para os cursos de química, biologia e matemática, nos anos de 1970 (cf. AUTORENKOLLEKTIV 1958, 1975, 1976).[8]

O vínculo do Instituto Herder com a Universidade de Leipzig viabilizou também um desenvolvimento mais rápido da área de ALE em direção a uma disciplina acadêmica na Alemanha Oriental. Assim, em 1964, o instituto fundou a revista *Deutsch als Fremdsprache*, primeiro periódico especializado em assuntos ligados ao ALE, que até hoje figura entre os principais órgãos de reflexão teórica da área. Além disso, em 1967, abriu-se no instituto uma unidade de pesquisa e somente dois anos mais tarde, em 1969, foi inaugurada a primeira cátedra de ALE, ocupada pelo Prof. Gerhard Helbig, co-autor da famosa *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht* (HELBIG/BUSCHA 1972). Em comparação, na Alemanha Ocidental, as primeiras cátedras surgiriam apenas na década seguinte, nas universidades de Hamburgo, em 1975, Bielefeld e Munique, ambas em 1978.

Para finalizar a discussão em torno do desenvolvimento da área de ALE na década de 1960, vale destacar a fundação da Associação Internacional de Professores de Alemão ("IDV") em 1968, que ilustra a atuação concomitante dos dois lados da Alemanha na promoção da área. KRUMM/SKIBITZKI/SORGER (2010: 52) frisam que enviados das duas partes do país estiveram presentes na reunião inaugural da associação, e que o engajamento na "IDV" possibilitava, nos anos seguintes, uma das poucas oportunidades de encontro que havia em tempos de guerra fria entre estudiosos da área dos dois estados alemães. Entre as principais atividades da associação figura, até hoje, a organização do Congresso Internacional de Professores de Alemão ("IDT"). Também nesse âmbito, a importância dos institutos Herder e Goethe como molas propulsoras do desenvolvimento da área se faz notar. Assim, a primeira edição do

[8] Cf. BLEI (1997: 794) para uma listagem dos principais livros didáticos de ALE publicados na Alemanha Oriental entre 1958 e 1988. Percebe-se, nessa lista, o grande percentual de obras para fins específicos de uso da língua alemã.

evento teve lugar em Munique, com apoio do Instituto Goethe, no ano de 1967, ainda antes da fundação oficial da "IDV", enquanto o segundo congresso foi realizado na Universidade de Leipzig, em 1969.

3 Os anos de 1970: estabelecimento de um campo de pesquisa científica na área de ALE

Como vimos na seção anterior, os inícios do estabelecimento de uma disciplina acadêmica na área de ALE remontam da década de 1960 na Alemanha Oriental, enquanto na Alemanha Ocidental esse processo começou um pouco mais tarde, nos anos de 1970.

De acordo com GOETZE ET AL. (2010: 20), foram principalmente dois desenvolvimentos sociais que impulsionaram o interesse acadêmico na área de ALE: o aumento de estudantes estrangeiros nas universidades alemãs, além do crescente número de trabalhadores vindos de outros países. A primeira tendência levou à inauguração do primeiro curso de germanística especialmente voltado para alunos estrangeiros, na Universidade de Heidelberg, em 1970, dando início, ademais, a reflexões sobre a relação entre a germanística "tradicional", marcada pelo olhar "de dentro" do falante nativo, e o novo campo do ALE, orientado nas necessidades do estrangeiro e caracterizado pelo olhar "de fora" (cf. WIERLACHER 1975).

Com a presença expressiva de trabalhadores migrantes na sociedade alemã, segunda tendência assinalada por GOETZE ET AL. (2010), os pesquisadores começaram a se debruçar também sobre os processos de aquisição da língua alemã em contextos não formais, desvinculados da sala de aula. As investigações nessa área ganharam fôlego com as novas concepções de aquisição de línguas que passaram a ser discutidas na época, como a hipótese nativista e da interlíngua (a esse respeito, vide, por exemplo, BAUSCH/KASPER 1979), que proporcionaram um outro olhar sobre o desempenho do aprendiz na apropriação de um segundo idioma. Um importante estudo produzido nesse âmbito foi o projeto ZISA (*Zweitspracherwerb italienischer und spanischer Arbeiter* – "Aquisição de segunda língua de trabalhadores italianos e espanhóis"), de CLAHSEN/MEISEL/PIENEMANN (1983), que despertou interesse internacional.

É principalmente na Alemanha Ocidental que pesquisas como essa, de cunho psicolinguístico, passaram a ser desenvolvidas, enquanto na Alemanha Oriental, em especial no Instituto Herder, predominavam estudos que focalizavam a descrição dos diferentes subsistemas linguísticos sob a ótica do ensino de ALE, com destaque para a fonética e a lexicologia, além da própria sintaxe. Como ressalta ALTMAYER (2007), os resultados dessa linha de pesquisa tiveram ampla disseminação também na parte ocidental do país, sobretudo a já citada *Deutsche Grammatik* de HELBIG/BUSCHA (1972), de acordo com ALTMAYER (ibd.: 71), "provavelmente o livro mais famoso e mais usado que já foi publicado em nossa área".

Para fechar essa seção, vale chamar a atenção para a paulatina substituição da expressão "Deutsch *für Ausländer*" ("Alemão *para estrangeiros*"), até então usual em títulos de materiais didáticos e de outras publicações da área[9], pelo termo "Deutsch *als Fremdsprache*" ("Alemão *como Língua Estrangeira*"), que pode ser observada na década de 1970. A renomeação da área aponta para um olhar mais diferenciado e acadêmico dos processos de ensino e aprendizagem da língua alemã que se alcançou nessa época, em detrimento de um olhar meramente prático, centrado na ótica do falante nativo, a qual o termo "para estrangeiros" sugeria. Conforme afirmam KRUMM/SKIBITZKI/SORGER (2010), a mudança na denominação visava a "sinalizar que não se tratava apenas do ensino da língua, mas de uma qualidade específica do idioma alemão, pelo fato de que o mesmo era estranho aos aprendizes" (ibd.: 47).

4 Os anos de 1980: globalização do método comunicativo

As mudanças paradigmáticas que ocorreram na linguística com a proposição de uma teoria funcional de linguagem acabaram por atingir também a prática de ensino de línguas estrangeiras, causando uma verdadeira reviravolta nas orientações metodológicas a partir da década de 1970. Assim, começou-se a discutir a importância de uma competência comunicativa no idioma alvo, em oposição a um conhecimento meramente formal sobre o mesmo. Como consequência, procedimentos de ensino pautados no estruturalismo passaram a sofrer críticas, sendo substituídos por um novo

[9] A revista *Deutsch als Fremdsprache*, do Instituto Herder, por exemplo, levava o subtítulo de "revista para a teoria e prática do ensino de alemão *para estrangeiros*" (*Zeitschrift für Theorie und Praxis des Deutschunterrichts für Ausländer*, grifo nosso).

paradigma didático-metodológico, a abordagem comunicativa. No entanto, enquanto havia muitos defensores do comunicativismo na Europa Ocidental, berço da nova orientação metodológica, em outras regiões do mundo o método frequentemente não se coadunava tão bem com a cultura local de ensino e aprendizagem. Não obstante, as práticas de ensino valorizadas na Alemanha sobrepunham-se, muitas vezes, ao fazer local, e instituições ocidentais de fomento ao ensino da língua alemã, como o Instituto Goethe ou a Central para Escolas no Exterior (*Zentralstelle für das Auslandsschulwesen*, sigla "ZfA"), incentivavam a adoção do novo método, por meio da disponibilização de materiais e treinamentos para professores. De acordo com STEINMÜLLER (2008), existia, na relação da Alemanha (Ocidental) com o exterior, no que dizia respeito à área de ALE, "uma hierarquia de fornecedor e recebedor" ("*eine Hierarchie von Geber und Abnehmer*", cf. STEINMÜLLER ibd.: 2), em que a Alemanha produzia os saberes relevantes que depois eram retomados e adotados também em outros lugares do mundo.

As dificuldades que envolviam esse processo provocavam críticas e, também nas próprias instituições que estimulavam a "exportação do método" (cf. SEEL 1986: 5), a situação gerava controvérsias, como se pode depreender, por exemplo, de uma publicação do Instituto Goethe do ano de 1986, intitulada "Transferência de métodos ou formas adaptadas de ensino?" ("*Methodentransfer oder angepasste Unterrichtsformen?*", cf. GERINGHAUSEN/SEEL 1986). No prefácio a essa obra, encontra-se a seguinte reflexão:

> O Instituto Goethe assume, assim como outras instituições de fomento à língua ["*Mittlerinstitutionen*"] da Alemanha Ocidental (DAAD, ZfA, entre outras), tarefas de orientação didático-pedagógica no âmbito do Alemão como Língua Estrangeira ao redor do mundo. Trata-se, aqui, tanto de questões de material didático quanto de concepções didático-metodológicas, assim como da formação inicial e continuada de professores de alemão. Vale indagar onde situar essa atividade de intermediação, entre "adaptação" e "missão", entre "formas adaptadas de ensino" e "exportação de métodos". Levamos "modelos" de ensino de alemão para o exterior com a suposição tácita de que as concepções aqui desenvolvidas podem reivindicar validade no mundo inteiro? Ou, ao contrário, a ideia da "regionalização" implica também na exigência de desenvolver (e aceitar) formas regionais de ensino? (SEEL 1986: 5; aspas no original)

Um pouco mais à frente, o autor resume assim a proposta da obra:

> Ademais, pretendemos indagar de que maneira é preciso descrever formas "locais" ou "tradicionais" de aprendizagem, para não denunciá-las como formas deficitárias, "atrasadas" ou "antiquadas"; pretendemos desvincular as formas de aprendizagem do

> olhar meramente técnico e indagar sobre sua relevância pedagógica, social e cultural. (*ibid.*; aspas no original)

O uso das aspas, nas duas citações, indica que SEEL (1986) retomou colocações que circulavam nos debates em torno dos motivos e desafios da propagação do método comunicativo no âmbito internacional e do papel do Instituto Goethe nesse contexto. O tom polêmico de algumas das expressões empregadas ("missão" e "atrasadas", principalmente) sugere que o debate suscitava opiniões fortes.

KRUMM (1987) realizou uma pesquisa para levantar as atitudes dos professores do Instituto Goethe com relação à difusão do método comunicativo nas diversas regiões do mundo. O estudo revelou que muitos professores – tanto os locais quanto os enviados da Alemanha – davam preferência à nova orientação metodológica, criticando as tradições locais de ensino, marcadas pela aula expositiva e a falta de interação entre os alunos (*ibid.*: 117). Essa situação, segundo o autor, era resultado das medidas de formação de professores oferecidas pelo Instituto Goethe, que envolviam geralmente cursos de atualização para os quais os participantes eram levados para a Alemanha, e que aconteciam, portanto, longe da realidade local do ensino. Na visão de KRUMM (ibd.: 116), essa socialização profissional "centrada na Europa" (ibd.) levava os professores a avaliar os materiais e métodos importados como "superiores" (ibd.), uma tendência que o autor observou também nos próprios docentes dos treinamentos:

> Não percebemos mais se existem, eventualmente, nas diferentes culturas, tradições próprias de ensino e aprendizagem, das quais o ensino de alemão poderia se beneficiar, e se nós poderíamos aprender com os professores locais de alemão na formação continuada. (*ibid.*)

Instaurou-se, dessa maneira, um desnível entre a metodologia propagada na Alemanha e outras tradições de ensino, em que a Alemanha definia as práticas consideradas modernas que depois eram adotadas também em outros lugares do mundo. Como afirma STEINMÜLLER (2008), apenas recentemente essa hierarquia começou a ser quebrada e os outros países passaram a lidar de forma mais independente com os desafios locais relativos ao ensino de ALE.

O advento da abordagem comunicativa e o crescente interesse pela língua alemã ao redor do mundo proporcionaram um verdadeiro *boom* no mercado editorial dos livros didáticos na Alemanha Ocidental. Se antes havia pouca variedade de materiais, a

partir dos anos de 1980 testemunhou-se uma crescente situação de concorrência entre publicações de diversas editoras, principalmente no que diz respeito a obras de ensino para o nível básico. Famosos materiais comunicativos como *Deutsch aktiv* (NEUNER ET AL. 1979) e *Themen* (AUFDERSTRASSE ET AL. 1983) passaram a ser empregados também em outros países e, não raro, era através deles que o novo método era introduzido ao ensino da língua alemã.

A crescente internacionalização do mercado editorial inibia muitas vezes a produção local de materiais de ensino, uma tendência particularmente visível no Brasil. Assim, enquanto em décadas anteriores era possível encontrar também materiais nacionais, a despeito da presença de obras importadas, a partir da introdução do novo método a produção nacional de livros didáticos para o ensino de ALE praticamente cessava. O último material elaborado no Brasil e amplamente empregado nas escolas de idiomas pelo país foi o "Rautzenberg" (*Grundkurs* e *Aufbaukurs Deutsch*, dos autores RAUTZENBERG e RAUTZENBERG 1975, 1976), de orientação estruturalista.

O método comunicativo também era propagado na Alemanha Oriental, no entanto, como relata SABALIUS (1995), o mercado editorial era mais centralizado e não havia uma pluralidade de materiais tão grande. A discussão metodológica, assim, se dava mais no âmbito teórico-acadêmico, ao passo que os livros didáticos muitas vezes não chegavam a acompanhar as novas tendências. SABALIUS (*ibid.*: 60), ao comparar o material comunicativo *Themen* (AUFDERSTRASSE ET AL. 1983), da Alemanha Ocidental, com o material *Deutsch intensiv* (AUTORENKOLLEKTIV 1990), publicado na Alemanha Oriental, constata um certo "anacronismo didático" na configuração do último. O autor argumenta que os textos do livro mantêm um caráter artificial, mais condizente com orientações metodológicas anteriores, e o material, como um todo, não incentiva os alunos a expressar suas opiniões.

5 Os anos de 1990: mudanças estruturais e debate sobre a especificidade da área de ALE

A reunificação da Alemanha em 1990 acarretou profundas mudanças para a área de ALE. Assim como ocorria em outros setores da vida social, a desconfiança com relação ao envolvimento político-ideológico das entidades da antiga Alemanha Oriental levava

a uma dominância das estruturas já existentes na Alemanha Ocidental, em termos de instituições, conteúdos e recursos humanos (cf. KRUMM/SKIBITZKI/SORGER 2010: 53). Assim, o Instituto Goethe, por exemplo, assumiu os institutos culturais que a Alemanha Oriental mantinha em alguns países, e diversas cátedras de ALE em universidades do leste foram ocupadas por pesquisadores vindos da Alemanha Ocidental (ibd.: 54). Por outro lado, não se levou adiante um plano de fusão dos Institutos Goethe e Herder que havia sido formulado inicialmente (ibd.).

A reunificação da Alemanha também provocou mudanças no âmbito internacional da área de ALE. Devido à grande procura pela língua alemã nos países do leste europeu, as medidas de fomento ao ensino do governo alemão passaram a se concentrar nessa região, levando, em contrapartida, a uma redução das atenções em outros lugares do mundo. Essa mudança de foco traduziu-se, por exemplo, na abertura de novas filiais do Instituto Goethe nos países do antigo bloco comunista, enquanto unidades em outros países, como no Brasil, foram fechadas.

Com a queda do comunismo no leste europeu, também outros países de língua alemã começaram a montar uma estrutura institucional na área de ALE para desenvolver uma política de promoção do idioma no exterior. Assim, na Áustria, em 1993 e 1995 foram inauguradas as primeiras cátedras de ALE nas universidades de Viena e Graz. Desde 1994, o país oferece o "Diploma austríaco de língua alemã" (*Österreichisches Sprachdiplom Deutsch*), através da "Cooperação Áustria" (*Kooperation Österreich*), uma instituição fundada em 1993 que também fomenta o ensino do alemão em universidades estrangeiras por meio do envio de leitores e assistentes de língua.

No âmbito científico, a consolidação da área de ALE como disciplina acadêmica, que passou a ser oferecida cada vez mais como curso independente, ou seja, desvinculada da germanística, suscitou uma reflexão profunda sobre as especificidades dessa área de ensino e pesquisa. Entre os anos de 1996 a 1999, a revista *Deutsch als Fremdsprache*, do Instituto Herder, foi palco de um amplo debate entre estudiosos de renome que colocaram suas visões sobre o perfil e os conteúdos nucleares da nova disciplina de ALE em discussão. O debate girou em torno da relação da área com outras disciplinas como a psicolinguística e as ciências culturais, além da própria germanística. O título da contribuição de KÖNIGS (1996), "Alemão como Língua Estrangeira – uma

disciplina em busca de seus contornos" ("*Deutsch als Fremdsprache – ein Fach auf der Suche nach seinen Konturen*"), ilustra bem a preocupação central do debate.

De um modo geral, os participantes do debate concordaram que a disciplina de ALE deva ser considerada hoje como autônoma, apesar de sua proximidade com outras ciências. Argumentou-se que a área de ALE não pode mais ser reduzida a um mero campo de aplicação de saberes formulados em outras disciplinas, mas que deva afirmar sua independência com autoconfiança (cf. GÖTZE/SUCHSLAND 1996: 71). De acordo com esses autores,

> [a área de] Alemão como Língua Estrangeira constitui uma disciplina uniforme com diversas tarefas e focos de atuação, em cujo cerne figuram a teoria e a prática da aquisição/aprendizagem e do ensino da língua estrangeira alemã. (ibd., p. 67)

HELBIG (1997) salientou a complexidade da disciplina acadêmica de ALE, que precisa conciliar seu anseio por autonomia com sua configuração eminentemente interdisciplinar, que não pode ser negada. Segundo o estudioso, a área aproveita, sim, conhecimentos gerados em diversos outros campos de estudo, mas não de forma direta e não sem reflexão própria (ibd.: 132). Por isso, a área não deve procurar subordinar-se a uma disciplina-mor, seja ela a germanística, a linguística ou qualquer outra, já que "somente todos os componentes em conjunto asseguram o caráter interdisciplinar do ALE" (ibd.: 135).

Em consonância com essa posição, GÖTZE ET AL. (2001: 4), em um artigo retrospectivo do debate, diferenciam quatro linhas de atuação que se cristalizam na área de ALE nos anos de 1990: 1) uma vertente linguística; 2) uma vertente didático-metodológica, voltada para os processos de ensino e aprendizagem do ALE; 3) uma vertente voltada para questões (inter)culturais; e 4) uma vertente voltada para os estudos literários. Em todos esses focos, a marca distintiva da área com relação às demais disciplinas adjacentes é o olhar de fora, a perspectiva do outro, além do tratamento didático que os conteúdos costumam receber.

6 Os anos de 2000: crescente proliferação e diferenciação dos campos de pesquisa

A consolidação da área de ALE como campo de pesquisa comprova-se com a publicação do primeiro manual internacional (*Handbuch*) da disciplina em 2001 (HELBIG ET AL. 2001). O fato de que apenas nove anos mais tarde é editada uma versão completamente reformulada desse manual (KRUMM ET AL. 2010) demonstra a efervescência das atividades de pesquisa nos primeiros anos do novo milênio. Chama atenção a mudança no título da obra, de "Alemão como Língua Estrangeira" para "Alemão como Língua Estrangeira e Segunda Língua", que aponta para uma crescente diferenciação dos campos de trabalho dentro da disciplina. Impulsionados por políticas de integração de habitantes estrangeiros, os estudos que focalizam as condições específicas do ensino-aprendizagem em um contexto de segunda língua se tornam uma importante linha de pesquisa à parte. Indício dessa evolução é o número de artigos dedicados exclusivamente a essa área. Se na primeira edição de 2001 havia apenas um artigo com esse recorte, na segunda edição de 2010 um total de onze artigos trata de aspectos do ensino-aprendizagem do alemão nessa modalidade.

Em consonância, também o bloco temático ligado à política linguística ganhou mais destaque, passando do final do segundo volume para o início do primeiro. No prefácio à nova versão, os editores do *Handbuch* justificam esse reposicionamento com a crescente relevância da dimensão política tanto para o ensino da língua alemã quanto para as atividades de pesquisa a ele relacionadas (cf. KRUMM ET AL. 2010: VI).

Essa nova tendência verifica-se também na seção sobre procedimentos de avaliação, onde foram acrescentados alguns artigos sobre o impacto das certificações externas e metas oficiais (*Bildungsstandards*) para o ensino do alemão como língua estrangeira e segunda língua. Essas mudanças apontam para os efeitos da publicação do Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas, em 2001, que impulsionou a revisão e o desenvolvimento de novos testes estandardizados e refletem, ademais, as novas políticas de integração de estrangeiros na Alemanha e na Áustria que cada vez mais exigem dos migrantes a comprovação oficial de conhecimentos do idioma alemão.

Além das seções comentadas, várias outras também sofreram alterações mais extensas em relação ao *Handbuch* de 2001. Assim, ampliou-se, por exemplo, a seção

sobre o papel da literatura no ensino de ALE, enquanto nas seções sobre *Landeskunde* (aspectos culturais), ganhou destaque a nova perspectiva teórica das ciências culturais (*Kulturwissenschaften*, cf. ALTMAYER 2004). Como explicam os editores de 2010 (KRUMM ET AL. 2010: VI), os processos de globalização e migração fazem com que questões de língua, identidade e poder se tornem temas relevantes de investigação também na área de ALE, uma tendência que se observa principalmente no campo das ciências culturais.

Em suma, a conjuntura atual da área de ALE, tal como ela se apresenta na configuração do novo *Handbuch*, é marcada por uma crescente influência de questões de ordem política nas práticas de ensino e pesquisa. Esse desenvolvimento é tanto mais notável, se consideramos, de acordo com CHRIST (1995: 75), que a dimensão política do ensino de línguas, apesar de estar sempre presente, costuma frequentemente ser menosprezada nas indagações teóricas, onde costuma prevalecer o enfoque didático. Ademais, a diferenciação que se faz no título entre o Alemão como Língua Estrangeira e como Segunda Língua aponta para uma crescente especialização da área, com base em uma maior segmentação dos diversos contextos de ensino e aprendizagem do idioma, a qual, como os próprios editores (KRUMM ET AL. 2010: VII) alertam, tende a dificultar o olhar interdisciplinar que caracteriza a disciplina em sua essência.

Considerações finais

O presente trabalho teve por objetivo traçar as linhas gerais do desenvolvimento da área de ALE na Alemanha desde os anos de 1950. A discussão focalizou as principais tendências em cada década, que podem ser resumidas da seguinte maneira:

- Na década de 1950, a retomada do ensino de ALE visa principalmente ao restabelecimento de contatos internacionais no âmbito da política cultural e educacional externa. A fundação dos Institutos Goethe, na Alemanha Ocidental, e Herder, na Alemanha Oriental, é emblemática para esse processo.
- Apesar das diferenças estruturais e ideológicas, ambos os institutos, já na década subsequente, tornam-se centros de referência em questões didático-metodológicas do ensino de ALE. Os dois institutos destacam-se também na produção de materiais didáticos para a área.

- A década de 1970 é marcada pelo estabelecimento da área de ALE como disciplina acadêmica e campo de pesquisa. Essa evolução inicia mais cedo na Alemanha Oriental, onde já em 1969 é inaugurada a primeira cátedra de ALE no Instituto Herder.
- Nos anos de 1980, observa-se uma crescente proliferação de materiais didáticos na Alemanha Ocidental, onde novas editoras começam a interessar-se pelo ramo do ALE. Essa tendência é impulsionada pela difusão do método comunicativo ao redor do mundo, que aumenta também o desnível percebido entre a cultura ocidental de ensino e aprendizagem, considerada avançada, e outras formas de ensino, avaliadas como tradicionais ou conservadoras.
- Nos anos de 1990, a abertura política no leste europeu faz com que outros países, principalmente a Áustria, comecem a empenhar-se na promoção da língua alemã no exterior. A crescente projeção do ALE como disciplina acadêmica autônoma provoca, na segunda metade da década de 1990, um amplo debate sobre a especificidade da área em comparação a outras disciplinas próximas.
- Na primeira década do novo milênio, a publicação e consecutiva reedição de um extenso manual sobre o estado da arte da disciplina comprova a consolidação da mesma na comunidade acadêmica internacional. Novas linhas de pesquisa despontam e a importância da dimensão política como mola propulsora do ALE começa a ser reconhecida e refletida também no meio acadêmico.

Como resultado de seu desenvolvimento, a área de ALE apresenta-se hoje como um complexo campo de forças em volta do ensino da língua, onde se entrecruzam interesses variados de ordem acadêmica, política e comercial.

Para finalizar, vale lançar um olhar sobre as últimas tendências e preocupações da área, reveladas através da programação do XV Congresso Internacional de Professores de Alemão, que foi realizado em julho/agosto de 2013. Já o lema do evento, "Alemão de dentro – Alemão de fora" (*Deutsch von innen – Deutsch von außen*), indica um deslocamento importante na delimitação do escopo da área. Se antes era justamente o olhar de fora que marcava a identidade da área, agora também a perspectiva de dentro, ou seja, a reflexão sobre o ensino de alemão como língua materna começa a adquirir

relevância. Esse redimensionamento é justificado da seguinte maneira na programação do evento:

> ALE e ALM [= Alemão como Língua Materna], que representaram, até pouco tempo atrás, mundos didáticos separados, estão cada vez mais se aproximando nas realidades da sala de aula. Como elo e ponte figura o ASL [= Alemão como Segunda Língua], o ensino de alemão para aqueles que, vivendo em um contexto onde se fala a língua alemã, precisam – e desejam – assimilar seu meio de comunicação verbal, por meio oral e escrito. [...]
>
> O Congresso Internacional de Professores de Alemão de 2013 [...] visa a ser um lugar de encontro, um lugar onde o olhar de dentro e o olhar de fora entram em contato, onde ambos aprendem um com o outro e se desenvolvem juntos por meio de um diálogo crítico [...]. (IDV 2012: 4)

O movimento em favor da segmentação dos diferentes contextos de ensino e aprendizagem do alemão, que caracteriza a nova edição do *Handbuch*, de 2010, dá lugar, portanto, a um olhar mais amplo, que procura integrar as três modalidades de apropriação de uma língua, como materna, estrangeira, e ainda segunda língua. Observa-se, aqui, o empenho em superar essas categorias estanques, que foram formuladas pelas ciências em épocas anteriores, mas que não se mostram mais válidas em face à crescente mobilidade das pessoas no mundo globalizado, que leva a biografias linguísticas cada vez mais marcadas pela coexistência de vários idiomas. Assim, é com base no reconhecimento do plurilinguismo como característica fundamental do aprendiz a ser levada em consideração que os organizadores do evento afirmam:

> A pesquisa sobre aquisição de língua e a pesquisa empírica do ensino não nos permitem apenas uma compreensão mais profunda acerca dos processos da aprendizagem, mas nos impelem a repensar nosso fazer didático e a descartar teorias que se tornaram caras para nós. [...]
>
> As perspectivas mudaram, as interfaces deslocaram-se. Línguas encontram-se cada vez mais próximas, tocam-se e agem uma sobre a outra. Alemão como primeira língua, alemão como língua estrangeira e alemão como segunda língua são usados lado ao lado e juntos, influenciando-se mutuamente. (IDV 2012: 4)

A área de ALE está, dessa forma, a caminho de uma nova abertura para um campo de ensino e pesquisa – o Alemão como Língua Materna – contra o qual procurou afirmar sua autonomia, ainda na década de 1990. Esse movimento coaduna-se com um processo mais amplo de questionamento de categorias conceituais estabelecidas no século XX, que se observa também em outros âmbitos científicos.

Referências bibliográficas

ALTMAYER, Claus. *Kultur als Hypertext. Zu Theorie und Praxis der Kulturwissenschaft im Fach Deutsch als Fremdsprache*. München, Iudicium, 2004.

ALTMAYER, Claus. 50 Jahre Herder-Institut, 50 Jahre Deutsch als Fremdsprache. Traditionen und Grenzüberschreitungen. In: *Deutsch als Fremdsprache* 44(2), 2007. pp. 67-74.

AUFDERSTRASSE, Hartmut / BOCK, Heiko / GERDES, Mechthild / MÜLLER, Jutta. *Themen 1*. Ismaning, Hueber, 1983.

AUTORENKOLLEKTIV. *Deutsch. Ein Lehrbuch für Ausländer. Teil 1*. Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1958.

AUTORENKOLLEKTIV. *Deutsch. Ein Lehrbuch für Ausländer. Einführung in die Fachsprache Chemie und Biologie*. Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1975.

AUTORENKOLLEKTIV. *Deutsch. Ein Lehrbuch für Ausländer. Einführung in die Fachsprache Mathematik*. Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1976.

AUTORENKOLLEKTIV. *Deutsch intensiv. Grundkurs für Ausländer*. Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1990.

BAUSCH, Karl-Richard / KASPER, Gabriele. Der Zweitsprachenerwerb: Möglichkeiten und Grenzen der „großen" Hypothesen. In: *Linguistische Berichte* 64, 1979. pp. 3-35.

BLEI, Dagmar. Deutsch als Fremdsprache in der DDR. Ein Beitrag zur Fach- und Wissenschaftsgeschichte. In: *Info DaF* 24(6), 1997. pp. 780-795.

BLEI, Dagmar. *Zur Fachgeschichte Deutsch als Fremdsprache. Eigengeschichten zur Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt, Lang, 2003.

BLEI, Dagmar / GOETZE, Lutz. Entwicklungen des Faches Deutsch als Fremdsprache in Deutschland. In: HELBIG, Gerhard et al. (orgs.). *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*, vol. 1. Berlin / New York, de Gruyter, 2001, 83-97.

BRAUN, Korbinian / NIEDER, Lorenz / SCHMÖE, Friedrich. *Deutsch als Fremdsprache 1*. Stuttgart: Klett, 1967.

CHRIST, Herbert. Sprachenpolitische Perspektiven. In: BAUSCH, Karl-Heinz / CHRIST, Herbert / HÜLLEN, Werner (orgs.). *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. Tübingen / Basel, Francke, ^{3}1995. pp. 75-81.

CLAHSEN, Harald / MEISEL, Jürgen / PIENEMANN, Manfred. *Deutsch als Zweitsprache. Der Spracherwerb ausländischer Arbeitnehmer*. Tübingen, Narr, 1983.

GERINGHAUSEN, Josef / SEEL, Peter C. (orgs.). *Methodentransfer oder angepasste Unterrichtsformen. Dokumentation eines Werkstattgesprächs des Goethe-Instituts München vom 24.-26. Oktober 1985*. München, Goethe-Institut, 1986.

GOETHE-INSTITUT. *Quem somos*, 2013. <http://www.goethe.de/ins/br/lp/uun/ptindex.htm> (08/07/2013).

GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES. *Murnau, Manila, Minsk. 50 Jahre Goethe-Institut*. München, Beck, 2001.

GOETZE, Lutz / HELBIG, Gerhard / HENRICI; Gert / KRUMM, Hans-Jürgen. Die Struktur des Faches. In: HELBIG, Gerhard et al. (orgs.). *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*, vol. 1. Berlin / New York, de Gruyter, 2001. pp.1-11.

GÖTZE, Lutz / SUCHSLAND, Peter. Deutsch als Fremdsprache. Thesen zur Struktur eines Faches. In: *Deutsch als Fremdsprache* 33(2), 1996. pp. 67-72.

GRIESBACH, Heinz. Am Anfang war fast nichts. Wie es vor 50 Jahren begann. In: GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES. *Murnau, Manila, Minsk. 50 Jahre Goethe-Institut*. München, Beck, 2001. pp. 73-75.

HELBIG, Gerhard. Noch einmal: Quo vadis, DaF? In: *Deutsch als Fremdsprache* 34(3), 1997. pp. 131-138.

HELBIG, Gerhard / BUSCHA, Joachim. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1972.

HELBIG, Gerhard et al. (orgs.). *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*, vols. 1 e 2. Berlin / New York, de Gruyter, 2001.

HERDER-INSTITUT. *Historisches zum Herder-Institut*, s/d. <http://www.uni-leipzig.de/herder/hi.site,postext,chronologie.html?PHPSESSID=nosqcd72041e4semfhfp8sjuhas856sd> (09/07/2013).

HUEBER. *Chronik. Der Hueber Verlag im Wandel der Zeit*, 2013. <http://www.hueber.de/seite/chronik_daf> (09/07/2013).

HÜLLEN, Werner. Ein Plädoyer für das Studium der Geschichte des Fremdsprachenunterrichts. In: *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung* 11(1), 2000. pp. 31-39.

INTERNATIONALER DEUTSCHLEHRERVERBAND (IDV). *Zweites Vorprogramm der XV. Internationalen Tagung der Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer*. Bozen, 2012.

KÖNIGS, Frank G. Deutsch als Fremdsprache – ein Fach auf der Suche nach seinen Konturen. In: *Deutsch als Fremdsprache* 33(4), 1996. pp. 195-199.

KREUTZ, Lúcio. *Material didático e currículo na escola teuto-brasileira do Rio Grande do Sul*. São Leopoldo, Unisinos, 1994.

KREUTZ, Lúcio. Escolas étnicas dos imigrantes alemães no Brasil. In: *Martius-Staden-Jahrbuch* 11, 2005. pp. 91-106.

KRUMM, Hans-Jürgen. Lehrerfortbildung – Hilfe zur Selbsthilfe oder Methodenexport? In: Sturm, Dietrich (org.). *Deutsch als Fremdsprache weltweit. Situation und Tendenzen*. München, Hueber, 1987. pp. 111-122.

KRUMM, Hans-Jürgen; SKIBITZKI, Bernd; SORGER, Brigitte. Entwicklungen von Deutsch als Fremdsprache in Deutschland nach 1945. In: KRUMM, Hans-Jürgen et al. (orgs.). *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, vol 1. Berlin / New York, de Gruyter, 2010. pp. 44-55.

KRUMM, Hans-Jürgen et al. (orgs.). *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, vols. 1 e 2. Berlin / New York, de Gruyter, 2010.

KRUMM, Hans-Jürgen et al. Vorwort. In: _____ (orgs.). *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, vol. 1. Berlin / New York, de Gruyter, 2010, V-X.

MICHELS, Eckard. Keine Stunde Null. Vorgeschichte und Anfänge des Goethe-Instituts. In: GOETHE-INSTITUT INTERNATIONES (org.). *Murnau – Manila – Minsk. 50 Jahre Goethe-Institut*. München, Beck, 2001. pp. 13-23.

MICHELS, Eckard. *Von der Deutschen Akademie zum Goethe-Institut. Sprach- und auswärtige Kulturpolitik 1923-1960*. München, Oldenbourg, 2005.

NEUNER, Gerhard / SCHMIDT, Reiner / WILMS, Heinz / ZIRKEL, Manfred. *Deutsch aktiv 1*. Berlin et al., Langenscheidt, 1979.

PARTHEYMÜLLER, Doris; RODI, Margarete. Grundzüge der methodisch-didaktischen Entwicklungen am Goethe-Institut. In: *Zielsprache Deutsch* 26(3), 1995. pp. 148-155.

RAUTZENBERG, Jörg. *Strukturübungen für den Grundkurs*. Belo Horizonte, Goethe-Institut, 1975.

RAUTZENBERG, Anke / RAUTZENBERG, Jörg. *Aufbaukurs Deutsch Teil 1*. São Paulo, E.P.U., 1976.

SABALIUS, Romey. Unterschiedliche Methoden in Deutsch als Fremdsprache: Ein Vergleich von Forschung und Unterricht in der Bundesrepublik und der ehemaligen DDR. In: *Die Unterrichtspraxis* 28(1), 1995. pp. 57-68.

SCHULZ, Dora / GRIESBACH, Heinz. *Deutsche Sprachlehre für Ausländer*. München, Hueber, 2001.

SCHULZ, Hans / SUNDERMEYER, Wilhelm. *Deutsche Sprachlehre für Ausländer. Grammatik und Übungsbuch*. Berlin, Verlag des Deutschen Instituts für Ausländer, 1929.

SEEL, Peter C. Vorwort. In: GERINGHAUSEN, Josef / SEEL, Peter C. (orgs.). *Methodentransfer oder angepasste Unterrichtsformen. Dokumentation eines Werkstattgesprächs des Goethe-Instituts München vom 24.-26. Oktober 1985*. München, Goethe-Institut, 1986. pp. 5-7.

SORGER, Brigitte. *Der Internationale Deutschlehrerverband und seine Sprachenpolitik. Ein Beitrag zur Fachgeschichte von Deutsch als Fremdsprache*. Innsbruck, Studienverlag, 2012.

STEINMÜLLER, Ulrich. *Deutsch als Fremdsprache in der internationalen Kooperation.* Plenária apresentada no 7º Congresso Brasileiro de Professores de Alemão. Rio de Janeiro, 22/07/2008 (mimeo).

UPHOFF, Dörthe. *O poder do livro didático e a posição do professor no ensino de Alemão como Língua Estrangeira*. Tese de doutorado. IEL/Unicamp, Campinas, 2009.<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000468697&opt=4> (27/07/ 2013).

UPHOFF, Dörthe. Uma pequena história do ensino de alemão no Brasil. In: BOHUNOVSKY, Ruth (org.). *Ensinar alemão no Brasil: contextos e conteúdos*. Curitiba, Editora da UFPR, 2011. pp. 13-30.

WIERLACHER, Alois. Überlegungen zur Begründung eines Ausbildungsfaches Deutsch als Fremdsprache. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 1, 1975. pp. 119-136.

Recebido em 31/07/2013
aceito em 08/10/2013

Intonation im Deutschen – nur eine Frage des schönen Klangs?

[Intonation in German – merely a question of euphony?]

Hardarik Blühdorn[1]

Abstract: This article presents basic concepts of German intonation and discusses the importance of intonation for the teaching of German as a foreign language, particularly in Brazil. For native speakers of Portuguese studying German, intonation is probably more challenging than the phonetics of individual sounds. The article describes the German system of tones, tone movements, and accents on the level of utterance, as well as their contributions to the meaning of utterances, illustrated for declarative and interrogative sentences. The concluding chapter provides classroom intonation exercises.

Keywords: German phonetics and phonology; tone; accents; intonation and utterance meaning; German-Portuguese grammar; German as a foreign language.

Resumo: Este artigo dá uma introdução a conceitos básicos da entonação da língua alemã e discute sua relevância para o ensino do alemão como língua estrangeira, particularmente no Brasil. Para falantes nativos do português que estudam alemão, a entonação constitui um desafio provavelmente maior do que a fonética dos sons individuais. O artigo apresenta o sistema dos tons, dos movimentos tonais e dos acentos no nível do enunciado, inclusive as suas funções semânticas em orações declarativas e interrogativas. No último capítulo serão expostas algumas sugestões para o ensino da entonação em sala de aula.

Palavras-chave: Fonética e fonologia da língua alemã; tom; acento; entonação e semântica do enunciado; gramática comparativa alemão-português; alemão como língua estrangeira.

Zusammenfassung: Dieser Aufsatz führt in Grundbegriffe der deutschen Intonation ein und diskutiert ihre Relevanz für den Unterricht des Deutschen als Fremdsprache, vor allem in Brasilien. Für Muttersprachler des Portugiesischen, die Deutsch lernen, ist die Intonation wahrscheinlich eine größere Herausforderung als die Phonetik der Einzellaute. Das System der Töne, Tonbewegungen und Äußerungsakzente sowie ihre Beiträge zur Äußerungsbedeutung werden am Beispiel von Aussage- und Fragesätzen dargestellt. Den Abschluss bilden konkrete Übungsvorschläge zur Intonation im DaF-Unterricht.

Stichwörter: Phonetik und Phonologie des Deutschen; Ton; Akzent; Intonation und Äußerungsbedeutung; Sprachvergleich Deutsch-Portugiesisch; Deutsch als Fremdsprache.

[1] Sprachwissenschaftler am Institut für Deutsche Sprache (IDS) in Mannheim, außerplanmäßiger Professor für Germanistische Linguistik an der Universität Mannheim und Prof. Livre-Docente (Universität São Paulo). Email: hardarik@ids-mannheim.de.

1 Einleitung

Intonation[2] ist ein Teilgebiet der Lautlehre: der Phonetik und Phonologie. In der Grammatikschreibung des Deutschen wurde ihre Wichtigkeit lange Zeit unterschätzt; im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache (DaF) wie auch als Muttersprache wird sie bis heute vernachlässigt. Intonation ist die Melodie, mit der sprachliche Äußerungen realisiert werden. Viele Laien glauben, es handele sich vor allem um eine ästhetische Erscheinung, die die Schönheit des Klangs betrifft, zum Beispiel beim Vortrag von Gedichten, Predigten oder festlichen Reden. Dabei weiß man längst, dass die Intonation systematische Funktionen als Sprachzeichen erfüllt, regelhaft ist und deshalb zur Grammatik gehört – in Intonationssprachen wie dem Deutschen oder dem brasilianischen Portugiesisch (vgl. CRUTTENDEN 1986: 8ff.; GIBBON 1998; MORAES 1998) nicht weniger als in Tonsprachen wie dem Chinesischen oder dem Vietnamesischen (vgl. KRATOCHVIL 1998; DO / TRAN / BOULAKIA 1998). Intonation muss ebenso gelernt werden wie Formenbildung und Satzbau. Intonationsfehler sind Grammatikfehler. Sie können die Verständigung erheblich beeinträchtigen.

Fremdsprachenlerner sollen – darüber besteht Einigkeit – in ihrer zielsprachlichen Rede ein möglichst natürliches, verständigungsfreundliches Klangbild erreichen. Dies ist etwa in den „Kann-Beschreibungen“ des *Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens für Sprachen* (GER 2001: 117) formuliert. In der Praxis wird dieses Ziel bisher vor allem über die Einzellaute (Phoneme), viel weniger über die Intonation verfolgt. So siedelt der Europäische Referenzrahmen substanzielle intonatorische Fertigkeiten erst auf den Niveaus B2 bis C2 an, also in der Mittel- und Oberstufe (vgl. GER 2001: 37, 65, 117f. u.ö.), obgleich seit langem bekannt ist, dass in der Muttersprache die Intonation als Allererstes erworben wird (vgl. PÉTURSSON / NEPPERT 1996: 150f.).

Im DaF-Unterricht konzentrieren sich Phonetikübungen meist auf die Erkennung und Aussprache der Phoneme und Phonemkombinationen. In dem bekannten Phonetiklehrwerk

[2] Für Anregungen, Kommentare und Unterstützung danke ich Fabian Brackhane, Fabio Cecchetto, Anna-Katharina Elstermann, Renato Ferreira da Silva, Reinhard Fiehler, Marina Foschi Albert, Heinrich Graffmann, Carolina Iazzetta Alves, Selma M. Meireles, Renate Raffelsiefen, Cristina Ranke, Uli Reich und Tinka Reichmann sowie den Zuhörern und Teilnehmern am Goethe-Institut São Paulo im Dezember 2012 und auf dem *II Encontro de Língua e Literatura Alemã* (ECLAA) an der UNESP de Assis im Mai 2013. Mein Dank geht ferner an die *Gesellschaft für deutsche Sprache* und an die *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo* (FAPESP; Vorgangsnummer 2013/02477-9).

Phonothek (STOCK / HIRSCHFELD 1996) bzw. *Phonothek intensiv* (HIRSCHFELD / REINKE / STOCK 2007) nimmt dieser Teil etwa 80% des Gesamtumfangs ein; Übungen zur Intonation machen weniger als 10% aus. Ähnlich ist die quantitative Verteilung in den meisten Grundstufenlehrwerken, soweit sie auf Phonetik eingehen, etwa in *Sprachbrücke* (MEBUS et al. 1987/1989; nur in den Kursbüchern) oder in *Schritte International* (NIEBISCH et al. 2006-2008; nur in den Arbeitsbüchern). Zahlreiche, vor allem ältere Lehrwerke, etwa *Themen neu* (AUFDERSTRAßE et al. 1998), lassen die Intonation in Kurs- und Arbeitsbüchern gänzlich außen vor. Eine Pionierstellung hat *Stufen International* (VORDERWÜLBECKE / VORDERWÜLBECKE 1995/1997), das in den Bänden 1 und 2 in fast allen Lektionen Intonationsübungen vorsieht.

Der vorliegende Aufsatz soll herausarbeiten, dass im DaF-Unterricht für Brasilianer die Intonation ein deutlich stärkeres Gewicht verdient, als sie gegenwärtig hat. Kapitel 2 geht exemplarisch auf Schwierigkeiten ein, die Muttersprachler des brasilianischen Portugiesisch mit deutschen Einzellauten haben, und argumentiert, dass diese möglicherweise überbewertet werden. Kapitel 3 stellt eine Minimalgrammatik der deutschen Standardintonation vor, die Grundlagen von Phrasierung, Akzent, Tonhöhe und Tonbewegungen sowie deren Beiträge zur Äußerungsbedeutung beschreibt. In Kapitel 4 wird gezeigt, dass die Grundfunktionen der Intonation in Aussage- und Fragesätzen weitgehend konstant sind. Kapitel 5 entwickelt Vorschläge für die Didaktisierung der Intonation in der DaF-Lehrerausbildung und im DaF-Unterricht.

2 /r/-Laute im Deutschen und Portugiesischen

Die meisten Muttersprachler des brasilianischen Portugiesisch haben Schwierigkeiten mit der Aussprache der deutschen Laute /r/, /h/, /x/ (des *ach*-Lauts) und /ç/ (des *ich*-Lauts)[3], also mit Lauten, die in Wortpaaren wie *Rose* vs. *Hose* oder *Kuren* vs. *Kuchen* bedeutungsunterscheidend sind.

Der /r/-Laut wird im Deutschen sehr unterschiedlich realisiert, je nachdem, ob er in der Silbe vor oder nach dem Vokal steht (vgl. DUDEN 2005a: 51ff.). In Silben wie *Rost*, *Brust* oder *Strich*, in denen das /r/ vor dem Vokal erscheint, wird es im Standarddeutschen

[3] Durch voran- und nachgestellte Schrägstriche kennzeichne ich Phoneme, also Systemlaute der Sprache. Phonetische Realisierungsformen wie z.B. [ʀ] für das deutsche /r/ kennzeichne ich durch eckige Klammern. Buchstaben (Grapheme) stelle ich zwischen spitze Klammern: ⟨r⟩.

typischerweise als uvularer Frikativ [ʁ] oder Vibrant [ʀ] realisiert (als Reibe- oder Flatterlaut am Zäpfchen). Am Silbenende wie in *Uhr*, *Ohr* oder *ihr*, auch in unbetonten Endsilben wie in *Fischer* oder *tapfer*, wird es dagegen zu [ɐ] vokalisiert. Innerhalb der Silbe nach dem Vokal, aber vor weiteren Konsonanten wie in *Durst*, *Wort* oder *Wirt*, wird das /ʀ/ teilweise als Frikativ – [dʊʁst], [wɔʁt], [wɪʁt] –, teilweise als Vibrant – [dʊʀst], [wɔʀt], [wɪʀt] – ausgesprochen. In manchen Gegenden Deutschlands wird es in dieser Position auch als uvularer *ach*-Laut ausgesprochen – [dʊχst], [wɔχt], [wɪχt] – oder vokalisiert: [duːɐst], [woːɐt], [wiːɐt].

Das brasilianische Portugiesisch (vgl. CRISTÓFARO SILVA 1999: 37ff.; CAGLIARI 1999: 49f.; zum Vergleich mit dem Deutschen: CAMARGO 1972; MAYER 1972) unterscheidet zwei Phoneme, die in der Schrift beide durch den Buchstaben ⟨r⟩ wiedergeben werden. Das Phonem /x/, das dem deutschen velaren *ach*-Laut ähnelt, wird als doppeltes ⟨r⟩ geschrieben, wie in *carro*. Das einschlägige Zungenspitzen-/ɾ/ wird als einfaches ⟨r⟩ geschrieben wie in *caro*. Als Aussprachevarianten von /x/ kommen [x], [h] und das mehrschlägige Zungenspitzen-[r] vor. Die Position im Wortinneren zwischen zwei Vokalen wie in *carro* und *caro* ist allerdings die einzige, in der die beiden Phoneme miteinander kontrastieren. In der Position zwischen einem Konsonanten und einem Vokal wie in *brasa*, *trilha*, *creme* usw. steht immer /ɾ/, ebenso am Wortanfang wie in *reto*, *rico* oder *roda* und am Wort- bzw. Silbenende wie in *motor*, *pedir* oder *pomar*. Zwischen Konsonant und Vokal ist die phonetische Realisierung in der Regel das einschlägige [ɾ]. Am Wortanfang treten [ɾ], [r], [x] und [h] als regionale und/oder stilistische Aussprachevarianten auf, am Wortende [ɾ], [r], [x] und das retroflexe [ɻ].

Da keine der r-Varianten in Bezug auf Artikulation und Silbenposition zwischen dem Deutschen und dem Portugiesischen[4] übereinstimmt, ist die Erwartung naheliegend, dass die Aussprache brasilianischen Deutschlernern – wie auch deutschen Portugiesischlernern – Schwierigkeiten bereitet und geübt werden muss, wenn eine natürlich klingende Aussprache erreicht werden soll. Ohne Zweifel führen die Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem Portugiesischen gerade bei den r-Lauten zu einem deutlich wahrnehmbaren Akzent. Allerdings ist dieser Akzent, anders als man denken könnte, hauptsächlich ästhetisch relevant. Bei der inhaltlichen Verständigung kann er nur geringe Schäden anrichten.

[4] Ich spreche im Folgenden häufig vereinfachend vom Portugiesischen. Damit sind hier durchweg nur brasilianische Varietäten gemeint. Die europäischen Varietäten des Portugiesischen sind gerade hinsichtlich der in diesem Aufsatz behandelten Eigenschaften in weiten Teilen anders zu beschreiben.

Schauen wir uns, um dies zu verstehen, noch einmal die Verteilung der r-Varianten in beiden Sprachen an:

(1) Realisierung der r-Laute: [ʁ] – uvularer Frikativ, [χ] – uvularer *ach*-Laut, [ʀ] – uvularer Vibrant, [x] – velarer *ach*-Laut, [h] – Hauchlaut, [ɐ] – vokalisiertes /r/, [ɾ] – einschlägiger Zungenspitzenlaut, [r] – mehrschlägiger Zungenspitzenlaut, [ɻ] – retroflexer Zungenspitzenlaut.

	Wortanfang	**zwischen Konsonant und Vokal**	**zwischen zwei Vokalen**	**zwischen Vokal und Konsonant**	**Silbenende**
Dt.	*rot* – [ʁ], [ʀ]	*Brot* – [ʁ], [ʀ]	*zerren*, *zehren* – [ʁ], [ʀ]	*Wort* – [ʁ], [ʀ], [χ], [ɐ]	*Ohr* – [ɐ]
Ptg.	*rosa* – [ɾ],[r], [x], [h]	*brasa* – [ɾ]	*carro* – [x], [h], [r] *caro* – [ɾ]	(*Bart* – [ɾ], [x])[5]	*bar* – [ɾ], [r], [ɻ], [x]

Ein Muttersprachler des Deutschen, der im Portugiesischen Wörter wie *rosa* oder *brasa* mit uvularem [ʁ] oder [ʀ] ausspricht, kann damit kaum Missverständnisse hervorrufen, denn diese Laute haben im Portugiesischen keine besondere Funktion. Sie werden einfach als Varianten von /ɾ/ bzw. /x/ interpretiert, die für Sprecher mit deutschem Akzent typisch sind.

Missverständnisse können resultieren, wenn ein Deutschsprecher im Inneren portugiesischer Wörter zwischen Vokalen keinen Unterschied zwischen /ɾ/ und /x/ macht und beide durch [ʁ] oder [ʀ] ersetzt. Im Deutschen werden Wortpaare wie *zerren* vs. *zehren* nicht durch den r-Laut, sondern durch Qualität und Länge des vorausgehenden Vokals unterschieden: Ein Vokal vor geschriebenem Doppel-⟨r⟩ wird kurz und ungespannt, ein Vokal vor geschriebenem einfachem ⟨r⟩ – zumal mit Dehnungszeichen (hier: ⟨h⟩) – wird lang und gespannt ausgesprochen (vgl. RAMERS / VATER 1992: 116ff.). Im Portugiesischen hat die Vokallänge keine phonemunterscheidende Funktion. Wörter wie *carro* und *caro* haben die

[5] Zwischen Vokal und auslautendem Konsonanten erlaubt das Portugiesische kein /r/. In Wörtern wie *horta* oder *largo* gehört der auf das /r/ folgende Konsonant stets zur nächsten Silbe. Nur in Fremdwörtern kann /r/ zwischen Vokal und auslautendem Konsonanten stehen, z.B. in dem Personennamen *Bart* (*Simpson*). Bei solchen Wörtern haben brasilianische Sprecher stets die Tendenz, durch Hinzufügung eines Endvokals, etwa /ɪ/, den auslautenden Konsonanten, hier das /t/, in eine neue Silbe zu ziehen. Entsprechend häufig findet man anstelle von *Bart Simpson* die Schreibung *Barte Simpson*.

gleichen Vokale, aber unterschiedliche r-Laute. Auch am Silbenende können Missverständnisse ausgelöst werden, wenn ein Deutschsprecher das /ɾ/ in Wörtern wie *lar* vokalisiert. Dann werden Verwechslungen mit *lá* oder *lã* möglich. Insgesamt bestehen solche Gefahren aber nur bei einer kleinen Zahl von Wörtern.

Ein Muttersprachler des Portugiesischen, der im Deutschen für /r/ durchweg das Zungenspitzen-[ɾ] oder -[r] verwendet, kann für die inhaltliche Verständigung ebenfalls keinen Schaden anrichten, denn diese Laute sind im Deutschen nur als regionale Varianten zu [ʁ] bekannt.

Inhaltliche Missverständnisse können aus der Verwechslung von /r/ und /h/ am Wortanfang sowie von /r/ und /x/ in der Wortmitte oder am Wortende resultieren. Der [h]-Laut kommt im Portugiesischen nur als Aussprachevariante von /ɾ/ oder /x/ am Wort- bzw. Silbenanfang vor. Im Deutschen hat er Phonemstatus. Spricht ein Brasilianer den Anfang des Wortes *riesig* nicht mit uvularem [ʁ] oder mit Zungenspitzen-[r], sondern mit [h] aus, so kann ein deutscher Hörer das Wort *hiesig* verstehen. Spricht ein Brasilianer das deutsche Wort *Tour* am Ende nicht mit [ɐ] oder [r], sondern mit der im Portugiesischen möglichen Variante [x] aus, so kann ein deutscher Hörer das Wort *Tuch* verstehen. Allerdings sind Wortpaare, bei denen solche Verwechslungen möglich sind, selten, und ein Muttersprachler des Portugiesischen kann allen derartigen Missverständnissen aus dem Weg gehen, indem er beim Deutschsprechen durchgehend das Zungenspitzen-[r] verwendet.

Es wäre natürlich falsch, aus diesem Beispiel die These ableiten zu wollen, im DaF-Unterricht für Brasilianer könnte auf die Phonetik der Einzellaute verzichtet werden. Ohne Zweifel müssen das Erkennen und die Artikulation der Laute und ihre Zuordnungen zu den Buchstaben der Schrift geübt werden. Ich hoffe aber, noch deutlich zu machen, dass die Intonation ein mindestens ebenso wichtiges Gebiet der Phonetik ist.

3 Intonation im Deutschen

Die traditionelle Grammatikschreibung des Deutschen hat sich nur wenig mit Intonationsfragen befasst, vor allem weil es ihr dafür an Werkzeugen fehlte. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden technische Apparate für die Tonaufzeichnung erfunden. Vorher hatte man kaum Möglichkeiten, die genauen Eigenschaften gesprochener Sprache zu

beobachten, und so entwickelten sich auch die Theorien der Intonation und die begrifflichen und technischen Mittel für ihre Analyse nur langsam.

Immerhin enthielt die verbreitetste Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, die DUDEN-Grammatik, ab ihrer ersten Nachkriegsauflage (1959: 599-627) ein etwa 30 Seiten langes Kapitel mit dem Titel *Die Klanggestalt des Satzes*, das bis zur vierten Auflage (1984) unverändert beibehalten wurde. In diesem Kapitel wurden unter dem Begriff *Tonfall* typische Satzmelodien – Intonationskonturen, wie man heute sagen würde – von Aussage-, Aufforderungs- und Fragesätzen beschrieben und mit Hilfe gezeichneter Bögen, Striche und Punkte graphisch veranschaulicht. Die mit den Tonbewegungen verbundenen Satz- bzw. Äußerungsakzente wurden vorgestellt und ihre Funktion bei der Hervorhebung wichtiger Informationsbestandteile erklärt. Aus heutiger Sicht erscheint es überraschend, wie vieles von dem, was wir jetzt über Intonation wissen, im Ansatz schon damals bekannt war. Allerdings waren die Darstellungsmittel noch weniger ausgereift und die Systematisierung und theoretische Durchdringung der Materie weniger fortgeschritten.

In der fünften und sechsten Auflage der DUDEN-Grammatik (1995; 1998) wurde das Kapitel zur Intonation ersatzlos gestrichen. Offenbar waren die damaligen Herausgeber der Ansicht, dass die Darstellung von 1959 nicht mehr dem Forschungsstand entsprach, dass aber noch keine für eine Volksgrammatik geeignete neue Darstellung verfügbar war. Erst in der siebten Auflage (2005b: 95-128) wurde wieder ein Kapitel von etwa 30 Seiten, jetzt mit dem Titel *Intonation* eingefügt, das den aktuellen Wissensstand in verständlicher Form aufzubereiten versucht. Hinzu kommt ein recht umfangreiches Kapitel zur gesprochenen Sprache (2005b: 1175-1256), das ebenfalls an mehreren Stellen auf Intonation eingeht.

3.1 Intonatorische Einheiten

Im Prinzip sind die Grundbegriffe der deutschen Intonation nicht schwer zu verstehen, jedenfalls nicht schwerer als die der deutschen Syntax, die jeder Germanistikstudent selbstverständlich lernen muss. Ein erster Kerngedanke besteht darin, dass eine gesprochene Äußerung in Einheiten zerlegt wird. Solche Einheiten sind zum einen syntaktischer Natur. Die Grundeinheit der Syntax ist der Satz. Zum anderen bestehen Äußerungen aus Intonationseinheiten. Die Grundeinheit der intonatorischen Struktur ist die sogenannte Intonationsphrase: ein Redeabschnitt, der intonatorisch als zusammengehörig gekennzeichnet

wird. Eine Intonationsphrase kann genau einen Satz, aber auch weniger oder mehr als einen Satz umfassen. Entscheidend ist, dass sie einer Inhalts- und Handlungseinheit entspricht, einer Mitteilung des Sprechers an den Adressaten, die allein für sich stehen oder in eine Folge von Mitteilungsschritten eingeordnet werden kann (vgl. BLÜHDORN 2012: 151ff.).

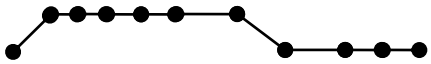
Betrachten wir zur Illustration ein Beispiel aus einem Interview mit einem deutschen Schriftsteller (aus STEGER et al. 1971/1974). Ich habe hier die Tonhöhenbewegungen, die die Intonation ausmachen, noch nicht eingezeichnet, sondern lediglich die Inhalts- und Handlungseinheiten, die vom Sprecher intonatorisch kenntlich gemacht wurden, jeweils in eine Zeile gesetzt:

(2) [...] das is also das ist dieses dieses Unterhalten //
den Leser unterhalten aber gleichzeitig ihn dabei aktiv halten //
dass er sich nicht von der Prosa wegtragen lässt und und und //
die Seiten frisst als handlungsfördernden Stoff //
sondern wach bleibt dabei //
oder ermüdet wird //
dann innehalten muss //
und einen neuen Anlauf nehmen muss [...]

Die erste Einheit ist – wenn wir von den Wortwiederholungen einmal absehen – syntaktisch ein vollständiger und selbständiger Satz. Die zweite besteht aus zwei infiniten Verbgruppen, die mit *aber* koordiniert sind. Die dritte ist ein Nebensatz. Die vierte hat die Form einer finiten Verbgruppe ohne Subjekt, ebenso die fünfte, sechste, siebte und achte. Die meisten dieser Einheiten umfassen syntaktisch weniger als einen Satz. Trotzdem können sie in der Rede die Funktion eigenständiger Mitteilungsschritte haben. Wenn in der Literatur – etwa in DaF-Lehrwerken – verschiedentlich von Satzintonation gesprochen wird, ist das also, streng genommen, eine vereinfachende und ungenaue Redeweise, die sich möglicherweise aus einem schriftzentrierten Sprachbewusstsein erklären lässt.

3.2 Hochton und Tiefton

Intonationsphrasen zeigen einen Melodieverlauf, der schematischen Mustern folgt, die sogenannte Intonationskontur. Dort, wo eine solche Kontur beginnt, beginnt die Intonationsphrase; wo sie endet, endet die Intonationsphrase. Das wichtigste melodische Schema im Standarddeutschen – wie in den meisten Sprachen der Welt (vgl. PÉTURSSON / NEPPERT 1996: 152ff.) – ist dadurch gekennzeichnet, dass die Tonhöhe zunächst ansteigt und dann wieder abfällt. Beispiel (3) stammt aus der aktuellen DUDEN-Grammatik (2009: 117). Einfachheitshalber wurde es so gewählt, dass die Intonationsphrase genau einen Satz umfasst. Wir haben schon gesehen, dass auch Wortketten, die syntaktisch anders zu charakterisieren sind, als Intonationseinheiten in Frage kommen:



(3) Maria ist eine Heidelbergerin

Beispiel (3) zeigt, wie die Stimme gleich zu Beginn ansteigt, auf einem hohen Ton verweilt, dann wieder abfällt und am Ende auf einem tiefen Ton verweilt.

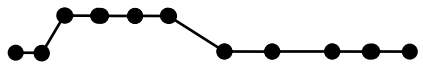
Der Aufbau solcher Intonationskonturen ist von den Silben her zu verstehen. Im Schema steht für jede Silbe ein Punkt. Die Silbe ist der Sitz der intonatorischen Eigenschaften. Zu diesen gehört vor allem der Ton. Faktisch kann sich die Stimme beim Sprechen über eine ganze Anzahl unterschiedlicher Tonstufen bewegen. Für die deutsche Grammatik nehmen heute aber die meisten Autoren in Anlehnung an PIERREHUMBERT (1980) an, dass nur eine einzige Tonunterscheidung relevant ist, nämlich die zwischen Hochton und Tiefton (vgl. DUDEN 2009: 96). Das Schema zeigt das, indem es keine Zwischentöne darstellt. Zwischentöne kommen phonetisch zwar vor, sind grammatisch aber ohne Belang.

Der Anstieg am Anfang der Intonationskontur ist ein Übergang vom Tiefton zum Hochton. Alternativ kann die Stimme direkt auf dem Hochton einsetzen. Der Abfall am Ende der Kontur ist ein Übergang vom Hochton zum Tiefton. Auf dieses einfache Muster lässt sich ein erheblicher Teil der Intonation des Standarddeutschen reduzieren.

Natürlich hat die Stimme jedes Sprechers einen unterschiedlichen Tonumfang, und jeder Sprecher realisiert Hochton und Tiefton in einer anderen Lage. Auch ein und derselbe Sprecher spricht bei unterschiedlichen Gelegenheiten unterschiedlich hoch oder tief. Ferner

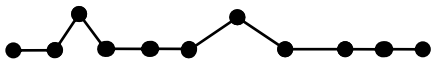
kann der Abstand zwischen Hochton und Tiefton jedesmal anders ausfallen. Sogar während des Sprechens ändern die Töne ihre Lage (vgl. DUDEN 2009: 93ff.). Das alles ist für die Grammatik der Intonation aber bedeutungslos. Für die Grammatik entscheidend ist nur der Kontrast zwischen Hochton und Tiefton, der an jeder Stelle der Rede durch den Vergleich zwischen benachbarten Silben beobachtet werden kann: Hoch ist ein Ton, der deutlich höher ist als andere Töne in seiner Nähe; tief ist ein Ton, der deutlich tiefer ist als andere Töne in seiner Nähe.

Anstieg und Abfall der Tonhöhe können in der Intonationsphrase an unterschiedlichen Stellen liegen. So liegt etwa in (4) der Anstieg eine Silbe später, der Abfall eine Silbe früher als in (3). Das Ergebnis bleibt eine Intonationskontur, die genau einen Satz umfasst:



(4) Maria ist eine Heidelbergerin

Zwischen Anstieg und Abfall kann die Stimme auf einem hohen Ton verweilen wie in (3) und (4). Sie kann aber auch in der Tonhöhe schwanken, sodass sich ein mehrmaliger Anstieg und Abfall ergibt wie in (5):



(5) Maria ist eine Heidelbergerin

3.3 Akzent

Eine Kontur wie in (5) muss immer noch als eine Einheit gedeutet werden, obgleich sie zwei ansteigende und zwei abfallende Tonbewegungen enthält. Dass wir es hier nicht mit einer Folge von zwei Intonationsphrasen zu tun haben, kann man an den Tonbewegungen allein nicht erkennen. Dafür ist eine zweite intonationsrelevante Eigenschaft der beteiligten Silben maßgeblich: der Akzent.

Silben werden entweder „betont“ (d.h. akzentuiert) oder „unbetont“ (d.h. unakzentuiert) ausgesprochen. Der Akzent einer Silbe wird im Deutschen hauptsächlich durch

erhöhten Stimmdruck (Intensität) realisiert. Unakzentuierte Silben werden mit schwächerem, akzentuierte Silben mit stärkerem Druck ausgesprochen. Ebenso wie für den Ton gilt auch für den Druck kein absolutes Maß, sondern das relative Maß im Vergleich zu den Umgebungssilben. Manche Sprecher artikulieren insgesamt mit relativ hohem, andere mit geringerem Druck. Auch bei ein und demselben Sprecher variiert der Stimmdruck von Fall zu Fall. Als akzentuiert werden generell solche Silben wahrgenommen, die im Vergleich zu ihren Nachbarsilben deutlich mehr Druck erhalten; als unakzentuiert werden Silben wahrgenommen, die im Vergleich zu ihren Nachbarsilben deutlich weniger Druck erhalten.

Ob eine Silbe Akzent erhält oder nicht, entscheidet sich zum einen auf der Wortebene, zum anderen auf der Ebene der Intonationsphrase. In mehrsilbigen Wörtern bzw. Wortformen ist in der Regel eine Silbe als Trägerin des Wortakzents festgelegt (vgl. den Überblick in ENGELS 2011: 62ff.). Die Lage des Wortakzents ist eine feste phonologische Eigenschaft jeder Wortform. So liegt in *Maria* der Wortakzent auf der zweiten Silbe (*-ri-*), in *eine* auf der ersten (*ei-*), in *Heidelbergerin* ebenfalls auf der ersten (*hei-*). Manche Wörter weisen eine erste und eine zweite Akzentsilbe auf. So liegt in *Heidelbergerin* ein zweiter, schwächerer Wortakzent auf der Silbe *-ber-*. Das lassen wir im Folgenden außer Betracht.

Wird eine Kette aus mehreren Wörtern als Intonationseinheit geäußert, so müssen nicht alle Wortakzente gleich deutlich ausgesprochen werden. In der Regel beschränkt man sich darauf, diejenigen Wörter mit Akzent (Äußerungsakzent; vgl. ENGELS 2011: 66ff.) auszusprechen, die für die beabsichtigte Mitteilung besonders wichtig sind. In der Intonationseinheit zeigen Akzente Hervorhebungen an. In dem Satz *Maria ist eine Heidelbergerin* kann es zum Beispiel sinnvoll sein, den Namen *Maria* und das Prädikatsnomen *Heidelbergerin* hervorzuheben. Die Wortakzentsilben dieser Wörter werden dann mit erhöhtem Stimmdruck ausgesprochen. Dagegen wird der Stimmdruck auf der Wortakzentsilbe des unbestimmten Artikels *eine* nicht (oder kaum) erhöht. In Beispiel (6), das wiederum für eine Intonationseinheit steht, sind akzentuierte Silben in Großbuchstaben, unakzentuierte in Kleinbuchstaben geschrieben:

(6) maRIa ist eine HEIdelbergerin

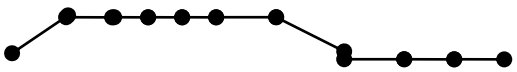
Für den Äußerungsakzent gibt es im Deutschen wie beim Ton genau zwei Werte. Unterschieden wird zwischen dem Vorhandensein und dem Fehlen von Akzent. Starke, schwache oder mittlere Äußerungsakzente gibt es nicht. Das bedeutet, dass unter

Intonationsgesichtspunkten vier Klassen von Silben zu unterscheiden sind: akzentuierte Silben mit Hochton, akzentuierte Silben mit Tiefton, unakzentuierte Silben mit Hochton und unakzentuierte Silben mit Tiefton:

(7)

akzentuiert mit Hochton	unakzentuiert mit Hochton
akzentuiert mit Tiefton	unakzentuiert mit Tiefton

Wenn wir nun die Tonbewegung aus Beispiel (3) und die Akzentfolge aus Beispiel (6) übereinanderlegen, so erhalten wir Beispiel (8):



(8) ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin

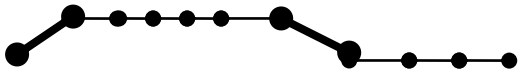
Hier sind *RI* und *HEI* als akzentuierte Silben mit Hochton gekennzeichnet; *a*, *ist*, *ei* und *ne* sind unakzentuierte Silben mit Hochton; *ma*, *del*, *ber*, *ge* und *rin* sind unakzentuierte Silben mit Tiefton.

Äußerungsakzente sind im Deutschen in aller Regel mit Tonbewegungen verbunden, und zwar gerade mit denjenigen Tonbewegungen, die die Intonationskontur festlegen. Der Wechsel der Tonhöhe kann vor oder nach der Akzentsilbe stattfinden, d.h. es gibt auch vier Arten von Akzenten. In (i) und (ii) folgt ein Hochton auf einen Tiefton, d.h. die Tonbewegung ist steigend; in (iii) und (iv) folgt ein Tiefton auf einen Hochton, d.h. die Tonbewegung ist fallend:

(i) unakzentuierter Tiefton + akzentuierter Hochton = steigender Akzent 1
(ii) akzentuierter Tiefton + unakzentuierter Hochton = steigender Akzent 2

(iii) akzentuierter Hochton + unakzentuierter Tiefton = fallender Akzent 1
(iv) unakzentuierter Hochton + akzentuierter Tiefton = fallender Akzent 2

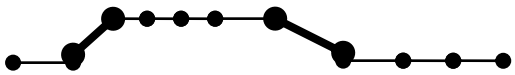
(9) bis (12) verdeutlichen die vier Akzentarten mit Varianten des Beispielsatzes. Die steigenden bzw. fallenden Tonbewegungen, die mit dem Akzent verbunden sind, hebe ich durch Fettdruck hervor:



(9) ma **RI** a ist ei ne **HEI** del ber ge rin

(10) ma **RI** a ist ei ne **HEI** del ber ge rin

In (9) und (10) liegt auf der Akzentsilbe *RI* in *Maria* ein Hochton. Ein Tiefton geht voraus, d.h. wir haben es mit steigenden Akzenten vom Typ 1 zu tun. Auf dem Wort *Heidelbergerin* liegen in beiden Beispielen fallende Akzente. In (9) liegt auf der Akzentsilbe *HEI* ein Hochton; ein Tiefton folgt (fallender Akzent Typ 1). In (10) liegt auf *HEI* ein Tiefton; ein Hochton geht voraus (fallender Akzent Typ 2).



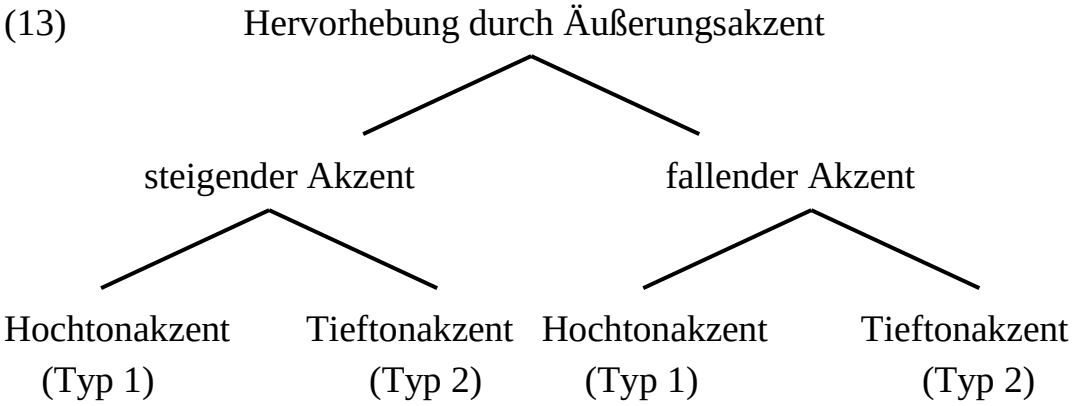
(11) ma **RI** a ist ei ne **HEI** del ber ge rin

(12) ma **RI** a ist ei ne **HEI** del ber ge rin

Auch in (11) und (12) liegen auf *Maria* steigende Akzente. Hier liegt aber auf der Akzentsilbe *RI* ein Tiefton, und ein Hochton folgt (steigender Akzent Typ 2). Auf *Heidelbergerin* liegen wiederum fallende Akzente. In (11) liegt auf *HEI* ein Hochton; ein Tiefton folgt (fallender Akzent Typ 1). In (12) liegt auf *HEI* ein Tiefton; ein Hochton geht voraus (fallender Akzent Typ 2).

(13) gibt eine Übersicht über die Akzentarten. *Hochtonakzent* bedeutet, dass die akzentuierte Silbe einen Hochton trägt; *Tieftonakzent* bedeutet, dass sie einen Tiefton trägt:

(13)



Intonatorisches Kernstück einer prototypischen Intonationsphrase ist im Deutschen ein fallender Akzent. Jede Intonationsphrase sollte genau einen Akzent mit fallender Tonbewegung enthalten, den sogenannten Nuklearakzent. Dieser ist zugleich ihr letzter Akzent. Akzente mit steigender Tonbewegung können dem Nuklearakzent vorausgehen. Sie können vorhanden sein, können aber auch fehlen. Ein nach dem Nuklearakzent folgender nächster Akzent gehört schon zur nächsten Intonationsphrase (vgl. BÜRING 1997: 28ff.; BLÜHDORN 2012: 155f.).

Betrachten wir erneut Beispiel (5), jetzt mit eingetragenen Akzenten:

(5a) maRIa ist eine HEIdelbergerin

Die letzte fallende Tonbewegung liegt auf dem Wortteil *HEIdel-*. Sie ist zugleich mit einem Akzent verbunden. Danach folgen noch unakzentuierte Silben, die zur gleichen Intonationsphrase gehören. Ein nach *HEIdel-* folgender nächster Akzent läge in der nächsten Intonationsphrase. Auf *maRIa* liegt eine steigende Tonbewegung, die ebenfalls mit einem Akzent verbunden ist. Dagegen ist die fallende Tonbewegung zwischen *maRIa* und *ist* nicht mit einem Akzent verbunden. Sie betrifft nur unakzentuierte Silben und zeigt daher nicht das Ende einer Intonationsphrase an. Deshalb haben wir es in (5) nur mit einer, nicht mit zwei Intonationsphrasen zu tun.

3.4 Vergleich mit dem Portugiesischen

Während Akzente im Deutschen durch Änderungen von Stimmdruck und Tonhöhe phonetisch realisiert werden, werden sie im brasilianischen Portugiesisch vor allem durch die Silbenlänge angezeigt. Anders als das Deutsche unterscheidet das Portugiesische in seinem Phonemsystem nicht zwischen Kurz- und Langvokalen (vgl. CRISTÓFARO SILVA 1999: 78ff.). Stattdessen ist eine Längung des silbentragenden Vokals das hauptsächliche phonetische Mittel zur Realisierung von Akzent (Quantitätsakzent; vgl.: MASSINI-CAGLIARI / CAGLIARI 2000: 113). Mit diesem Unterschied sind für Deutsch lernende Brasilianer drei große Schwierigkeiten verbunden, die relativ leicht die Verständigung beeinträchtigen können.

Die erste Schwierigkeit betrifft das Erkennen und Aussprechen akzentuierter Kurzvokale im Deutschen. Wortpaare wie *Haaren* vs. *harren*, *bieten* vs. *bitten* oder *stehlen* vs. *stellen* unterscheiden sich durch die Vokale der Akzentsilben, und zwar neben Unterschieden in der Vokalqualität (gespannt vs. ungespannt; vgl. RAMERS / VATER 1992: 116ff.) vor allem durch die Vokallänge: *Haaren*, *bieten* und *stehlen* haben einen langen, *harren*, *bitten* und *stellen* einen kurzen Akzentvokal. Portugiesischsprechern fällt es schwer, diesen Unterschied in deutschen Wörtern zu hören und selbst zu realisieren. Sie haben stets die Tendenz, die Akzentvokale lang auszusprechen, sodass *harren* eher wie *Haaren* klingt, *bitten* wie *bieten* und *stellen* wie *stehlen*.

Die zweite Schwierigkeit betrifft den Stimmdruck. Im brasilianischen Portugiesisch wird er generell weniger als im Deutschen für grammatisch relevante Unterscheidungen genutzt. Insbesondere werden Akzentsilben mit relativ weniger Stimmdruck versehen. Diese Tendenz übertragen Brasilianer typischerweise auf das Deutsche. Beim Wortakzent wirkt sich das kaum aus, da seine Lage sowieso für jede Wortform feststeht. Er kann vom Hörer auch bei schwacher Artikulation meist problemlos rekonstruiert werden. Weitreichende Folgen können sich aber bei den Äußerungsakzenten ergeben, deren Lage Informationsschwerpunkte anzeigt. Wenn sie nicht erkannt werden, kann die Verständigung leicht zusammenbrechen.

Die dritte Schwierigkeit betrifft die Tonhöhe, die im Portugiesischen ebenfalls nur am Rande für die Kennzeichnung von Akzentsilben verwendet wird. Intonationskonturen übernehmen im Portugiesischen stärker als im Deutschen Funktionen bei der Signalisierung pragmatischer Zusatzinformation, z. B. in Bezug auf die Sicherheit, mit der der Sprecher eine Behauptung aufstellt, oder in Bezug auf Wissen und Handlungsabsichten, die er seinem

Gesprächspartner unterstellt, ferner (Nicht-)Übereinstimmung, Kritik, Ironie und andere. Hierzu sind gerade in den letzten Jahren eingehende Untersuchungen durchgeführt worden, die im Begriff sind, einen traditionell kaum beachteten Bereich der portugiesischen Grammatik aufzuhellen (vgl. etwa ANTUNES 2007; PEREIRA 2009; CELESTE 2010; OLIVEIRA 2011). Im Deutschen werden solche Informationen hauptsächlich durch lexikalische Mittel, vor allem durch Satzadverbien und Abtönungs- bzw. Modalpartikeln kodiert.

Wenn nun brasilianische Deutschlerner die Intonationskonturen, die sie aus dem Portugiesischen kennen, auf das Deutsche übertragen, werden die Informationen, die sie damit auszudrücken glauben, für einen deutschen Hörer unverständlich bleiben. Andererseits bleiben die Informationen, die im Deutschen durch die Intonation angezeigt werden müssten, unausgedrückt. Im nächsten Abschnitt werde ich zumindest andeutungsweise zu zeigen versuchen, um welche Art von Informationen es dabei geht, sodass deutlicher wird, warum die Verständigung gerade durch Intonationsfehler so stark beeinträchtigt werden kann.

3.5 Zur Bedeutung der Akzentarten

Die Unterscheidungen zwischen akzentuierten und unakzentuierten Teilen der Äußerung, zwischen steigenden und fallenden Akzenten, zwischen hohen und tiefen Akzenttönen erfüllen im Deutschen wichtige Aufgaben für die Organisation des Informationsflusses zwischen den Kommunikationspartnern und damit für die Einbindung von Äußerungen in den Kommunikations- und Interaktionskontext.

Zunächst zur Bedeutung der reinen Akzentuierung: Äußerungsakzente zeigen Hervorhebungen an. Hervorgehoben werden Informationsbestandteile, zu denen im gegebenen Kontext Alternativen verfügbar waren, sodass der Sprecher sich entscheiden musste (vgl. ROOTH 1985: 10ff.; 1996: 275ff. für das Englische). Nicht-akzentuierte Äußerungsbestandteile stehen dagegen für alternativlose Informationen, die als bekannt und/oder unstrittig vorausgesetzt werden.

Nehmen wir an, in einer Familie wird darüber gesprochen, welche Berufe die drei heranwachsenden Kinder erlernen:

(14) {A – Was wollen die jungen Leute werden?}[6]
B – RUdi wird sozioLOge

In der Äußerung von Sprecher B ist das Verb *wird* unakzentuiert. Es steht für das unstrittige und in diesem Sinne alternativlose Gesprächsthema der Berufswahl. Zwei Ausdrücke sind durch Akzentuierung hervorgehoben: der Name *Rudi* und die Berufsbezeichnung *Soziologe*. Der Personenname steht für einen der drei Jugendlichen. Durch die Hervorhebung macht der Sprecher deutlich, dass er sich mit der aktuellen Äußerung nur auf diese Person bezieht und nicht auf die beiden anderen. Durch die Hervorhebung der Berufsbezeichnung macht er deutlich, dass aus der Gesamtmenge der im Kontext denkbaren Berufe dieser eine ausgewählt wurde (vgl. JACOBS 1988: 91ff.; BÜRING 1997: 28ff.; BLÜHDORN 2012: 143ff.,159ff.).

Nun zur Bedeutung der Tonbewegung: Durch sie werden Hervorhebungen weiter ausdifferenziert. Ein Akzent mit steigender Tonbewegung hat seine Funktion im Zusammenhang mit der Eröffnung einer Mitteilung. Zur Kennzeichnung füge ich in (15) vereinfachend einen steigenden Schrägstrich vor der Akzentsilbe ein. Steigende Akzente zeigen Auswahlentscheidungen an, mit denen der Sprecher die Informationserwartung des Adressaten für die aktuelle Mitteilung verengt. Äußerungsabschnitte, die solche Akzente tragen, werden als Topiks bezeichnet (vgl. BÜRING 1997: 53ff.; BLÜHDORN 2012: 170ff.). In einer Intonationsphrase können mehrere Topiks aufeinanderfolgen:

(15) {A – Was wollen die jungen Leute werden?}
B – /RUdi wollte am /ANfang sozioLO\ge werden

Der steigende Akzent auf *Rudi* verengt die Erwartung des Adressaten auf eine Mitteilung über eine von mehreren möglichen Personen. Mitteilungen über andere Personen werden damit für den Moment aus der Erwartung ausgeschlossen. Der zweite steigende Akzent, auf *Anfang*, verengt die Erwartung weiter auf eine Mitteilung über ein bestimmtes Zeitintervall. Es deutet sich an, dass die besprochene Person zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Berufspläne hatte. Im Moment soll aber nur über das Zeitintervall gesprochen werden, das als *Anfang* bezeichnet wird.

[6] Mit den Großbuchstaben A und B werden unterschiedliche Sprecher gekennzeichnet. In geschweifte Klammern sind Kontextinformationen eingeschlossen, die nicht zum Beispiel selbst gehören, aber für seine Interpretation wichtig sind.

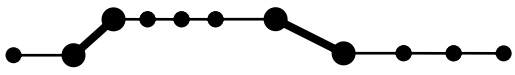
Fallende Akzente – in (15) durch einen fallenden Schrägstrich nach der Akzentsilbe angezeigt – kündigen die Vervollständigung der Informationseinheit und damit die Erfüllung der für die aktuelle Mitteilung noch verbliebenen Informationserwartung an. Ein Äußerungsabschnitt, der so gekennzeichnet ist, wird als Fokus bezeichnet (vgl. BLÜHDORN 2012: 151ff.). Im konkreten Beispiel wird mit dem Fokus der ausgewählten Person für das ausgewählte Zeitintervall ein bestimmter Berufswunsch zugeordnet.

Zuletzt zur Bedeutung des Akzenttons, also der Unterscheidung zwischen Tiefton- und Hochtonakzent. In der Fachliteratur wird darüber zur Zeit noch diskutiert (vgl. z.B. KOHLER 1995: 198f.; NIEBUHR 2007). Mehr und mehr setzt sich aber die Ansicht durch, dass mit dieser Unterscheidung der Informationsbeitrag des hervorgehobenen Ausdrucks in Beziehung zum vorausgesetzten Wissen des Sprechers und des Adressaten gesetzt wird (vgl. NIEBUHR 2007: 12ff.). Etwas vereinfachend kann die Funktionsweise folgendermaßen zusammengefasst werden: Ein Tieftonakzent hebt eine Information hervor, die im gemeinsamen Wissen (*common ground*; vgl. STALNAKER 2002; DEPPERMANN / BLÜHDORN 2013: 7ff.) des Sprechers und des Adressaten bereits vorhanden ist. Ein Hochtonakzent hebt eine Information hervor, die dem gemeinsamen Wissen hinzugefügt werden soll (vgl. auch DUDEN 2009: 105f.). Hier zeigt sich ganz besonders, dass die Intonation zu den Sprachmitteln gehört, die einzelne Äußerungen in den Interaktionskontext einbinden.

Die Bedeutungsunterschiede zwischen den Akzentarten können anhand der Beispiele (9a) bis (12a) veranschaulicht werden (vgl. Beispiele (9) bis (12) in Abschnitt 3.3).

In (11a) ist Maria mit der Frage von Sprecher A als Gesprächsthema vorgegeben. In der Antwort von Sprecher B wird *Maria* durch den Tieftonakzent als „altes Topik“ gekennzeichnet: eine Information, die im gemeinsamen Wissen der Gesprächspartner schon vorhanden ist und nun Informationserwartungen des Adressaten verengen soll. Dagegen ist *Heidelbergerin* durch den Hochtonakzent als „neuer Fokus“ markiert: eine Information, die zum gemeinsamen Wissen hinzugefügt werden soll und die aktuelle Mitteilung vervollständigt:

(11a) {A – Woher kommt Maria?}



B – ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin

Auch in (12a) ist *Maria* „altes Topik“. Hier ist aber auch *Heidelbergerin* durch den Tieftonakzent als Information gekennzeichnet, die schon zum gemeinsamen Wissen der Gesprächspartner gehört, also als „alter Fokus“. Die Antwort bestätigt hier lediglich Informationen, die durch die Frage und durch den äußeren Kontext bereits vorgegeben sind:

(12a) {*A und B halten sich in Heidelberg auf.*
A – Ist Maria hier aus der Gegend?}

B – ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin

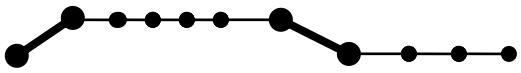
In (10a) ist *Heidelbergerin* ebenfalls „alter Fokus“. Der Ort ist durch den äußeren Kontext und durch die Frage von Sprecher A schon Teil des gemeinsamen Wissens. Dagegen zeigt der Hochtonakzent auf *Maria* an, dass die gemeinte Person noch nicht im Gespräch ist. Vorgegeben ist lediglich die Gruppe, aus der sie ausgewählt wird. *Maria* ist somit ein „neues Topik“:

(10a) {*A und B halten sich in Heidelberg auf.*
A – Wer von den Leuten ist hier aus der Gegend?}

B – ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin

In (9a) schließlich steuern sowohl das Topik als auch der Fokus Informationen bei, die zum gemeinsamen Wissen hinzugefügt werden sollen. Beide sind mit einem Hochtonakzent gekennzeichnet:

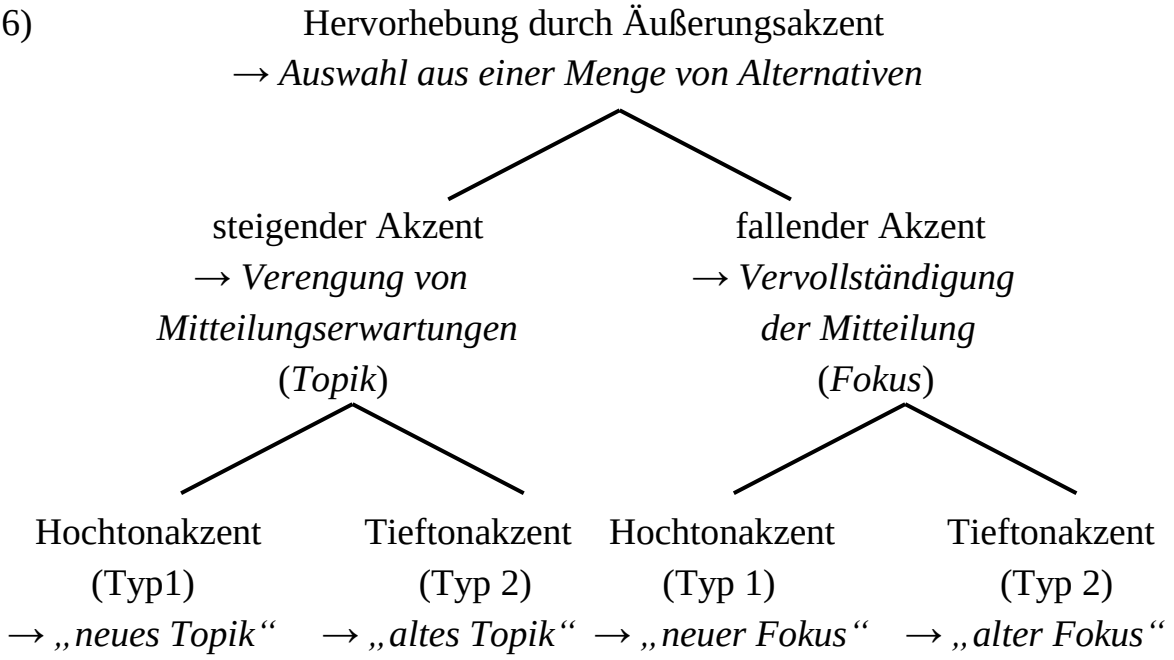
(9a) {*A und B halten sich an einem beliebigen Ort auf.*
A – Woher kommen die Leute?}



B – ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin

Die Beispiele zeigen, dass sich die gleiche Wortkette mit nur leicht unterschiedlicher Intonation in ganz unterschiedliche Kontexte einfügt und insbesondere als Antwort auf ganz unterschiedliche Fragen zu verwenden ist. Die semantischen Funktionen der besprochenen intonatorischen Kennzeichen können folgendermaßen zusammengefasst werden:

(16)



Mit diesen Unterscheidungen ist nur ein kleiner, wenn auch zentraler Teil der deutschen Intonationsgrammatik angesprochen. Eine ausführlichere Darstellung müsste auch auf Töne am Anfang und Ende von Intonationsphrasen eingehen (sogenannte Grenztöne; sie werden im nächsten Kapitel kurz erwähnt), auf vollständige und unvollständige Konturen, auf Funktion und Gestaltung von Pausen, auf die Interaktion zwischen Intonation und Syntax und vieles mehr. Das kann in diesem Aufsatz nicht geleistet werden. Schon die wenigen vorgestellten Beispiele dürften aber deutlich gemacht haben, dass in der Intonation auf systematische und regelhafte Weise Informationen kodiert werden, die für eine erfolgreiche Verständigung unentbehrlich sind. Darüber hinaus deutet sich an, dass Intonationsregeln ihrer Natur nach

lehr- und lernbar sind. Bevor ich darauf in Kapitel 5 zurückkomme, gehe ich auf die Frage ein, welche Rolle die Intonation in unterschiedlichen Satzarten spielt.

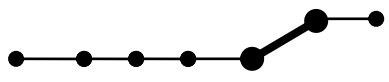
4 Satzarten und sprachliche Handlungen

Der Intonation wird häufig die Aufgabe zugesprochen, zwischen Satzarten, insbesondere zwischen Aussage- und Fragesätzen, zu unterscheiden (vgl. DUDEN 2009: 106ff., 113ff.). Es lohnt sich, diese Annahme, die zu Begriffsbildungen wie „Aussageintonation“ und „Frageintonation“ geführt hat, ein wenig genauer zu diskutieren.

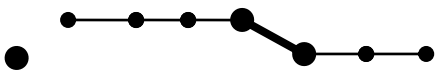
In erster Linie werden Aussage- und Fragesätze im Deutschen syntaktisch unterschieden, und zwar durch die Besetzung des Vorfelds, d.h. der Position vor einem vorangestellten finiten Verb in der linearen Satzstruktur (vgl. BLÜHDORN / LOHNSTEIN 2012: 204ff.; BLÜHDORN 2013: 150ff.). In Entscheidungsfragesätzen wie (17) ist das Vorfeld unbesetzt: Das finite Verb steht am Satzanfang. In Ersetzungsfragesätzen wie (18) enthält das Vorfeld eine Interrogativphrase (hier: *wie*); in Aussagesätzen wie (19) enthält es eine nicht-interrogative Phrase (hier: *sie*):

(17) ∅ Heißt sie Müller?
(18) **Wie** heißt sie?
(19) **Sie** heißt Schmidt.

Etliche Autoren haben darauf hingewiesen, dass die Satzarten damit eindeutig unterschieden sind und dass eine zusätzliche Unterscheidung durch die Intonation weder benötigt wird, noch faktisch stattfindet (z.B. KOHLER 1995: 196). Dennoch ist es richtig, dass Entscheidungsfragen (*ja-nein*-Fragen) am Ende oft steigend und Aussagesätze am Ende meist fallend intoniert werden:



(20) kommen sie aus HEIdelberg



(21) JA ich komme aus HEIdelberg

Ersetzungsfragen (*w*-Fragen) werden typischerweise fallend intoniert:

(22) wo WOHnen sie

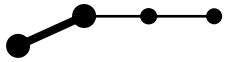
Allerdings sind auch andere Intonationen dieser Wortketten möglich. Sie gehen mit den gleichen Bedeutungsunterschieden einher, die in Kapitel 3 für Aussagesätze beschrieben wurden.

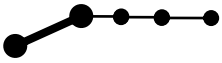
4.1 Intonation von Ersetzungsfragen

Die Intonation einer Ersetzungsfrage mit fallendem Hochtonakzent wie in (22) wird verwendet, wenn der Sprecher mit der Frage ein neues Thema anschneidet, von dem vorher noch nicht die Rede war. Zusätzlich zum Hochtonakzent kann die Partikel *eigentlich* eingesetzt werden, um noch deutlicher auf die Neuheit des Themas hinzuweisen (vgl. ICKLER 1994: 384):

(22a) wo WOHnen sie eigentlich

Auch in (23) wird durch den Hochtonakzent auf *wohnen* Neuheit des Themas angezeigt. Die Tonbewegung ist hier aber steigend. Nach dem Akzent verbleibt die Tonhöhe bis zum Ende der Frage auf dem Hochton. Durch diese Kontur, in der der Tonabfall am Ende fehlt, wird signalisiert, dass die Handlung des Sprechers als Interaktionsabschnitt unabgeschlossen ist (vgl. DUDEN 2009: 116f.). Damit kann der Fragende auf die Erwartung einer Antwort hinweisen und/oder anzeigen, dass er noch weitere Fragen stellen will:





(23) wo WOHnen sie wie HEIßen sie was ARbeiten sie

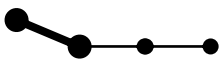
In einer solchen Sequenz zeigt jeder Hochtonakzent ein neues Thema an. Durch die mehrfache Wiederholung der Intonationskontur kann ein gelangweilter, desinteressierter Eindruck entstehen, wie ihn manchmal Beamte in Behörden machen, die den ganzen Tag damit beschäftigt sind, Personalien abzufragen.

In (24) liegt auf *wohnen* ein Tieftonakzent. Er zeigt an, dass das Thema Wohnung im aktuellen Gespräch nicht neu ist. Es kann z.B. schon vorher erwähnt worden sein oder sich assoziativ aus dem vorher Gesagten ergeben. So könnte ein Polizist die Frage intonieren, der zu einem Unfall die Zeugenaussage eines Anwohners aufnimmt und dessen Personalien erfahren will:

(24) wo WOHnen sie

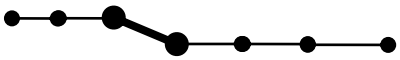
Der fehlende Tonabfall am Ende signalisiert wiederum Unabgeschlossenheit des Interaktionsabschnitts. Das kann zum Beispiel so interpretiert werden, dass die Antwort auf die Frage benötigt wird, um die Interaktion wie geplant fortsetzen zu können.

In (25) ist der Tieftonakzent auf *wohnen* mit einer fallenden Tonbewegung verbunden:



(25) wo WOHnen sie

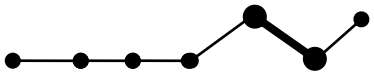
Das Thema Wohnung wird auch hier als nicht neu gekennzeichnet. Durch die fallende Tonbewegung wird die Frage als abgeschlossene Handlung präsentiert. Sie kann dadurch nachdrücklicher und unpersönlicher wirken. Der Polizist kann so intonieren, um zum Adressaten Distanz zu halten, aber auch wenn er nach bereits abgeschlossener Zeugenbefragung noch nachträglich die Anschrift erfahren möchte. Durch die Partikel *genau* kann er bei dieser Intonation zusätzlich anzeigen, dass ihm klar ist, dass der Zeuge in der Nähe wohnt. Durch *denn* kann er den Zusammenhang mit dem bisherigen Gespräch verdeutlichen (vgl. ICKLER 1994: 381ff.):



(25a) wo genau WOHnen sie (denn)

4.2 Intonation von Entscheidungsfragen

Ganz analoge Intonationsmöglichkeiten bestehen auch für Entscheidungsfragen. Eine prototypische Variante ist sicherlich (26):

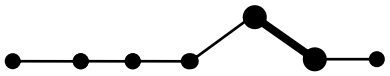


(26) kommen sie aus HEIdelberg

Der Hochtonakzent zeigt an, dass nach einem Thema gefragt wird, das im aktuellen Gesprächskontext neu ist. Nach der fallenden Tonbewegung kehrt die Stimme zum Hochton zurück. Der letzte Ton einer Intonationskontur wird als finaler Grenzton bezeichnet (vgl. DUDEN 2009: 96ff.). Grenztöne kennzeichnen ebenso wie Akzenttöne Intonationskonturen mit unterschiedlicher Funktion und leisten wichtige Beiträge zur Äußerungsbedeutung. In diesem Aufsatz können sie aus Platzgründen nur am Rande behandelt werden. Ein hoher finaler Grenzton signalisiert Unabgeschlossenheit des Interaktionsabschnitts. In Entscheidungsfragen wird das so gedeutet, dass der Fragesteller keine vorgefasste Erwartung einer positiven oder negativen Antwort hat, sondern beide gleichermaßen für möglich hält. Eine Festlegung auf eine der beiden Alternativen wird benötigt, bevor die Interaktion planmäßig fortgesetzt werden kann.

In (27) zeigt die gleiche Intonation ohne das abschließende Wiederansteigen der Tonhöhe an, dass der Sprecher mit einer bestätigenden Antwort rechnet – hier, weil sich aus dem Kontext entsprechende Hinweise ergeben. Zugleich signalisiert der hohe Akzentton, dass die Information, um die es geht, dem gemeinsamen Wissen (*common ground*) neu hinzugefügt wird:

(27) {A – Mein Vater war Professor in Heidelberg.}

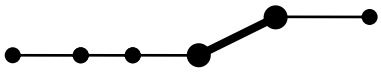


B – kommen sie aus HEIdelberg

Auch in (28) zeigt der Hochtonakzent neue Information an. Hier kehrt die Stimme aber nicht zum Tiefton zurück:

(28) kommen sie aus HEIdelberg

Der Hochton am Ende der Kontur weist wieder darauf hin, dass der Fragesteller eine positive oder negative Antwort gleichermaßen für möglich hält. Eine Entscheidung wird benötigt, um die Interaktion planmäßig fortsetzen zu können. Ferner kann der finale Hochton anzeigen, dass der Sprecher noch weitere Fragen stellen will, etwa in einem Ratespiel:



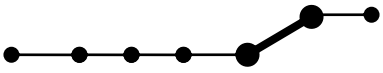
(28a) kommen sie aus HEIdelberg kommen sie aus MANNheim

So fragt auch die Königin im Märchen:

(29) heißt du vielleicht RUMpelstilzchen

Verwendet der Sprecher in der gleichen Kontur einen Tieftonakzent wie in (30), so signalisiert er, dass der akzentuierte Ausdruck bekannte Information gibt:

(30) {A – Mein Vater war Professor in Heidelberg.}



B – kommen sie aus HEIdelberg

Im Kontext der Frage war bereits von Heidelberg die Rede. Sprecher B reagiert darauf, indem er den Ortsnamen mit dem Tiefton als Träger von Information anerkennt, die schon zum *common ground* gehört. Es ist interessant, zum Vergleich auf Beispiel (27) zurückzublicken. Auch dort war der Ortsname im Kontext bereits gefallen. Sprecher B hat ihn in seiner Rückfrage aber als neue Information markiert, die dem *common ground* noch hinzugefügt werden muss, die also noch der gemeinsamen Anerkennung bedarf. In (27) endet die Frage auf dem Tiefton. Damit wird die Erwartung einer bestätigenden Antwort angezeigt. In (30) endet sie auf dem Hochton, obgleich Sprecher A schon Hinweise gegeben hat, die erwarten lassen, dass die Antwort bestätigend ausfallen wird. Damit kann der Fragende anzeigen, dass er es für möglich hält, eine falsche Schlussfolgerung gezogen zu haben.

Das Beispielpaar zeigt, wie unterschiedliche Intonationsmittel in gleichen Kontexten unterschiedliche Funktion für die Organisation des Informationsflusses erfüllen. In (27) wird *Heidelberg* als Träger neuer Information behandelt, deren Bestätigung erwartet wird, in (30) als Träger schon bekannter Information, die möglicherweise wieder aus dem *common ground* entfernt werden muss.

Auch in (31) liegt auf *Heidelberg* ein Tieftonakzent. Die Tonbewegung ist aber insgesamt fallend:

(31) kommen sie aus HEIdelberg

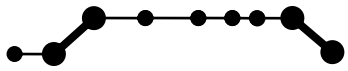
Eine solche Intonation ist für Fragen angemessen, mit denen bereits bekannte und gemeinsam anerkannte Information lediglich bestätigt werden soll, z.B. um eine Schlussfolgerung vorzubereiten. Sprecher und Adressat sind sich bereits darüber einig, dass der Gefragte aus Heidelberg kommt. Entsprechend ist eine positive Antwort auf die Frage zu erwarten. Ist diese erfolgt, kann der Fragende z.B. fortfahren: *Dann müssen Sie auch das große Fass kennen*.

4.3 Intonation und Satzart

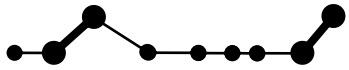
Die Beispiele zeigen, dass die intonatorischen Ausdrucksmittel im Deutschen Beiträge zur Satzbedeutung leisten, die über die Satzarten hinweg konstant bleiben. In Aussage-,

Ersetzungsfrage- und Entscheidungsfragesätzen zeigen Tieftonakzente alte Information, Hochtonakzente neue Information an. Steigende Tonbewegungen verengen Adressatenerwartungen, fallende Tonbewegungen signalisieren die Erfüllung von Erwartungen. Finale Hochtöne weisen auf Unabgeschlossenheit eines Interaktionsabschnitts hin.

Die Funktionsgleichheit der Intonationsmittel in den Satzarten legt die Schlussfolgerung nahe, dass Intonationskonturen im Deutschen nicht die Aufgabe haben, Satzarten zu unterscheiden. Darin liegt ein klarer Unterschied zum Portugiesischen, wo etwa Entscheidungsfragen und Aussagesätze im Regelfall die gleiche syntaktische Form haben. Prototypisch ist die Abfolge Subjekt – Verb – Objekt, z.B. *o João faz sociologia* ('João macht Soziologie'). Zur Unterscheidung zwischen Aussagesatz und Entscheidungsfragesatz dient ausschließlich die Intonation. (32) zeigt die Wortkette als Aussagesatz, (33) zeigt sie als Entscheidungsfrage:

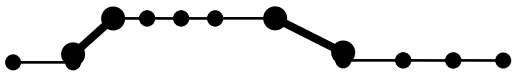


(32) o joÃO faz socioloGIa

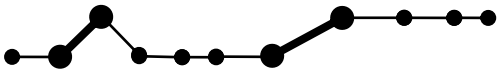


(33) o joÃO faz socioloGIa

Die Handlungsfunktion als Aussage bzw. Entscheidungsfrage ist eng mit den sonstigen Informationen verwandt, die im Portugiesischen typischerweise durch Intonationskonturen kodiert werden (s.o. Abschnitt 3.4). Im Deutschen hat die Intonation in der Regel andere Aufgaben – mit wenigen Ausnahmen, etwa bei Rückfragen. Diese haben Zweitstellung des finiten Verbs, ebenso wie Aussagesätze, von denen sie aufgrund ihrer syntaktischen Form somit nicht unterscheidbar sind (vgl. BLÜHDORN / LOHNSTEIN 2012: 217). Rückfragen werden durch eine zum Ende hin steigende Intonationskontur gekennzeichnet:



(11) ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin



(34) ma RI a ist ei ne HEI del ber ge rin

In Beispiel (11) zeigt die am Ende fallende Kontur an, dass die Wortkette als abgeschlossene Mitteilung verstanden werden soll (ebenso in den Varianten (9), (10) und (12); s.o. Abschnitt 3.3). In (34) kennzeichnen die Tieftonakzente *Maria* und *Heidelbergerin* als Träger bekannter Information. Der Anstieg der Tonhöhe zum Ende hin signalisiert Unabgeschlossenheit des Interaktionsabschnitts. Zu seiner Vervollständigung wird eine bestätigende oder zurückweisende Antwort erwartet. Mit solchen Rückfragen reagiert man auf Mitteilungen, an deren Wahrheit man nicht glauben kann, z.B. um sicherzustellen, dass man sich nicht verhört hat.

5 Intonation im DaF-Unterricht

Die meisten Sprecher – sowohl des Deutschen als auch des Portugiesischen – setzen Intonation in ihrer Muttersprache ganz und gar unbewusst ein. Sie haben keinerlei explizites Wissen darüber, wie Intonation funktioniert und welche Aufgaben sie erfüllt. In der Muttersprache muss solche Unwissenheit nicht zu Verständigungsproblemen führen. In der Fremdsprache dagegen sind Verständigungsprobleme eine fast unausweichliche Folge, wenn Intonationssystem und phonetische Realisierung so unterschiedlich sind, wie es in diesem Aufsatz für das Deutsche und das brasilianische Portugiesisch gezeigt wurde.

Vor allem die drei Schwierigkeiten, die in Abschnitt 3.4 beschrieben wurden, spielen dabei eine Schlüsselrolle. Sie führen dazu, dass Brasilianer in ihren deutschsprachigen Äußerungen häufig Akzent- und Tonrealisierungen zeigen, die für einen deutschen Adressaten nicht dekodierbar sind. In Unterrichtskontexten intonieren Brasilianer oft völlig flach, ohne Intensitäts- und Tonänderungen. Ein deutscher Hörer kann solchen Äußerungen keine Hinweise auf die beabsichtigte Informationsstruktur entnehmen, d.h. ihre Einbindung in den Interaktionskontext ist defektiv. Zusätzlich können abweichende Silbenlängungen zu Wortverwechslungen führen.

In realen Kommunikationssituationen wollen brasilianische Deutschsprecher oft wie im Portugiesischen durch Intonationskonturen pragmatische Informationen wie

(Un-)Sicherheit, (Nicht-)Übereinstimmung oder Ironie ausdrücken. Ein deutscher Interpret wird die gehörte Intonation völlig anders zu deuten versuchen. Als Anzeiger für pragmatische Informationen wird er Satzadverbien und/oder Modalpartikeln erwarten. Deren Fehlen kann weitere Verständigungsprobleme zur Folge haben.

Die Schlussfolgerung, die daraus gezogen werden muss, ist klar: Intonation muss im DaF-Unterricht von Anfang an thematisiert und geübt werden, wie es etwa das Lehrwerk *Stufen International* (VORDERWÜLBECKE / VORDERWÜLBECKE 1995/1997) vorsieht. Sie muss ebenso wie Formen- und Satzlehre als grammatisches Regelsystem eingeführt werden; die praktischen intonatorischen Fertigkeiten der Lerner müssen über alle Niveaustufen hinweg auf- und ausgebaut werden.

Damit das geschehen kann, müssen zwei Voraussetzungen erfüllt sein: Erstens müssen Lehrmaterialien zur Verfügung stehen, in denen die Intonationsregeln auf verständliche Weise und mit geeigneten Übungen aufbereitet sind; zweitens müssen Lehrpersonen vorhanden sein, die im Bereich der Intonation kompetent sind und sich sicher fühlen. An geeigneten Lehrmaterialien besteht noch ein gewisser Mangel, aber das Angebot ist besser, als oft geglaubt wird. Viel schwieriger ist die Lage im Bereich der Lehrkräfte.

Im Sprachstudium und in der Lehrerausbildung gelten Phonetik im Allgemeinen und Intonation im Besonderen als unbequem. Viele Studierende versuchen, ihnen auszuweichen, wenn es möglich ist. Das hat zur Folge, dass Absolventen von Studium und Lehrerausbildung oft zu wenig über diese Gebiete wissen und entsprechend zu wenig an ihre Lerner weitergeben können. Diesen Teufelskreis zu durchbrechen, ist eine wichtige Zukunftsaufgabe für das Fach Deutsch als Fremdsprache.

Intonation muss im Germanistikstudium deutlich mehr Gewicht erhalten – nicht nur an brasilianischen Universitäten bei der Ausbildung von DaF-Lehrern und Hochschuldozenten, sondern ebenso in den deutschsprachigen Ländern bei der Ausbildung von Lehrern des Deutschen als Muttersprache (und übrigens hier wie dort auch bei der Ausbildung von Portugiesischlehrern). Zum Abschluss dieses Aufsatzes stelle ich deshalb – exemplarisch und ohne Anspruch auf Neuheit – einige didaktische Techniken und Übungsformen für den (universitären) DaF-Unterricht und die Lehrerausbildung vor, die ich selbst angewandt habe und die helfen können, die praktischen intonatorischen Fertigkeiten sowie das explizite Wissen der Lerner über die deutsche Intonation zu verbessern.

5.1 Wortakzent

Viele Grundstufenlehrwerke enthalten Übungen, in denen die Lage des Wortakzents markiert werden soll. Solche Übungen müssen im DaF-Unterricht ernst genommen und regelmäßig durchgeführt werden. Wortakzente bilden die Grundlage für die Festlegung von Äußerungsakzenten. In allererster Linie sind es Wortakzentsilben, die für Hervorhebungen auf der Äußerungsebene in Frage kommen. Wer nicht weiß, wo die Wortakzente liegen, muss bei dem Versuch, Wortketten korrekt zu intonieren, von vornherein scheitern.

Im DaF-Unterricht sollte deshalb von Anfang an bei jeder mehrsilbigen Vokabel, die neu eingeführt wird, die Lage des Wortakzents und die Länge des Vokals in der Akzentsilbe angegeben werden, z.B. durch einen daruntergeschriebenen Strich für Länge bzw. Punkt für Kürze, wie im Langenscheidt *Großwörterbuch* (GÖTZ / HAENSCH / WELLMANN 1993) und im Pons *Basiswörterbuch Deutsch als Fremdsprache* (HECHT / SCHMOLLINGER 1999). Lehrer und Lerner können sich an eine solche Praxis schnell gewöhnen, ebenso wie es sich eingebürgert hat, zu jedem neueingeführten Substantiv das Genus anzugeben. Damit wird für die Entwicklung der Intonation ein erstes, unverzichtbares Fundament gelegt.

5.2 Äußerungsakzent

Eine bewährte Übungsform zum Äußerungsakzent besteht darin, einen einzelnen Hochtonakzent durch die Glieder eines ansonsten unakzentuierten Satzes „wandern“ lassen. Die unakzentuierten Silben werden mit Tiefton, die einzige akzentuierte Silbe mit Hochton gesprochen. In (35) notiere ich steigende und fallende Tonbewegungen einfachheitshalber nur durch Schrägstriche:

(35) der schriftsteller möchte den leser mit seinem buch unter/HAL\ten
der schriftsteller möchte den leser mit seinem /BUCH\ unterhalten
der schriftsteller möchte den leser mit /SEI\nem buch unterhalten
der schriftsteller möchte den /LE\ser mit seinem buch unterhalten
der schriftsteller /MÖCH\te den leser mit seinem buch unterhalten
der /SCHRIFT\steller möchte den leser mit seinem buch unterhalten

Die Übung sollte zunächst als reine Artikulations- bzw. Hörübung ausgeführt werden, ohne an die Bedeutungsunterschiede zwischen den Intonationsvarianten zu denken. Zur Übung der

Artikulation schreibt die Lehrperson oder einer der Lerner eine Wortkette mit Intonation an die Tafel. Wegen ihrer Anschaulichkeit ist dafür die „Perlenketten-Notation“ zu bevorzugen, die in den Kapiteln 3 und 4 gezeigt wurde. Die meisten Lerner können sie gut verstehen; manche haben Freude daran, mit ihr zu experimentieren. Die abstraktere Schrägstrich-Notation kann bei geübten Lernern der Mittel- und Oberstufe eingesetzt werden. Es ist darauf zu achten, dass der vorgegebene Äußerungsakzent stets korrekt auf einer Wortakzentsilbe liegt. Nun sollen mehrere Lerner das Geschriebene vorlesen. Sie dürfen mehrere Versuche machen. Es soll darüber diskutiert werden, bei welchem Versuch Akzent und Hochton am deutlichsten hörbar wurden.

Als Hörübung spricht die Lehrperson oder ein Lerner den Satz so vor, dass genau eine Silbe durch Akzent und Hochton hervorgehoben ist. Wiederum muss beachtet werden, dass nur eine Wortakzentsilbe hervorgehoben werden darf. Nun sollen mehrere Personen das Vorgesprochene mit Intonation an die Tafel schreiben. Es soll darüber diskutiert werden, ob die Akzentuierung, die der Vorsprecher realisieren wollte, für die Hörer erkennbar war, ob sie richtig erkannt und richtig notiert wurde.

Meine Erfahrungen mit dieser Übungsform haben gezeigt, dass kaum ein Lerner Schwierigkeiten hat, in der Perlenketten-Notation zu schreiben. Fast alle Lerner – Muttersprachler ebenso wie Nicht-Muttersprachler – haben jedoch zunächst Schwierigkeiten, schriftlich vorgegebene Intonationen korrekt und gut erkennbar vorzulesen. Ebenso haben fast alle Lerner zunächst Schwierigkeiten, eine Wortkette mit Hervorhebung einer bestimmten Silbe so vorzusprechen, dass eine andere Person die beabsichtigte Hervorhebung richtig erkennen und niederschreiben kann.

Übungen wie das hier beschriebene „Intonationsdiktat“ sind deshalb von hohem didaktischem Wert. Hörer, die Intonationsdiktate niederschreiben, lernen, bewusst auf Akzent und Ton zu achten. Die Vorsprechenden erwerben ein Gespür dafür, wie deutlich sie artikulieren müssen, damit die beabsichtigte Intonation sicher erkannt wird. In der Regel müssen sie viel deutlicher intonieren, als sie erwartet hatten.

Aufmerksamkeit beim Hören und deutliches Artikulieren beim Sprechen sind unverzichtbare Voraussetzungen dafür, dass die intonatorischen Sprachmittel kontrolliert und funktionsgerecht eingesetzt werden können. Die Lehrperson muss darauf achten, dass die Lerner einen bewussten Umgang mit der Intonation aus der Diktatübung in ihre gewöhnliche Rede übernehmen. Bei brasilianischen Lernern muss außerdem darauf geachtet werden, dass

Hervorhebungen phonetisch nicht durch Längung, wie es dem Portugiesischen entsprechen würde, sondern durch Stimmdruck und Tonhöhenbewegung realisiert werden. Diese für brasilianische Sprecher schwierige Sprechtechnik muss geduldig und wiederholt geübt werden.

5.3 Phrasierung

In einem nächsten Schritt kann zu Sätzen wie in (35) die Frage gestellt werden, was durch die jeweiligen Hervorhebungen semantisch ausgedrückt wird. Hervorhebungen zeigen an, dass der Sprecher zwischen Alternativen ausgewählt hat. Eine sinnvolle Übung besteht darin, mögliche andere Ausdrücke explizit zu machen, die die Stelle des hervorgehobenen Ausdrucks einnehmen könnten:

(35a) der schriftsteller möchte den leser mit seinem buch unter/HAL\ten – /LANG\weilen, /QUÄ\len ...
der schriftsteller möchte den leser mit seinem /BUCH\ – seinem /AN\zug, seiner kra/WAT\te ... – unterhalten
der schriftsteller möchte den leser mit /SEI\nem – irgend/EI\nem, /KEI\nem ... – buch unterhalten
der schriftsteller möchte den /LE\ser – die /NACH\barn, die poli/ZEI\ ... – mit seinem buch unterhalten
der schriftsteller /MÖCH\te – /DARF\, /MUSS\ ... – den leser mit seinem buch unterhalten
der /SCHRIFT\steller – der journa/LIST\, der po/LI\tiker ... – möchte den leser mit seinem buch unterhalten

Bestehende Wahlmöglichkeiten zwischen Alternativen haben starken Einfluss darauf, wie eine längere Äußerung gegliedert (phrasiert) werden kann. Jede Intonationseinheit muss mindestens einen Akzent enthalten, also mindestens eine Auswahl aus einer Alternativenmenge wiedergeben. Das Phrasieren kann an beliebigen Texten geübt werden. Die Lerner sollen den Text in sinnvolle Mitteilungseinheiten zerlegen. Diese Aufgabe stellt sich im Portugiesischen und Deutschen, wie in vielen anderen Sprachen, recht ähnlich, sodass die meisten Lerner intuitiv gut mit ihr zurechtkommen. Dennoch ist es wichtig, sie bewusst zu üben.

Die Mitteilungseinheiten sollen zunächst so kurz sein, dass in jeder Einheit genau ein Hochtonakzent realisiert wird; alle anderen Silben sollen unakzentuiert und mit Tiefton gesprochen werden. Zur Illustration greife ich auf Beispiel (2) aus Abschnitt 3.1 zurück:

(2a) das ist dieses unter/HAL\ten //
den leser unter/HAL\ten //
aber gleichzeitig ihn dabei ak/TIV\ halten //
dass er sich nicht von der prosa /WEG\tragen lässt //
und die /SEI\ten frisst //
als handlungsfördernden /STOFF\ //
sondern /WACH\ bleibt dabei //
oder er/MÜ\det wird //
dann /IN\nehalten muss //
und einen neuen /AN\lauf nehmen muss //
...

Eine Phrasierung wie in (2a) klingt beim Vorlesen etwas eintönig und langweilig, ist aber regelkonform und für manche Kommunikationsbedingungen durchaus sinnvoll. Hier kommt es zunächst darauf an, die einfachste Intonationskontur einzuüben.

Wenn sie die Phrasierung schriftlich vorbereitet haben, sollen die Lerner ihre Übungstexte vorlesen. Es soll geprüft werden, ob sie beim Vorlesen tatsächlich die vorbereitete oder eine andere Phrasierung realisieren, z.B. indem der vorbereitete Text auf den Projektor gelegt wird. Selbst wenn man so elementar phrasiert wie in (2a), gibt es oft schon mehrere Möglichkeiten. Diese können im Unterrichtsgespräch aufgezeigt und miteinander verglichen werden. Ferner soll die Funktion der Akzente explizit gemacht werden, indem für die hervorgehobenen Ausdrücke Alternativen gesucht werden.

5.4 Tonbewegungen und Akzenttöne

Die Funktionen, die steigende und fallende Tonbewegungen sowie hohe und tiefe Akzenttöne bei der Organisation des Informationsflusses ausüben, sind recht abstrakt und können von vielen Lernern, vor allem in der Grundstufe, noch nicht selbständig gehandhabt werden. Dennoch können und müssen sie im Unterricht geübt werden. Als Übungsform bietet sich wiederum das in Abschnitt 5.2 beschriebene Intonationsdiktat mit seinen verschiedenen Varianten an. Die Lehrperson bereitet schriftliches Material – Sätze oder kurze Texte – mit

eingezeichneter korrekter und sinnvoller Intonation vor. Das Material wird für Artikulations- und Hörübungen verwendet. An allen Übungen sollen mehrere Lerner beteiligt werden, mehrere Artikulations- und Hörversuche sollen zugelassen werden. Die Versuche sollen in der Gruppe diskutiert werden, um einen bewussten Umgang mit den intonatorischen Sprachmitteln einzuüben. Das vorbereitete Material hat dabei eine Musterfunktion. Es dient als Modell für korrekt intonierte deutsche Äußerungen, das die Lerner in ihrer eigenen Rede nachahmen können.

Fortgeschrittene Lerner, die geübt haben, Akzente, Töne und Tonbewegungen in der Aussprache bewusst zu realisieren und beim Hören zu erkennen, können in weiteren Schritten angeleitet werden, komplexe Intonationskonturen mit mehreren Topiks und/oder mit Unterscheidungen zwischen alter und neuer Information, zu planen und bewusst für Kommunikationszwecke einzusetzen. Schon mit den wenigen Mitteln, die in Kapitel 3 und 4 dieses Aufsatzes vorgestellt wurden, lässt sich eine enorme Vielfalt kommunikativer Strategien umsetzen. Entsprechende Übungen sollen immer wieder in den Unterricht eingestreut werden, um die intonatorischen Fertigkeiten der Lerner zu festigen und auszubauen.

6 Schluss

Zur Intonation des Deutschen gehört weit mehr, als in diesem Aufsatz dargestellt werden konnte. Es ging mir nicht um Vollständigkeit, sondern darum, die Intonation anhand einer Auswahl von Regeln als systematischen Teil der Grammatik vorzustellen, der unterrichtet und gelernt werden kann, außerdem darum, ihre Wichtigkeit für die Kommunikation herauszustellen und für ihre vermehrte Behandlung im DaF-Unterricht und in der Sprachlehrerausbildung zu werben.

Die neuere Grammatikforschung hat darauf hingewiesen, dass Intonation keineswegs nur in der gesprochenen Sprache, sondern auch beim Verstehen geschriebener Texte eine Schlüsselrolle spielt. Das ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Schrift für die Konservierung ursprünglich mündlicher Sprachzeichen entwickelt wurde. Beim Lesen müssen schriftliche Texte in Mitteilungseinheiten zerlegt werden, und diesen müssen sogenannte „leise Intonationen“ (FÉRY 2006) zugeordnet werden, die mit darüber entscheiden, wie der Text interpretiert wird. Unterschiedliche Intonationen können die

Bedeutung ansonsten gleicher Wortketten dramatisch verändern, wie dieser Aufsatz an mehreren Beispielen gezeigt hat. Ohne Intonation kann keinem Sprachausdruck, auch keinem geschriebenen, eine definitive Bedeutung zugeordnet werden.

Meiner Meinung nach muss die Sprachdidaktik dringend auf solche Einsichten reagieren und der Intonation ein angemessenes Gewicht im Unterricht geben. Intonation ist weit mehr als nur eine Frage des schönen Klangs. Frei nach WUNDERLICH (1988): Auch in der Sprache macht der Ton einen erheblichen Teil der Musik!

Literaturverzeichnis

ALTMANN, Hans (Hg.). *Intonationsforschungen*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

ANTUNES, Leandra Batista. *O papel da prosódia na expressão de atitudes do locutor em questões*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2007.

AUFDERSTRAßE, Hartmut et al. *Themen neu. Ausgabe in zwei Bänden. Lehrwerk für Deutsch als Fremdsprache*. Kurs- und Arbeitsbücher 1 und 2, 2. Aufl., Ismaning: Hueber, 1998.

BLÜHDORN, Hardarik. *Negation im Deutschen. Syntax, Informationsstruktur, Semantik*. Tübingen: Narr, 2012.

BLÜHDORN, Hardarik. „Syntaktische Nebensatzklassen im Deutschen". In: *Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos*, vol. 16, n. 21, 2013. S. 149-189.

BLÜHDORN, Hardarik / LOHNSTEIN, Horst. „Verumfokus im Deutschen: Versuch einer Synthese". In: Lohnstein, Horst / Blühdorn, Hardarik (Hg.). *Wahrheit – Fokus – Negation*. Hamburg: Buske, 2012. S. 171-261.

BÜRING, Daniel. *The Meaning of Topic and Focus. The 59th Street Bridge Accent*. London: Routledge, 1997.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Fonologia do Português. Análise pela geometria de traços e pela fonologia lexical*. Campinas: Cagliari, 1999.

CAMARGO, Sidney. *As Consoantes do Português e do Alemão*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1972.

CELESTE, Letícia Corrêa. *A Prosódia na Expressão de Atitudes na Fala de Indivíduos com e sem Gagueira*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2010.

CRISTÓFARO SILVA, Thaïs. *Fonética e Fonologia do Português. Roteiro de Estudos e Guia de Exercícios*. São Paulo: Contexto, 1999.

CRUTTENDEN, Alan. *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

DEPPERMANN, Arnulf / BLÜHDORN, Hardarik. „Negation als Verfahren des Adressatenzuschnitts: Verstehenssteuerung durch Interpretationsrestriktionen." In: *Deutsche Sprache* 41, 2013. S. 6-30.

DO The Dung / TRAN Thien Huong / BOULAKIA, Georges. „Intonation in Vietnamese". In: Hirst / Di Cristo (Hg.), 1998. S. 395-416.

DUDEN. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. Mannheim: Dudenverlag, 1959.

DUDEN. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 4. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 1984.

DUDEN. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 5. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 1995.

DUDEN. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 6. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 1998.

DUDEN. *Das Aussprachewörterbuch*. 6. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 2005(a).

DUDEN. *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. 7. Aufl., Mannheim, Dudenverlag, 2005(b).

DUDEN. *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. 8. Aufl., Mannheim: Dudenverlag, 2009.

ENGELS, Inga. *Vergleichende Prosodie Lettisch-Deutsch*. Magisterarbeit. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache, 2011. Online unter:

http://pub.ids-mannheim.de/laufend/opal/pdf/opal2011-1.pdf

FÉRY, Caroline. „Laute und leise Prosodie". In: Blühdorn, Hardarik / Breindl, Eva / Waßner, Ulrich Hermann (Hg.). *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*. Berlin: de Gruyter, 2006. S. 164-183.

GER: *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: Lernen, lehren, beurteilen*. Deutsche Fassung. Berlin: Langenscheidt, 2001.

GIBBON, Dafydd. „Intonation in German". In: Hirst / Di Cristo (Hg.), 1998. S. 78-95.

GÖTZ, Dieter / HAENSCH, Günther / WELLMANN, Hans (Hg.). *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Das neue einsprachige Wörterbuch für Deutschlernende*. Berlin: Langenscheidt, 1993.

HECHT, Dörthe / SCHMOLLINGER, Annette. *Pons. Basiswörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Das einsprachige Lernerwörterbuch*. Stuttgart: Klett, 1999.

HIRSCHFELD, Ursula / REINKE, Kerstin / STOCK, Eberhard (Hg.). *Phonothek intensiv. Aussprachetraining*. Berlin: Langenscheidt, 2007.

HIRST, Daniel / DI CRISTO, Albert (Hg.). *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ICKLER, Theodor. „Zur Bedeutung der sogenannten 'Modalpartikeln'". In: *Sprachwissenschaft* 19, 1994. S. 374-404.

JACOBS, Joachim. „Fokus-Hintergrund-Gliederung und Grammatik". In: Altmann (Hg.), 1988. S. 89-134.

KOHLER, Klaus J. *Einführung in die Phonetik des Deutschen*. 2. Aufl., Berlin: Erich Schmidt, 1995.

KRATOCHVIL, Paul. „Intonation in Beijing Chinese". In: Hirst / Di Cristo (Hg.), 1998. S. 417-431.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis / CAGLIARI, Luiz Carlos. „Fonética". In: Mussalim, Fernanda / Bentes, Anna Christina (orgs.). *Introdução à Lingüística. Domínios e fronteiras*. Vol. 1, São Paulo: Cortez, 2000. S. 105-146.

MAYER, Ruth. *As Vogais do Português e do Alemão*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1972.

MEBUS, Gudula et al. *Sprachbrücke. Deutsch als Fremdsprache*. Kursbücher 1 und 2. München: Klett, 1987/1989.

MORAES, João Antônio de. „Intonation in Brazilian Portuguese". In: Hirst / Di Cristo (Hg.), 1998. S. 179-194.

NIEBISCH, Daniela et al. *Schritte International. Deutsch als Fremdsprache*. Kurs- und Arbeitsbücher 1 bis 6. Ismaning: Hueber, 2006-2008.

NIEBUHR, Oliver. *Perzeption und kognitive Verarbeitung der Sprechmelodie. Theoretische Grundlagen und empirische Untersuchung*. Berlin: de Gruyter, 2007.

OLIVEIRA, Bruna Ferreira V. de. *A prosódia na expressão das atitudes de dúvida, incerteza e incredulidade no português brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2011.

PEREIRA, Manuela C.C. *A expressão das emoções am atos de fala no português do Brasil: produção e percepção*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2009.

PÉTURSSON, Magnús / NEPPERT, Joachim. *Elementarbuch der Phonetik*. 2. Aufl., Hamburg: Buske, 1996.

PIERREHUMBERT, Janet B. *The Phonology and Phonetics of English Intonation*. Doctoral Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1980.

RAMERS, Karl-Heinz / VATER, Heinz. *Einführung in die Phonologie*. Hürth-Efferen: Gabel, 1992.

ROOTH, Mats Edward. *Association with Focus*. Ph.D. Dissertation, University of Massachusetts. Ann Arbor: UMI, 1985.

ROOTH, Mats. „Focus". In: Lappin, Shalom (ed.). *The Handbook of Contemporary Semantic Theory*. Oxford: Blackwell, 1996. S. 271-297.

STALNAKER, Robert C. „Common ground." In: *Linguistics and Philosophy* 25, 2002. S. 701-721.

STEGER, Hugo / ENGEL, Ulrich / MOSER, Hugo (Hg.). *Texte deutscher gesprochener Standardsprache*. 2 Bde., München: Hueber, 1971/1974.

STOCK, Eberhard / HIRSCHFELD, Ursula (Hg.). *Phonothek. Deutsch als Fremdsprache*. Arbeitsbuch. Leipzig: Langenscheidt, 1996.

VORDERWÜLBECKE, Anne / VORDERWÜLBECKE, Klaus. *Stufen International. Deutsch als Fremdsprache für Jugendliche und Erwachsene*. Lehr- und Arbeitsbücher 1 bis 3. Stuttgart: Klett, 1995/1997.

WUNDERLICH, Dieter. „Der Ton macht die Melodie. Zur Phonologie der Intonation des Deutschen". In: Altmann (Hg.), 1988. S. 1-40.

recebido em 03/02/2013
aceito em 29/07/2013

Planejamento de cursos *online* para professores de alemão: parâmetros em Mapa Conceitual

[Planning of online courses for German language teachers: parameters on a conceptual map]

Cibele Cecilio de Faria Rozenfeld[1]

Abstract: Distance-learning language courses are gaining ground because they meet contemporary social demands and expand opportunities for access to new knowledge. They also favor interaction among people with similar goals but who live in places where no live learning arrangements are available. Taking Valente (2002), Garrison and Anderson (2000), and other authors for theoretical bases, this paper reflects on the criteria and aspects to be considered when one plans and ministers online teacher training courses. The data were taken from a distance-based university extension course offered on the Moodle learning platform by a university in the State of São Paulo, Brazil. The objective was to encourage German language teachers to further develop their own language skills, reflect on aspects of inter-culturality in teaching the target language, and provide experience with current technological resources. This paper describes the elements that proved to be relevant in the creation and planning of the course, based on authors who deal with characteristics of computer-mediated teaching. The importance of this study is related to the fact that little information is available on the planning of courses in online formats.

Keywords: Planning of online courses; distance courses; language teacher training

Resumo: Os cursos de línguas a distância vêm ganhando força por se adequarem às demandas sociais contemporâneas e ampliarem as possibilidades de acesso a novos conhecimentos, favorecendo a interação entre pessoas com objetivos semelhantes, mas oriundas de regiões distantes do local no qual os cursos são constituídos e ministrados. Tomando como pressupostos teóricos os estudos de VALENTE (2002), GARRISON e ANDERSON (2000), entre outros, este trabalho tem como objetivo tecer reflexões acerca dos critérios considerados durante o planejamento e a execução de um curso online voltado para a formação de professores de alemão. Os dados advêm de um curso a distância de extensão universitária, oferecido na plataforma de aprendizagem Moodle de uma universidade do interior de São Paulo, que teve como objetivo levar professores de alemão a um maior desenvolvimento das competências linguísticas, à reflexão sobre aspectos da interculturalidade no ensino da língua-alvo, bem como à vivência com alguns recursos tecnológicos atuais. Serão apresentados os elementos que se mostraram relevantes no planejamento e desenvolvimento do curso, tomando como base autores que discorreram sobre características do ensino mediado pelo computador. A relevância do trabalho encontra-se no fato de que pouco foi encontrado sobre o tema planejamento de cursos para a modalidade online.

[1] Docente no conjunto de disciplinas "Língua Alemã" na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus Araraquara, Brasil. Email:cibeleroz@yahoo.com.br.

Palavras-chave: Planejamento de cursos *online*; cursos a distância; formação de professores de línguas

1 Introdução

Muito se tem discutido sobre as mudanças acarretadas pela inserção das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) nas diferentes esferas sociais e sobre as transformações decorrentes de uma forma de comunicação mediada por tais recursos. O conhecido postulado macluhaniano, segundo o qual "os homens criam as ferramentas e as ferramentas recriam o homem" (MCLUHAN 1969), pode traduzir, de forma verdadeira, a via de mão dupla na relação homem-máquina.

No campo da educação, os conceitos *e-learning*, *blended learning*, ensino a distância ou ambientes virtuais de aprendizagem vêm ganhando força nos últimos anos, e têm em comum uma forma de ensinar e aprender na qual tempo e espaço se relativizam e adquirem novas dimensões. Nesse cenário, aspectos dos processos de ensino e aprendizagem que vinham sendo pesquisados no contexto presencial demandam novo olhar, considerando as especificidades dos novos contextos educacionais.

Este trabalho tem como objetivo tecer reflexões acerca dos critérios e aspectos a serem considerados durante o planejamento e execução de um curso *online* voltado para a formação de professores de línguas, bem como apresentar elementos que se mostraram relevantes, desde a constituição até a finalização, de um programa a distância voltado para a formação (inicial e continuada) de professores de alemão. Os dados advêm de um curso de extensão universitária a distância, que foi oferecido na plataforma Moodle de aprendizagem de uma universidade do interior de São Paulo, e que teve como objetivo levar professores de alemão a um maior desenvolvimento das competências linguísticas, à reflexão sobre aspectos da interculturalidade no ensino da língua-alvo, bem como à vivência com alguns recursos tecnológicos atuais.

Os elementos identificados como relevantes no planejamento do referido curso demonstraram ser pertinentes também em cursos a distância desenvolvidos pela autora posteriormente e, a partir de tal constatação, foi elaborado um Mapa Conceitual para a organização dos aspectos que devem fazer parte das reflexões de pesquisadores e

professores planejadores de cursos a distância de formação de professores de alemão ou de outras línguas estrangeiras.

Este trabalho foi organizado da seguinte forma: no item 2, apresentaremos em duas partes as reflexões teóricas que originaram esta proposta. Na primeira, focalizaremos alguns estudos sobre planejamento de cursos presenciais, a fim de buscar pontos de convergência e divergência entre as modalidades, para então passarmos, ainda neste item, especificamente para a discussão sobre planejamento de cursos a distância. No item 3, descrevemos a metodologia utilizada para as análises; no item 4, discorreremos sobre os parâmetros encontrados para o planejamento de cursos na modalidade *online* e, finalmente, no item 5, apresentaremos as considerações finais do trabalho.

2 Reflexões Teóricas

Apresentamos neste item algumas das reflexões teóricas que deram sustentação à proposta.

2.1 O planejamento de cursos presenciais

A fim de refletirmos sobre o planejamento de cursos a distância para professores de línguas estrangeiras, buscamos inicialmente fazer um levantamento dos trabalhos já desenvolvidos na área. Notamos que pouco foi descrito sobre o tema planejamento de cursos de línguas, tanto para cursos presenciais quanto a distância.

ALMEIDA FILHO (2012), em trabalho recente, descreveu o planejamento de cursos de línguas estrangeiras, na modalidade presencial, iniciando por uma definição do que seja **planejamento**. Segundo o autor,

> O planejamento é, de maneira restrita, o processo ordenado e mapeado de decisões sobre inserções do conteúdo linguístico (amostras da língua-alvo, explicações, generalizações, sobre aspectos sistematizáveis dessas amostras e automatizações eventuais) do tipo de processo que será engendrado no curso (interativo, negociador, criativo...), e da reflexão sobre os processos e resultados, das experiências mínimas na e sobre a língua-alvo num curso apresentado em forma de unidades para guiar o ensino e a aprendizagem. Esses processos (de aquisição ou aprendizagem e ensino) são orientados por uma dada abordagem de ensinar línguas e produzidos visando à consecução de objetivos dos alunos

> e do curso e/ou projeções para os alunos e curso feito pelo planejador professor. (ALMEIDA FILHO 2012: 33)

O autor classifica os tipos de planejamentos como **lineares** ou **cíclicos**. O planejamento linear é aquele que representa uma progressão de um item de aprendizagem para outro, cada um logicamente decorrendo do outro. Já o planejamento cíclico, como o próprio nome sugere, implica uma volta a um conjunto inicial, pré-selecionado de unidades de curso, de maneira que se possa expandi-las cada vez que forem retomadas em ciclos posteriores (ALMEIDA FILHO 2012: 45).

Notamos que a proposição do autor, ainda que interessante para cursos presenciais de línguas, não se adequa plenamente a outros contextos, como, por exemplo, para o planejamento de cursos a distância e voltados também para outros objetivos, que não apenas o ensino de língua estrangeira. A despeito de tal fato, encontramos alguns aspectos indicados pelo autor que convergem para o planejamento de cursos com nosso enfoque, como, por exemplo, para a noção de abordagem de ensino como elemento norteador do processo de planejamento e a necessidade do planejamento do conteúdo em unidades. No entanto, o jogo de presenças e ausências virtuais do ensino e aprendizagem a distância acarretam reflexões mais específicas, que serão expostas mais adiante.

SCHNEIDER (2003) também apresenta reflexões interessantes sobre planejamentos e traça um percurso histórico do conceito. Dentre as concepções do termo, a autora destaca a proposta por GANDIN (2001, *apud* SCHNEIDER 2003), segundo o qual o planejamento surge como ferramenta de transformação de ideias em ações, visando a implementação de uma proposta pedagógica, dentro de uma perspectiva em que o saber é construído e formado a partir da consciência crítica e da reflexão sobre a prática.

A autora aborda ainda duas outras tendências na concepção de planejamento: uma, **idealista**, na qual há forte valorização das ideias, sem relação com a prática, e outra, marcada pelo **formalismo**. Em ambas perspectivas, o planejamento torna-se uma mera exigência formal, desconectado do cotidiano, por não haver plano integral que dê sustentação a todo o trabalho, e é frequentemente imposto por alguma instância superior.

Autores que se debateram com questões acerca do planejamento defendem o planejamento **participativo** (GANDIN 2001) ou **colaborativo** (SCHNEIDER 2003), no qual é dado espaço ao professor para contribuir no processo de ensino e aprendizagem. Dessa forma, além de reduzir seu sentimento de impotência diante do processo, o docente poderá contribuir para ele, adaptando material e procedimentos ao contexto.

Este seria outro aspecto de convergência entre as noções de planejamento de cursos presenciais e virtuais: a fundamental importância de um planejamento com envolvimento e participação do professor. No entanto, os alunos, não mencionados nas teorias anteriormente descritas, ocupam papel tão central quanto o do professor na modalidade virtual.

Expusemos, em linhas gerais, algumas reflexões sobre o planejamento voltado para cursos de línguas na modalidade presencial, pontuando também alguns elementos de convergência e de divergência entre essa modalidade e a virtual. Passaremos, a seguir, para uma reflexão mais específica sobre o planejamento de cursos a distância.

2.2 Planejamento de cursos a distância

Para encontrar parâmetros para o planejamento de cursos a distância de formação de professores e poder elaborar um Mapa Conceitual dos elementos necessários ao processo, encontramos respaldo teórico em três eixos principais: no paradigma **estar junto-virtual** (VALENTE 2002), na noção de **comunidade crítica de investigação** (GARRISON, ANDERSON E ARCHER 2000) e de **design instrucional** (FILATRO 2003).

Assim como Almeida Filho propõe a abordagem de ensino como norteadora das ações docentes no ensino presencial, VALENTE (2002) discorre sobre os diferentes paradigmas para o uso do computador na educação. O autor também se refere a tais paradigmas de ensino como **abordagens**.

Segundo VALENTE (2012), existem três formas de conceber a educação a distância (abordagens) e, dependendo da abordagem pedagógica, elas irão contribuir mais ou menos efetivamente para a construção do conhecimento

Os cursos elaborados de acordo com a **abordagem broadcast** (VALENTE 2002: 142) utilizam os meios tecnológicos para passar informações aos aprendizes. Ela é baseada na ideia dos softwares educacionais, ou seja, o professor do curso organiza a

informação de acordo com uma sequência que ele entende ser a mais adequada, e as informações são enviadas ao aluno, utilizando-se dos meios tecnológicos, da forma como já aconteceu com o material impresso, o rádio e a televisão, e acontece também hoje com a internet. Na perspectiva dessa abordagem pedagógica, o professor não interage com o aluno, não tem acesso a ele e, portanto, não sabe como ele processa as informações.

Na **abordagem escola virtual** (CF. VALENTE 2002:143)**,** chamada também de **virtualização da escola tradicional**, são utilizadas tecnologias de telemática para criar a versão virtual da escola tradicional, na qual o processo educacional é centrado no professor, que detém a informação e a passa para o aprendiz. Diferentemente da abordagem anterior, nesta há alguma interação, como, por exemplo, verificando, via entrega de atividades, se aluno memorizou/aplicou a informação. Essa interação, porém, ainda não é suficiente para a construção de conhecimento do aluno. As abordagens broadcast, juntamente com a virtualização da escola tradicional, são baseadas no autodidatismo. Exemplo de cursos neste tipo de abordagem são os telecursos.

Por fim, de acordo com a **abordagem estar junto-virtual** (idb.), defendida pelo autor, o aluno inicia uma atividade engajado na solução de um problema ou projeto. As ações dos alunos produzem resultados e desencadearão reflexões, as quais poderão dar origem a novas indagações e questões. Neste ponto, os alunos poderão não ser capazes de resolver as questões e as encaminham ao professor, o qual lhes envia novas ideias e insumos. O aluno recebe as ideias e novas indagações são geradas. Dessa forma, estabelece-se um ciclo, no qual alunos se encontram engajados na solução de problemas, na construção de conhecimento, contando, para isso, com o suporte do professor. Essa abordagem vai muito além de disponibilizar insumo ao aluno e verificar se o insumo foi **retido**. Ela é baseada na mediação pedagógica realizada por educadores bem preparados.

Entendemos a visão da **abordagem estar junto-virtual** como aquela que irá possibilitar a construção de conhecimento, o envolvimento de alunos em atividades e a aprendizagem colaborativa. No entanto, alguns elementos são ainda imprescindíveis para que ela se concretize, e advogamos que é fundamental o tipo de comunicação entre os participantes do grupo (incluindo a mediação do professor).

Para entendermos melhor o papel da comunicação nas interações mediadas por computador, encontramos respaldo teórico nos estudos de GARRISON, ANDERSON E ARCHER (2000). De acordo com os autores, o uso de **Comunicação Mediada por Computador** (CMC) está se tornando cada vez mais frequente em campos educacionais, por tratar-se de modalidade versátil para o acesso a programas de ensino a qualquer momento, de qualquer lugar. Todavia, os autores sustentam que ela deve ocorrer dentro de uma **Comunidade de Investigação** (cf. GARRISON, ANDERSON E ARCHER 2000: 88) em ambiente virtual, fato que representa ainda o grande desafio para educadores que buscam o uso de Comunicação Mediada por Computador. Nessa perspectiva e buscando contribuir para uma melhor compreensão dos tipos de interação em ambientes educacionais *online*, GARRISON e colaboradores (1991, 2000, 2003) elaboraram o modelo conceitual de **Comunidade de Investigação** (GARRISON, ANDERSON E ARCHER 2000: 88) como experiência educacional, originado a partir dos trabalhos iniciais de GARRISON (1991), e buscaram categorizar os tipos de interação em fóruns utilizados no ensino superior. A elaboração do modelo parte da premissa de que a linguagem escrita e a falada possuem diferentes efeitos no processo do pensamento, sendo necessário salientar as características da comunicação escrita voltada para o discurso crítico.

Tradicionalmente, as interações educacionais vêm sendo realizadas com base na comunicação oral entre alunos e professores. A comunicação oral é mais rápida, espontânea e menos estruturada que a escrita. No entanto, uma grande vantagem da comunicação escrita, é o fato de ela possibilitar a existência de tempo para se pensar, refletir, antes de se expressar. Por essa razão, é adequado que ela seja privilegiada quando o objetivo pedagógico é o desenvolvimento do pensamento cognitivo. Segundo GARRISON, ANDERSON E ARCHER (2000: 90) é a natureza explícita e reflexiva da palavra escrita que encoraja a disciplina e o rigor em nossa comunicação e em nosso pensamento. Para os autores, quando o objetivo é facilitar o pensamento acerca de temas complexos e a aprendizagem significativa, o uso da linguagem escrita pode ser determinante.

Os pesquisadores identificaram como requisitos cruciais para uma experiência educacional bem sucedida em contexto virtual o que eles denominaram **presença**

cognitiva, presença social e presença de ensino, as quais irão constituir uma Comunidade de Investigação.

A **presença cognitiva**, conforme GARRISON, ANDERSON E ARCHER (2000: 87), é o elemento mais fundamental do modelo para o sucesso da experiência educacional. O termo é tomado pelos autores em referência à capacidade dos participantes de uma Comunidade de Investigação de construir sentidos por meio de uma comunicação sustentada. Este elemento é essencial para o desenvolvimento do pensamento crítico, como processo e como produto, tomado comumente como objetivo de ensino superior. Sua criação e sustentação em uma Comunidade de Investigação é fortemente determinada pela forma como a comunicação é restringida ou encorajada pelos membros da comunidade, incluindo o professor. A presença cognitiva envolve atividades reflexivas e compartilhadas, que possuem caráter central na aprendizagem em meio digital (GARRISON, ANDERSON E ARCHER 2000: 93). Orientados pela transição entre o mundo concreto e o mundo abstrato, entre percepção e concepção, os autores entendem que a integração entre o mundo público e privado dos aprendizes é fundamental para a criação da Presença Cognitiva para fins educacionais.

A **presença social** é definida por GARRISON, ANDERSON E ARCHER (2000: 94) como a "habilidade dos participantes de uma Comunidade de Investigação de se projetar social e emocionalmente como pessoas reais, ou seja, projetar sua personalidade, pelo meio de comunicação que está sendo utilizado"[2]. Contrariamente a alguns teóricos, os autores não acreditam que apenas o efeito da mídia em si é o fator mais considerável na determinação do grau de presença social que os participantes desenvolvem e compartilham por meio de discursos mediados. Ao contrário, eles acreditam que o contexto criado pela familiaridade, habilidades, motivação, comprometimento organizacional, atividades e duração de tempo no uso da mídia influenciam diretamente o desenvolvimento da presença social.

A presença social é fundamental para o trabalho colaborativo e para uma aprendizagem crítica. Os autores elencam três categorias de presença social em uma Comunidade de Investigação: **afetiva, comunicação aberta e coesão** (GARRISON E ANDERSON 2003: 51). As três categorias serão retomadas e melhor explicitadas em um

[2] No original: *We define social presence as the ability of participants in a community of inquiry to Project themselves socially and emotionally, as "real" people (i.e. their full personality), through the medium of communication being used*.(tradução nossa)

item posterior deste trabalho, a fim de facilitar a discussão dos dados com vistas ao aporte teórico.

Com relação à **presença de ensino**, os autores evidenciam que o ambiente virtual oferece um grande número de caminhos para o professor influenciar o desenvolvimento da **presença social** e **cognitiva**, por meio do manejo das ferramentas e gestão do ambiente. O seu papel na promoção deste desenvolvimento é fundamental e envolve três campos considerados essenciais: **o design** e **organização do ambiente**, a **facilitação do discurso** e a **instrução direta**. (GARRISON E ANDERSON 2003: 66) Assim como anteriormente, os três campos serão retomados mais adiante.

O último eixo de sustentação teórica deste trabalho está na noção de design instrucional. De acordo com FILATRO (2003) as pesquisas no campo de estudo do design instrucional buscam "compreender de que forma as TICs contribuem para o aperfeiçoamento do processo de ensino-aprendizagem e podem contribuir para a natureza altamente criativa da educação no desenvolvimento humano e social". (FILATRO 2003: 31). A autora entende o termo como o "planejamento, o desenvolvimento e a utilização sistemática de métodos, técnicas e atividades de ensino para projetos educacionais apoiados por tecnologias". (ibd.: 32). A autora toma o termo **design instrucional** como processo amplo que

> [...] envolve – além de planejar, preparar, projetar, produzir e publicar textos, imagens, gráficos, sons e movimentos, simulações atividades e tarefas relacionados a uma área de estudo – maior personalização dos estilos e ritmos individuais de aprendizagem, adaptação às características institucionais e regionais, atualizações a partir de feedback constantes, acesso a informações e experiências externas à organização de ensino, favorecendo ainda a comunicação entre os agentes do processo (professores, alunos, equipe técnica e pedagógica, comunidade) e o monitoramento eletrônico da construção individual e coletiva dos conhecimentos (FILATRO 2003: 31).

Consideramos a noção de design instrucional da autora bastante pertinente. No entanto, tendo em vista seu caráter amplo, neste trabalho tomaremos o termo de forma mais restrita. Tomaremos como design instrucional apenas as atividades que se referem à configuração dos módulos e do ambiente virtual, e que envolve: a divisão do tema geral do curso em subtemas que irão compor os diferentes módulos do curso (correspondente ao número de semanas ou meses do curso), a seleção de ferramentas e a elaboração ou seleção de materiais digitais que irão compor cada módulo. Tais procedimentos

ocorrerão tendo em vista os objetivos pedagógicos, as premissas da abordagem estar junto virtual, bem como a garantia das presenças de ensino, social e cognitiva. Nesse sentido, chamaremos a este processo de **design instrucional virtual**, a fim de diferenciarmos o termo daquele proposto por FILATRO (2003).

3 Metodologia e análise de dados no curso de formação *online* de professores de alemão

Com o intuito de elaborar um Mapa Conceitual dos parâmetros para um planejamento de curso a distância de formação de professores, analisamos as reflexões e os procedimentos utilizados na elaboração e desenvolvimento de um curso oferecido por uma universidade do interior de São Paulo, como curso de extensão para a formação inicial e continuada de professores de alemão. O curso teve duração de cinco semanas, contou com a participação de 22 professores, sendo 5 deles em formação inicial, 15 em formação continuada e 2 professores responsáveis pelo curso a distância.

O tema geral foi ***Kulturenannäherung*: aproximação de culturas à distância** (DKKA, ou seja, *Deutschkurs Kulturenanäherung*), em referência à proposta das atividades, a saber, levar os professores a um aprofundamento dos conhecimentos acerca de aspectos da cultura alemã, além de visar a troca de experiências entre professores e a prática da escrita na língua-alvo. A escolha do título **aproximação de culturas a distância** se deu por uma menção à aproximação das culturas brasileira e alemã. Ao final do curso, foi possível concluir que houve uma aproximação não apenas das culturas do Brasil e da Alemanha, mas também das culturas do ensino de alemão em escolas públicas e em escolas de idiomas, do ensino de alemão em grandes centros e em cidades do interior etc. Juntamente com os participantes, foi possível concluir que **culturas** representou, no curso, um sentido muito mais amplo que o proposto inicialmente.

Os dados foram coletados a partir de notas de campo elaboradas ao longo da constituição do ambiente virtual e desenvolvimento do curso, bem como da observação participante durante esses processos.

Neste trabalho, não iremos nos ater a uma descrição exaustiva do curso[3]. Iremos nos limitar a articular os dados encontrados a partir da análise com teorias que pareceram pertinentes para compor este estudo.

Antes de apresentarmos a proposta, vale salientar ainda o conceito de **Mapa Conceitual**, instrumento de grande valia para esta proposta de representação.

Os mapas conceituais foram desenvolvidos na década de 70 por Joseph Novak e seu grupo de pesquisadores na Universidade de Cornell e representam um tipo de ferramenta utilizada para organizar, esclarecer e descrever ideias sobre um determinado assunto ou para representar um determinado conhecimento. Eles são utilizados para a descrição e a comunicação de conceitos e seus relacionamentos, e foram originalmente desenvolvidos como suporte à **aprendizagem significativa**, proposta por Ausubel, e também na **aprendizagem construtivista**. (BERTI JUNIOR 2011).

De acordo com a enciclopédia eletrônica Wikipedia , mapas conceituais são criados a partir de uma **Questão Focal** combinada a termos que a ela se relacionam.

> A Questão Focal representa o contexto do problema que se pretende compreender ou representar e determina, de forma específica, o domínio do conhecimento a que se relaciona o Mapa Conceitual, bem como a abordagem. Uma característica fundamental dos mapas conceituais é a sua estrutura hierárquica, partindo dos conceitos mais gerais posicionados no topo da estrutura, para os conceitos menos gerais em sua base. Tal estrutura, naturalmente, dependerá da Questão Focal que o Mapa Conceitual pretende responder. Mapas conceituais podem ser representações da estrutura mental subjacente ao indivíduo ou uma representação do próprio conhecimento. Podem assim ser utilizados em processos de ensino-aprendizagem tanto na pré- e pós-avaliação conceitual do indivíduo, quanto na apresentação global da área de uma área do conhecimento. [4]

No item a seguir apresentamos o modelo de representação e discutiremos suas características.

[3] Uma descrição minuciosa do curso "DKKA: *Deutschkurs Kulturenannäherung*: aproximação de culturas a distância" encontra-se disponível em http://books.scielo.org/id/px29p/pdf/soto-9788579830174-09.pdf. Acesso em 07/07/2013.

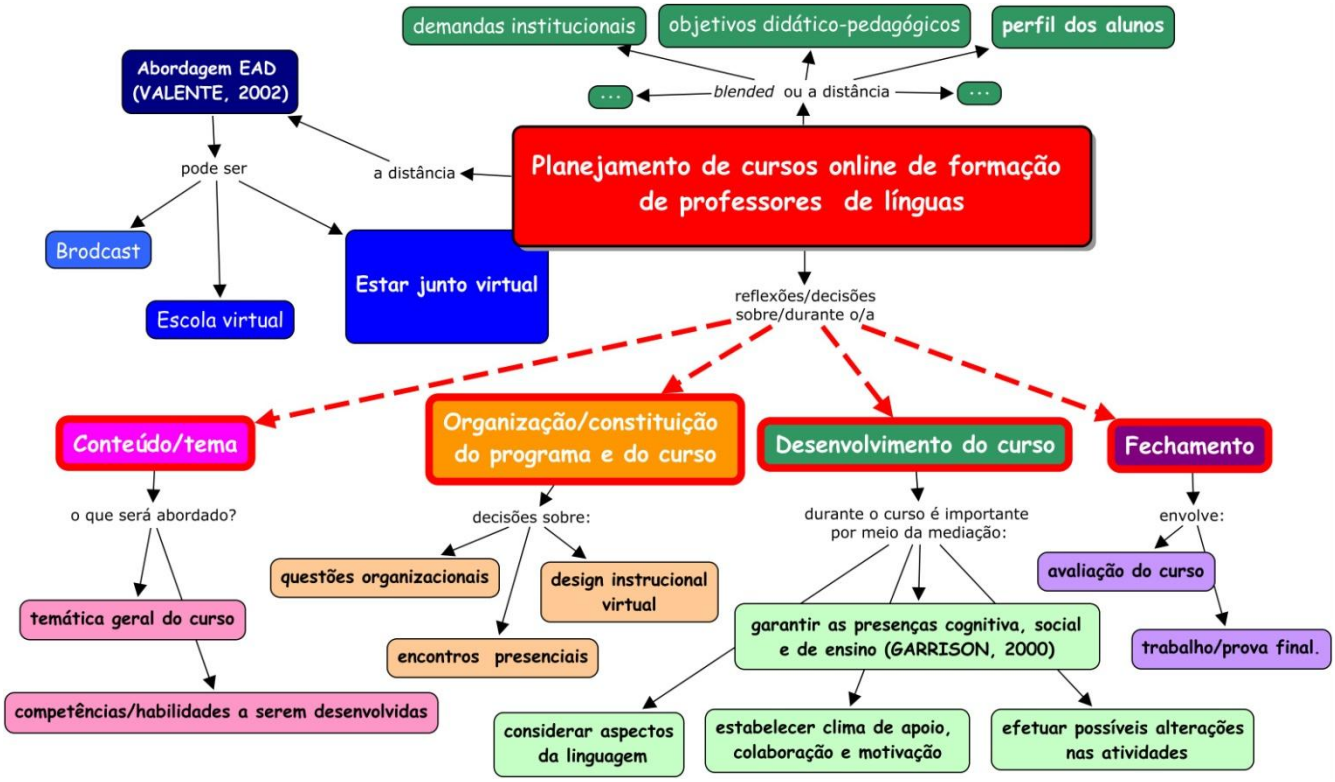
4 Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_conceitual#O_que_s.C3.A3o_mapas_conceituais.3F. Acesso em 2 de julho de 2013

4 Parâmetros para o planejamento de cursos *online* de formação para professores de alemão: representação por meio de Mapa Conceitual

Diante da potencialidade da ferramenta Mapa Conceitual, desenvolvemos um modelo de representação dos parâmetros pertinentes na constituição de cursos a distância de formação de professores de línguas, a fim de contribuir com professores planejadores de cursos e com as pesquisas da área.

Na Figura 1, apresentamos a nossa representação para, em seguida, elucidarmos a proposta.

Figura 1: Mapa Conceitual dos parâmetros para elaboração de cursos *online* de formação de professores de línguas
Fonte: Autoria própria



A Questão Focal apresentada é o **Planejamento de cursos online de formação de professores de línguas** e, por esta razão, ela se encontra no plano de destaque da figura.

Ao se intencionar planejar tal curso, a primeira reflexão deve estar centrada em sua natureza: se será um curso plenamente a distância ou se terá caráter híbrido, modalidade que combina o ensino e a aprendizagem face a face com a mediada pelo computador, que requer o redesenho de cursos e a redução do tempo utilizado em sala de aula. A opção por uma modalidade deverá decorrer diante da análise minuciosa dos objetivos pedagógicos do curso, do perfil do público-alvo e das demandas institucionais, entre outros aspectos pertinentes às especificidades dos contextos.

As demandas institucionais referem-se tanto às exigências da instituição de ensino quanto de políticas educacionais em contexto mais amplo.

Os objetivos pedagógicos se relacionam fortemente com as competências de professores que se deseja desenvolver. De acordo com ALMEIDA FILHO (2006: 20-21), as competências de professores de línguas estrangeiras são constituídas pela **teórico-prática** (definida como as concepções teóricas de ensinar e aprender línguas e que capacita o professor a ensinar de acordo com o que sabe conscientemente - subcompetência teórica), a **implícita** (abrange as experiências de vida ao longo do cotidiano social e escolar, os valores adquiridos socialmente e as crenças sobre o processo de ensino e aprendizagem de línguas), **linguístico-comunicativa** (relacionada com a compreensão e com a capacidade de uso da língua-alvo, envolvendo conhecimento sobre a sua estrutura e seu funcionamento enquanto código linguístico e código social para produção e interpretação de sentidos) da **competência aplicada** e da **competência profissional** (favorece a conscientização do professor de seus deveres, potencial e importância social no exercício do magistério).

Ressaltamos que, além das competências apontadas pelo autor, em cursos a distância é necessário considerar, ainda, a importância do desenvolvimento de competências para o manejo das ferramentas digitais e para a comunicação mediada pelo computador. Tendo clareza dos objetivos, o professor planejador poderá, então, tomar a decisão sobre a natureza de curso mais adequada a seus objetivos: se híbrida ou a distância. Neste trabalho, focalizaremos aspectos inerentes a cursos essencialmente a distância, uma vez que o curso analisado, devido aos objetivos propostos, foi realizado nessa modalidade.

Tendo feito a opção pela modalidade a distância, caberá então a reflexão sobre a abordagem do curso. Tomaremos no âmbito de nossa proposta premissas de VALENTE

(2002), de acordo com o qual as abordagens em EAD podem ser divididas em três: *broadcast*, virtualização da escola tradicional (ou escola virtual) e estar junto-virtual, já explicitadas no item 2 deste trabalho.

Muitos são os estudiosos que enfatizam o fato de que inovadoras não são as tecnologias por si só, mas a forma como elas são utilizadas. As Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) oferecem como grande potencial e possibilidade de interação entre todos os participantes de um grupo, independente de tempo e espaço. Aliado a este fato, acreditamos fortemente no ensino centrado na ação do aluno e na solução de problemas. Diante de tais pressupostos, um planejamento norteado pelo paradigma da abordagem estar junto-virtual nos parece bastante adequado para a construção de conhecimentos em contexto de formação de professores. Estes, com seus inúmeros afazeres, podem interagir com colegas, construir novos conhecimentos, independentemente do local e tempo em que se encontram, por meio de interações assíncronas em um ambiente virtual de curso, de problematizações e de engajamento em tarefas de forma colaborativa. Nessa perspectiva, a abordagem estar junto-virtual encontra-se na representação da Figura 1 subposta à Questão Focal, ou seja, ela constituirá o pano de fundo para a definição de todos os demais elementos do planejamento.

Partindo de tais reflexões iniciais, segue-se, então, para etapas mais práticas, as quais foram divididas em quatro principais: 1) conteúdo/tema, 2) organização/constituição do programa e do curso, 3) desenvolvimento do curso, e 4) fechamento.

ETAPA 1: CONTEÚDO/TEMA:

A reflexão sobre o conteúdo envolve questões acerca da temática geral do curso e a definição das competências e/ou habilidades que se buscará desenvolver, ou seja, haverá aqui novamente uma retomada dos objetivos didático-pedagógicos da proposta. No contexto dessa etapa, é importante que o professor planejador faça uma articulação do tema geral do curso com seus objetivos didático-pedagógicos, com foco no desenvolvimento de competências dos professores.

A temática do curso apresentado neste trabalho estava centrada na discussão de aspectos culturais da Alemanha e de interculturalidade. Nas atividades voltadas para

este objetivo geral, buscou-se, como objetivos mais específicos, promover a interação entre professores, a troca de experiências, o desenvolvimento da habilidade da escrita em alemão e o desenvolvimento da competência profissional e intercultural, além do desenvolvimento de competências para o manejo das ferramentas digitais utilizadas. Não estava previsto um trabalho aprofundado com questões puramente linguísticas.

Partindo desses objetivos, foi criado o curso ***Deutschkurs Kulturenannäherung*: aproximação de culturas a distância** (DKKA).

Outro objetivo que deu origem à temática foi o fato de muitos dos professores de alemão nunca terem tido a oportunidade de viver na Alemanha. Assim, um curso dessa natureza poderia aproximar o professor e a cultura brasileira da cultura alemã (disso decorreu a ênfase no título: "aproximação de culturas a distância").

ETAPA 2: ORGANIZAÇÃO E CONSTITUIÇÃO DO PROGRAMA E DO CURSO

Essa etapa do planejamento abarca questões organizacionais, o *design* instrucional virtual e a definição de ocorrência de encontros presenciais ou síncronos (via ferramenta *chat*).

a) As questões organizacionais:

Envolvem:

- organização do processo de inscrição, seleção de participantes, pagamento e carga horária do curso;

- definição de data/período de desenvolvimento do curso, do trabalho diário ou semanal dos alunos nas atividades, do tempo de trabalho de professores e tutores ao longo de todo o curso; da forma de avaliação dos participantes, controle de frequência, o tipo de curso (de extensão, matéria optativa etc), os pré-requisitos e responsáveis pelo curso;

- reflexão sobre a necessidade de tutores (a presença de tutores é desejável quando o número de participantes for elevado. Havendo necessidade de tutores, é necessário refletir sobre a formação desejável para exercer tal função), sobre o tempo limite para que os alunos completem as atividades, a flexibilidade do curso (obrigatoriedade ou não de participar de sessões de *chats* ou videoconferências em dias e horário pré-estabelecidos e a liberdade de acesso aos materiais *online* 24 horas);

- decisões sobre questões relacionadas aos recursos tecnológicos, como: equipamentos necessários para o aluno; tipo de ambiente virtual do curso; recursos para as necessidades especiais de alguns alunos; acesso aos materiais.

b) O design instrucional virtual (DIV):

Conforme exposto anteriormente, o design instrucional é fundamental e compreende questões centrais para o bom andamento do curso.

Analisando os procedimentos necessários para o DKKA, propomos como tarefas que constituem o DIV: a divisão do tema geral em subtemas, constituindo os diferentes módulos do curso, a seleção de ferramentas do ambiente virtual e a elaboração e seleção de atividades e de material digital de cada módulo. É importante ressaltar que, para uma melhor exploração das potencialidades das TDCIs, deve-se buscar, na medida do possível, uma diversificação de mídias, ou seja, planejar atividades de áudio, de vídeo, de animação, com figuras etc., a fim de motivar os participantes e de considerar diferentes canais de construção de sentidos e de estilos de aprendizagem.

c) Encontros presenciais ou síncronos:

Nessa fase, é importante, ainda, refletir sobre a pertinência do oferecimento de encontros presenciais ou síncronos. No DKKA foram agendados dois encontros virtuais síncronos, realizados na ferramenta ***chat*** do ambiente moodle. As datas foram determinadas com o auxílio da ferramenta **escolha**. Nela, cada participante marcou as datas de sua preferência (dentre duas propostas para cada encontro) e aquelas votadas pela maioria foram tomadas como datas para encontros no *chat*. Destaca-se, ainda, que, para que a discussão síncrona não fugisse de seus propósitos pedagógicos, foi importante definir previamente seu teor/tema. O papel do professor na mediação da discussão é de suma importância para a condução de uma discussão produtiva.

ETAPA 3: DESENVOLVIMENTO DO CURSO:

Em um curso *online*, a comunicação se dá essencialmente mediada pelo computador. Assim, é importante que o professor, por meio de sua mediação, assegure as presenças

cognitiva, de ensino e social no sentido de GARRISON, ANDERSON E ARCHER (2000). Advogamos que esta deve ser a preocupação central dessa terceira etapa.

A fim de compreender melhor as presenças postuladas pelos autores, iremos retomá-las neste item e apresentar uma síntese de seus indicadores.

Presença de ensino: Conforme mencionamos, a presença de ensino envolve três campos considerados essenciais: o *design* e a organização, a facilitação do discurso e a instrução direta (GARRISON E ANDERSON 2003: 67-71). Note-se que o *design* proposto nesta fase difere do da fase anterior, na medida em que este se refere ao processo que ocorre durante o curso, e o DIV ocorre previamente ao seu início.

Os autores (op.cit, 2003:67-71) propõem para cada campo de atividade da presença de ensino os indicadores sintetizados na Tabela 1:

Tabela 1: Campo de atividades e indicadores da Presença de Ensino

Campo de atividade	Indicadores
Design e organização	a) apresentação do programa e do planejamento das atividades, por exemplo, apresentando as discussões que serão realizadas; b) definição de métodos, por exemplo, explicitando a maneira como devem ocorrer os debates; c) estabelecimento de parâmetros de tempo, por exemplo, estipulando prazos para a realização das atividades; d) utilização eficiente das mídias, por exemplo, explicitando como devem ocorrer as postagens em fóruns; a) garantir a netiqueta. De acordo com GREGOLIN (2008: 59), "a cibercortesia varia da cortesia em uma interação face a face, pois o próprio suporte no qual aparece determina aspectos de seu formato e estilo". Ainda de acordo com ela, o estilo, os jogos tipográficos, as imagens e sons inseridos nas mensagens, os *hiperlinks* "são apenas alguns dos recursos que podem ser utilizados em uma interação virtual, como forma de utilização de estratégias com vistas à otimização dos recursos disponíveis para alcançar a cortesia".

Facilitação do discurso	a) Identificar áreas de concordância e discordância entre os participantes; b) Procurar atingir consenso e compreensão; c) Encorajar, compreender ou reforçar as contribuições dos participantes; d) Estabelecer clima propício para a aprendizagem; e) Direcionar comentários; f) Avaliar a eficácia do processo;
Instrução direta	a) Apresentação de conteúdos ou questionamentos; b) Foco na discussão de assuntos específicos; c) Apresentação de síntese da discussão; d) Confirmação do entendimento por meio de *feedbacks* avaliativos e exploratórios; e) Diagnóstico de mal-entendidos; f) Apresentação de informações de outras fontes, como, por exemplo, de um livro texto, jornal, internet, experiências pessoais; g) Auxílio em problemas técnicos; h) Confirmação do entendimento por meio de *feedbacks* avaliativos e exploratórios; i) Diagnóstico de mal-entendidos; j) Apresentação de informações de outras fontes, como, por exemplo, de um livro texto, jornal, internet, experiências pessoais.

Encontramos, ao longo das discussões nos fóruns, diversas mensagens que dão indícios de presença de ensino. A seguir, um exemplo de presença de ensino por meio do indicador "utilização eficiente das mídias" (campo de atividade: *design* e organização, item d), por exemplo, na medida em que o professor explicita como devem ocorrer as postagens em fóruns, em resposta à mensagem de uma aluna que questionava se sua postagem estava correta:

> **Professor:** oi Sonia....vou escrever em português apenas para ir mais rápido e para estar bem claro, ok?[5] Você está QUASE certa...porém, você abriu um novo tópico para todos tópicos ja existentes, entendeu? Pediria a gentileza de postar de novo (vá em suas mensagens e dê um CTRL+C, de pois CLIQUE EM "löschen" para apagar , entre no típico correto e de umCTL+V para colar a sua mensagem no local certo). Vou explicar novamente com base em um exemplo concreto: você abriu o Tópico "Ich bin...". Porém, ja existe um tópico para essas suas informações que é o "Mein Name ist...ich komme

[5] É importante ressaltar que todas as discussões durante o curso foram realizadas em alemão, tendo em vista que um dos objetivos era também desenvolver/aprimorar a habilidade da escrita dos professores, como parte do desenvolvimento da competência linguístico-comunicativa..

> aus..."Então faça o seguinte:
> 1)Abra a o seu topico "ich bin" clicando em cima,
> 2)copie a mensagem dando um ctl+C
> 3) clique na palavra LÖSCHEN em azul no canto inferior direito da sua mensagem
> 4) aparecerá uma mensagem perguntado se vc tem certeza que quer apagar.Clique em sim
> 5) Vá no Tópico que eu abri "Mein Name ist...ich komme aus"
> 6) clique em Antwort na primeira mensagem, no canto inferior direito uma janela se abrirá. Lá você vai copiar a sua mensagem dando um CTL+V. Faça isso em todos os outros tópicos abertos por você. Desta forma temas os temas organizados em um único lugar, e não divididos em vários tópicos (Diskussionsthema). Deu para entender? Qq coisa, pode perguntar...no começo é mesmo tudo muito novo....normal ficarmos um pouco perdidas... Boa sorte!

É possível reconhecer, ainda, o campo de atividade instrução direta, a partir da categoria "auxílio em problemas técnicos ".

Presença social: Os elementos de cada categoria da presença social são apresentados na Tabela 2.

Tabela 2: Presença social: categorias, indicadores e exemplos
Fonte: baseado em BARBOSA (2006:61)

CATEGORIA	INDICADORES	EXEMPLOS
AFETIVO	a) Expressar emoções	Uso de emoticons, caixa-alta, repetição de pontuação, expressões de emoção, etc.
	b) Usar o humor	Uso de carinhas, provocar, fazer ironias, etc.
	c) Revelar-se	Apresentar dados da vida fora da classe
COMUNICAÇÃO ABERTA	a) Continuar um tema	Dar continuidade a um tema, respondendo às mensagens e não começando outro tema
	b) usar citação de outras mensagens	Citar mensagens, ou copiar/colar
	c) Referir-se explicitamente a outras mensagens	Referencia às mensagens e aos conteúdos dos colegas
	d) Fazer perguntas	Perguntas direcionadas aos outros colegas e não apenas ao moderador
	e) Elogiar, demonstrar apreciação	Elogiar os colegas ou os conteúdos
	f) Expressar concordância	Expressar concordância com

		os colegas ou os conteúdos
COESÃO	a) Usar vocativos	Referir-se ao colega pelo nome
	b) Referir-se ao grupo usando pronomes inclusivos	Dirigir-se ao grupo como "nós, nosso" etc.
	c) Saudações fáticas	Uso de cumprimentos, fechamentos

Durante o DKKA foram reconhecidas diferentes categorias de presença social nas mensagens. A seguir, apresentamos alguns exemplos:

> **Professor:** Hallo João[6].....willkommen....ich denke wirklich , dass du der jüngste bist....aber du hast schon sehr viel gemacht, nicht!!!Ich gratuliere dir....[7]

Temos, no excerto, a presença social manifesta em forma de vocativo da categoria coesão (*hallo*, João!) e de elogio, da categoria comunicação aberta (*aber du hast schon sehr viel gemacht, nicht!!!Ich gratuliere dir*!). Outro exemplo foi encontrado também na mensagem a seguir:

> **Professor:** Super, Paula...kannst du vielleicht den Kollegen ein bisschen mehr von deiner Erfahrung erzählen?[8]

Nesta mensagem aparece novamente um vocativo (Paula), associado a um elogio (*super*!) e à formulação de uma questão (*...kannst du vielleicht den Kollegen ein bisschen mehr von deiner Erfahrung erzählen*?), que visou a valorização da contribuição da participante e a continuação do tema (categoria comunicação aberta).

Vale destacar que tanto a presença social, como também a presença de ensino, não necessariamente são exercidas pelo professor. A mediação que marcará o tipo de presença pode ser realizada também pelos demais participantes, como no exemplo ocorrido em um fórum, no qual os alunos deveriam falar sobre si e se conhecer.

> **Neusa:** Hallo Maria, es freut mich auch dich kennen zu lernen. Mein Vater war Russer, und wir hatte etwas von der russischen Kultur immer dabei. Du hast Recht, ich glaube,

[6] Com a finalidade de preservação das identidades dos participantes, os nomes que aparecem nos exemplos são fictícios, criados excepcionalmente pra este trabalho.

[7] Tradução : Olá João, seja bem vindo. Realmente acho que você é o participante mais novo. Mas você já fez muita coisa, não? Parabéns.

[8] Tradução: Que legal, Paula! Você pode contar um pouco mais sobre sua experiência?

> dass die Russen und Brasilianer immer sehr froh sind und mögen Musik. Jetzt hast du eine halbe Russin als Freundin.[9]

Nota-se a presença social exercida por Neusa quando ela se reporta a Maria pelo nome (vocativo) e no momento em que ela expressa concordância (...*du hast Recht*...).

Da mesma forma, vemos a presença de ensino no apoio que Cristina fornece ao colega acerca de sua opinião sobre o tema "multiculturalismo":

> **Cristina:** Ich bin mit Pedro einverstanden, dass die Akzeptierung anderer Kulturen ein wichtiger und ständiger Prozess ist [...] [10].

Reconhecemos na mensagem de Cristina a facilitação do discurso, por meio do encorajamento e o reforço da contribuição de Pedro.

A **presença cognitiva** é descrita de forma minuciosa por GARRISON e colaboradores (2000, 2003). De forma geral, podemos sintetizá-la como uma presença que se constitui de quatro fases distintas, as quais irão compor o que os autores denominam modelo de **investigação crítica**. São elas: evento disparador (reconhecimento de um problema, um tema, um dilema, que emerge da experiência), exploração (alunos são estimulados a perceber a natureza de um problema e a buscar a exploração de informações relevantes sobre ele), integração (caracterizada pela construção de significado para as idéias geradas na fase exploratória, reflexão sobre a aplicabilidade das ideias) e resolução (confirmação de solução, teste ou aplicação direta). O modelo de Investigação crítica dos autores teve como fundamento a concepção do termo de DEWEY (1959). Eles entendem que a integração do mundo público e privado dos aprendizes é o cerne para a criação de Presença Cognitiva.

A seguir, um exemplo de mensagem de um participante, que pode se caracterizar como marcada por **presença cognitiva**.

> **Marcelo**: Ich bin mit euch einverstanden. Da die Schüler so gut Deutsch können, würde ich mit ihnen lernen und sicher über ihre Situation in Deutschland diskutieren und/ oder über andere Themen, die von ihrem Interesse wären.[11]

---

[9] Tradução: Olá Maria, fico muito feliz em te conhecer. Meu pai era russo e nós sempre tivemos presente algo da cultura russa. Você tem razão, eu acho que os russos e os brasileiros são sempre alegres e gostam de música.Agora você tem uma meia russa como amiga!

10 Tradução: eu concordo com Pedro, que a aceitação de outras culturas é um processo contínuo e importante (...)

11 Tradução: Concordo com vocês. Como os alunos falam muito bem alemão, eu aprenderia com eles e certamente discutiria com eles sobre a situação na Alemanha e/ou sobre outros temas, que fossem do interesse deles.

Na mensagem de Marcelo, além de podermos observar a presença social pela concordância com os colegas (*Ich bin mit euch einverstanden*), destaca-se sua proposta de solução de um problema colocado no início do fórum *(...würde ich mit ihnen lernen und sicher über ihre Situation in Deutschland diskutieren und/ oder über andere Themen, die von ihrem Interesse wären*). Esta é uma importante marca da presença cognitiva referente à fase de resolução.

Além da necessidade de garantir as diferentes presenças, na fase de desenvolvimento do curso pode ser necessário realizar algumas modificações nas atividades do planejamento inicial. O professor, por meio de sua mediação, deve estar atento a isso e deve efetuar as alterações que julgar serem necessárias. Este é um aspecto bastante importante para se adequar o curso ao contexto e, por esta razão, o destacamos como elemento constituinte do processo no Mapa Conceitual.

Outro aspecto dessa fase destacado no modelo é o estabelecimento de clima de apoio, colaboração e de motivação entre os participantes. Tal aspecto deve acontecer ao longo de todo o curso. Logo no primeiro módulo, notamos nos dados a importância da disponibilização de um espaço (de atividade em fórum, por exemplo) para que os participantes pudessem interagir e se conhecer livremente. As interações no fórum denominado *Wir lernen uns kennen* (vamos nos conhecer) possibilitaram uma grande aproximação entre os participantes, que conversaram virtualmente sobre família, *hobbys*, experiências na Alemanha, com a língua alemã, experiência profissional, descoberta de amigos comuns etc. Notamos, ao longo do curso, que este espaço foi fundamental para o estabelecimento de um bom clima de trabalho ao longo do curso.

Por último, mas não menos importante, destacamos, ainda nesta etapa de desenvolvimento do curso, o elemento "considerar aspectos da linguagem", pois grande parte das interações do curso (se não todas) ocorreram por meio da linguagem escrita, que se difere da comunicação face-a-face, pois se utiliza de outros símbolos para produzir sentidos. Elas ocorrem geralmente em fóruns de discussão. Não é objetivo deste trabalho um aprofundamento na discussão sobre o tipo de linguagem dos fóruns, tomada por alguns autores como híbrida (cf. XAVIER 2007), por outros como gênero emergente (cf. MARCUSCHI 2005), mas considerar que a linguagem nos fóruns é planejada, estável (no sentido de que fica registrada no ambiente), imbuída de novos signos (como os *emoticons*, maiúsculas para expressar uma fala alta, abreviaturas para

representar a fala mais informal etc.), possibilita tempo para pensar, refletir, antes de se expressar. Durante o processo de mediação, todos os participantes devem levar em consideração esse tipo de linguagem, que difere tanto daquela de situações face-a-face quanto da escrita mais tradicional. A netiqueta, conforme já descrevemos anteriormente, é um conceito que nasce dessa percepção e que descreve as novas regras comunicacionais no espaço virtual.

ETAPA 4: FECHAMENTO

Como última etapa do planejamento temos o fechamento, que ocorrerá após a apresentação de todo o conteúdo do curso. Nesta fase, é desejável que sejam feitas duas atividades principais: avaliação do curso e entrega de trabalho final ou execução da prova.

A avaliação do curso será muito importante para que o professor planejador possa refletir sobre o seu trabalho e o aproveitamento dos alunos. Com base na percepção dos participantes do que foi positivo ou negativo nas atividades, o professor planejador poderá refletir sobre programas futuros. Tal avaliação também pode ser realizada ao longo do curso por meio da ferramenta do Moodle chamada **diário**. No entanto, ainda que isso seja feito ao longo do curso, é importante que a avaliação ocorra também ao final, quando os participantes poderão, então, se expressar a partir de uma perspectiva mais geral do que foi desenvolvido durante todo o curso.

Cabe ainda ao professor/planejador refletir sobre a forma mais adequada de avaliar ou não seus participantes ao final do curso.

Considerações Finais

Neste trabalho, apresentamos uma proposta de parâmetros para o processo de planejamento e execução de cursos *online* de formação de professores.

A partir das reflexões e das análises realizadas, foram identificados elementos pertinentes no processo e estes foram representados em um Mapa Conceitual.

O modelo destaca a importância de se elaborar cursos a distância pautados em uma abordagem que valoriza o envolvimento do aluno na solução de problemas e na

interação com os demais participantes e que promova o desenvolvimento das presenças de ensino, social e cognitiva. Além disso, destacamos algumas das inúmeras questões organizacionais e didático-pedagógicas que devem estar envolvidas no processo de constituição de cursos *online* de professores.

Vale ressaltar que os parâmetros obtidos a partir dos dados e apresentados neste trabalho foram utilizados para elaboração e desenvolvimento de outros cursos a distância e também se mostraram pertinentes, apontando para a possibilidade de sua adequação para outros contextos. Esperamos, com a proposta, poder contribuir para as pesquisas da área e para a elaboração de distintos cursos online futuros.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes. Conhecer e desenvolver a competência Profissional dos professores de LE". In: *Contexturas: Ensino Crítico de Língua Inglesa*. São Paulo: APLIESP, 2006. pp. 9-19.

_____. *Quatro estações no ensino de línguas*. Campinas: Editora Pontes, 2012. pp. 31-55.

ANDERSON, Terry; GARRISON, Randy. Critical Thinking in distance education: developing critical communities in an audio teleconference context. In: *Higher Education*, nr. 29, Kluwer Academic Publishers., 1995. pp. 183-199.

BARBOSA, Aurea Elaine Tozo. *Comunidade de Aprendizagem em curso on-line: um estudo de processo de formação*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

BERTI JUNIOR, D.W. Mapas Conceituais: uma ferramenta tecnológica aplicada a organização da informação e do conhecimento. IN: XXIV Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação, 2011. http://academia.edu/1010672/Mapas_Conceituais_uma_ferramenta_tecnologica_aplicada_a_organizacao_da_informacao_e_do_conhecimento (07/07/2013).

DEWEY, John. *Como pensamos.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959. .

FILATRO, Andréa. *Design Instrucional contextualizado: educação e tecnologia*. São Paulo: Editora Senac. 2003.

GANDIN, Danilo. *A prática do planejamento participativo na educação e em outras instituições, grupos e movimentos dos campos cultural, social, político, religioso e governamental*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

GARRISON, Randy. Critical Thinking in adult education: a conceptual model for developing critical thinking in adult learners. In: *International Journal of Lifelong Education*, v. 10, Nr.4, 1991. pp. 287-303.

GARRISON, Randy; ANDERSON, Terry; ARCHER, Walter. Critical inquiry in a Text-Based Environment: Computer conferencing in higher education. In: *The Internet and Higher Education.* v.2 (2-3), 2000. pp. 87-105.

GARRISON, Randy ; ANDERSON, Terry. *E-Learning in the 21st Century: a Framework for Research and Practice*. London and New York: Routledge Falmer, 2003.

GREGOLIN, Isadora Valencise. *Estratégias de Cortesia em Língua espanhola: estudo de caso em fórum online com participantes brasileiros*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

MARCUSCHI, Luis Antonio. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, Luis Antonio/ XAVIER, Antonio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. pp. 13-67.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHNEIDER, Mêrcia Sueli Pereira da Silva. *O planejamento de aula em dois contextos: do institucional ao colaborativo*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

VALENTE, José Armando. O uso da internet em sala de aula. In: *Revista Educar*, Curitiba: Editora da UFPR, 2002. pp. 131-146. http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/educar/article/viewArticle/2086. (06/07/2013).

XAVIER, Antonio Carlos. Hiperleitura e interatividade na Web 2.0. In: RÖSING, T.M.E E RETTENMAIER, M. (Orgs.). *Questões de leitura no hipertexto*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007.

Recebido em 19/07/2013

aceito em 12/09/2013

A encenação da competência linguística na escrita de *abstracts* em DaF: um estudo de caso sobre uso, função e produção de estruturas predicativas com *als*

[The staging of linguistic competence in the writing of abstracts in DaF (German as a Foreign Language): a case study on the usage, function and production of predicative phrases with *als*]

Júlio Matias[1]

Abstract: This paper discusses the notion of linguistic staging as applied to the field of German as a Foreign Language (DaF). We thus propose a concept of *staging of linguistic competence* as a strategic procedure by which the scientific academic literacy of writers is enacted in a foreign language. Through staging, learners show linguistic competence to formulate complex structures and to express routines and actions of conventionalized language in the target discourse. We hold that linguistic enacting can be expressed through specific structures as well as through processes of selection of terms. This conjecture is discussed based on the predicative use of syntagmas beginning with *als*, which, due to this structure's functional and semantic properties, can be seen as a means for linguistic staging. The corpus is comprised of abstracts written in German by Brazilian doctoral and master's students, and of "think aloud" protocols of the production of those texts. The data suggest that writers often find it difficult to carry out syntactic plans beginning with *als* and to choose the correct verbs for arguments beginning with *als*. Nonetheless, two strategies of linguistic staging were identified during the study: paraphrasing and accessing semantically concrete concepts before taking up abstract concepts.

Keywords: Academic discourse; linguistic complexity; writing process; language repairs; lexical access

Resumo: O presente ensaio discute a noção de encenação linguística, aplicando-a ao campo de estudos de Alemão como Língua Estrangeira (DaF). Assim, propomos um conceito de encenação da **competência** linguística, como um procedimento estratégico através do qual a competência científica dos escritores é representada por meio da língua estrangeira. Através da encenação, os escritores demonstram domínio linguístico para formular estruturas complexas, bem como para expressar rotinas e ações de linguagem convencionalizadas no discurso alvo. Defendemos que a Encenação Linguística pode-se manifestar através de estruturas específicas, e através de processos de seleção lexical. Essa conjectura é discutida com base no uso predicativo de sintagmas introduzidos por *als*, os quais, devido a suas propriedades semânticas e funcionais, podem ser vistos como um recurso de encenação linguística. O corpus é composto de abstracts

[1] Doutorando no Herder Institut da Universidade de Leipzig e Leitor Brasileiro do MRE/DPLP na Universidade de Colônia Email: matias.julio@uni-koeln.de

escritos em alemão por mestrandos e doutorandos brasileiros e de Protocolos de Pensamento em Voz Alta da produção daqueles textos. Os dados apontam uma recorrente dificuldade para completar um plano sintático iniciado por *als*, assim como para selecionar os verbos adequados para um argumento introduzido por essa partícula. Não obstante, duas estratégias de encenação linguística puderam ser identificadas: a paráfrase e o acesso a conceitos semanticamente concretos antes da ativação de conceitos abstratos.

Palavras-chave: Discurso Acadêmico – Complexidade Linguística – Processo de escrita – Reparos de Linguagem – Acesso lexical

Introdução

Realizando uma despretensiosa busca no catálogo da DEUTSCHE NATIONAL BIBLIOTHEK (DNB) para as palavras-chave *Drama* e *Theater*, deparamo-nos com títulos tais como: *Theater als Form politischer Partizipation* (GUNDLACH 2012), *Der Altar als Bühne* (SCHULER 2013), *Die Welt als Drama* (DELLWING et al. (ed.) 2013), *Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik* (VAGN LID, 2011), *Theater als System : eine Evolutionsgeschichte des modernen Theaters* (HOFFMANN 1997), *Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas* (SIEGMUND 1996).

Essa busca informal é ilustrativa para o recorrente emprego da estrutura *X als Y* em textos acadêmicos de diversas áreas em língua alemã, bem como para o leque de funções sintáticas e relações semânticas que ela permite. Tomando exemplarmente o resultado de nossa busca e recorrendo às artes cênicas como metáfora, observamos que um dos possíveis significados de *als* é designar que um determinado elemento, na esfera de todas as acepções possíveis, representa um papel selecionado, dentro de um determinado contexto. Em outras palavras, o referente designa um dos papéis que o núcleo nominal pode assumir, construindo, deste modo, um "cenário" restrito dentro do qual ele será abordado. Nesse sentido, os títulos do catálogo da DNB demonstram como o núcleo nominal "teatro" pode ser abordado sob diferentes prismas: como uma forma de participação política, como um espaço de experiência crítica, como sistema ou como memória, dentre outros possíveis.

É interessante ressaltar como a estrutura sintática é convencionada para a formulação de um elemento indispensável da própria organização textual, no caso, o

título – a porta de entrada para a interação entre leitor e texto. O título, antes do resumo, da orelha, ou da contra-capa, é o elemento que irá despertar o interesse do leitor, o qual, seletivamente, pode ou não, prosseguir com a leitura do artigo, do livro, ou decidir-se por uma palestra. É elementar que *X als Y*, mais que um tipo de padrão sintático para formulação de títulos, desempenha outras funções para a realização de ações de linguagem, próprias da prática textual acadêmica, p.e. expressar julgamentos, ou formular definições. Esse fato permite caracterizar *als* amplamente como um recurso da linguagem comum, aplicado à reprodução da linguagem científica, ou seja, como um recurso da **Linguagem Científica Comum** (*allgemeine Wissenschaftssprache*) (cf. EHLICH 1999).

De classificação gramatical controversa, *als* introduz um predicativo, abrindo uma lacuna para a expansão de um grupo nominal ou para a inserção de um complemento verbal. Dentro do grupo nominal, ele pode funcionar como um atributo, excluindo-se aqui seu emprego em orações comparativas, orações adverbiais temporais ou em contextos imaginários (e.g. *als ob*) ou aditivos (e.g. *sowohl ... als auch*).

Aproveitando o *Drama* como foco temático deste número, aliado ao olhar inicial sobre os possíveis papéis que uma partícula como *als* pode assumir para expressar ações de linguagem, o presente ensaio busca discutir um conceito transposto das artes cênicas para a análise do discurso, qual seja, o de **encenação linguística**. Todavia tentarei, para além da discussão, aplicar o conceito à produção do discurso acadêmico em língua estrangeira, propondo, desse modo, uma noção de **encenação da competência linguística**.

Esse ponto é de grande interesse para a didática do Alemão como Língua Estrangeira (*Deutsch als Fremdsprache* – doravante DaF). A dificuldade de falantes não-nativos, e mesmo dos próprios falantes nativos, com estruturas e modos de expressão rotinizados na linguagem acadêmica, já foi objeto de diversos estudos. Em alguns, nota-se que determinados contextos, nos quais *als* desempenha um papel central, não são incólumes a tais dificuldades. Nesse sentido, proponho, nas próximas páginas, investigar o modo como estruturas predicativas com *als* podem ser utilizadas heuristicamente na formulação de atos retóricos e de linguagem dentro da prática textual acadêmica, considerando, para tal, até que ponto tais estruturas servem como meio de encenar, mais que a linguagem, a competência linguística. O diferencial desta

abordagem é o cruzamento de dados textuais com dados processuais, com o intuito de obter indícios sobre a base cognitiva dessa forma de encenação linguística. Assim, serão apresentados dados empíricos de um estudo sobre o processo de escrita de *abstracts* de congressos, redigidos em língua alemã por doutorandos e mestrandos brasileiros. Com isso, interessa-nos saber se é possível identificar padrões de uso e produção do *als* predicativo nos textos produzidos, além de refletir sobre estratégias e recursos linguísticos utilizados por falantes não-nativos para concretizar o que aqui consideramos encenação.

Na primeira seção, será apresentado um breve panorama da aplicação do conceito de **Encenação Linguística** em diferentes campos de estudo. A seguir, o conceito de **Linguagem Comum Científica** será delineado, de modo a fornecer as bases para abordarmos funcionalmente as construções predicativas com *als* no contexto da produção de textos acadêmicos. Na terceira parte, será fornecido um breve quadro da tentativa de classificação gramatical de *als*, baseado na etimologia dessa partícula. A partir disso, na quarta parte, serão descritas, resumidamente, as funções sintáticas e algumas das várias possibilidades semânticas de *als*. A parte seguinte concentra-se no estudo de caso, para o qual foi utilizado um *software* de captura de imagem na coleta de dados obtidos por meio de protocolos de pensamento em voz alta (*Think Aloud Protocols*). Esses dados compõem o corpus de análise da produção autêntica dessas estruturas na língua materna (L1) e na língua estrangeira (L2).

Finalmente, retomaremos a questão da encenação à luz dos dados apresentados, buscando apontar implicações didáticas deste trabalho.

1 Encenação Linguística

Encenação linguística é um conceito geralmente mais aplicado que propriamente delimitado teoricamente. Se recorrermos à linguagem comum como ponto de partida para pensarmos esse conceito, encontraremos no DICIONÁRIO HOUAISS (2009: 749) as seguintes denotações: **encenação** como "1. TEAT espetáculo teatral, montagem, representação 4. atitude que se caracteriza pela falta de sinceridade ou por não corresponder à verdade, cujo fito é iludir ou impressionar alguém", e do ato de encenar como "1. pôr em cena; preparar a infra estrutura necessária para levar à cena um

espetáculo esp. Teatral, montar 3. t.d. representar (‘exibir em teatro, ‘interpretar um personagem’)”.

No campo da análise do discurso, a noção de encenação linguística é aplicada na interpretação do modo como determinados papéis são representados no processo de interação entre sujeitos, dentro de um determinado contexto social, através da linguagem. Assim, diversos campos de estudo servem-se da noção de encenação linguística na investigação de temas pertinentes a questões de gênero, de consenso entre sujeitos e instituições, bem como para caracterização de atos de fala dentro do discurso propagandístico e do próprio discurso científico. Entretanto, a questão da encenação parece ainda não ter recebido a devida atenção no âmbito da produção de linguagem em língua estrangeira. Nesse sentido, o presente ensaio pretende contribuir para uma discussão do conceito de encenação linguística, analisando o modo como falantes não-nativos utilizam os recursos linguísticos dos quais dispõem na língua estrangeira, para desempenhar papéis dentro de uma dada prática discursiva – seja para apresentar-se como tecnicamente especializados, e desse modo, como pertencentes à comunidade científica, seja para mostrar-se linguisticamente competentes, e cientes das exigências pragmáticas e textuais dessa comunidade.

A noção de encenação é amplamente disseminada no campo dos Estudos de Gênero. Um exemplo é o trabalho de GOTTBURGSEN (1995), que parte da premissa de que a linguagem é um sistema de produção simbólica de significado. GOTTBURGSEN investiga como o gênero social é representado por homens e mulheres em anúncios de jornal publicados na seção “correio afetivo”. Segundo a autora, os indivíduos, no processo de interação dentro de um contexto de situação, encenam seus gêneros conforme expectativas culturalmente determinadas (GOTTBURGSEN 1995: 259). A análise de GOTTBURGSEN pauta-se pela intensidade com que palavras de um determinado campo semântico aparecem em anúncios de homens e mulheres, tanto em suas auto-representações, como nas representações do outro, a quem se procura. Como exemplo, a pesquisadora observa que palavras do campo semântico “Trabalho” são usadas mais por homens para se auto-representar, do que entre as mulheres. Inversamente, as mulheres tenderiam em seus anúncios a uma auto-representação na qual campos semânticos como “aparência” e “carisma” seriam mais reforçados. Segundo Gottburgsen, através da encenação linguística das diferenças entre gêneros, os

sujeitos reafirmam o seu pertencimento a um grupo, de acordo com parâmetros culturalmente determinados. Desse modo, no processo de interação, eles não só constroem uma imagem de gênero social e culturalmente estabelecida, como também reproduzem o discurso de diferença institucionalizado.

Um outro campo de estudo que se vale do conceito de encenação é o da Comunicação Organizacional. HABSCHEID & KNOBLOCH (2009) introduzem a encenação linguística como um recurso de representação simbólica de consenso entre forças conflitantes dentro do ato comunicativo. Desse modo, o consenso, como construto discursivo de uma organização, serve para estabilizar relações sociais de poder, assim como para legitimar e impor decisões políticas. Esse "consenso de fachada" (HABSCHEID & KNOBLOCH 2009: 8ss.) seria uma característica paradoxal da comunicação formal dentro de uma organização. Por um lado, existe uma relação de poder assimétrica, na qual sujeitos são coagidos a compactuar com as esferas detentoras de poder. Porém, concomitantemente, o discurso pauta-se pela constituição comunicativa de identidade, na qual cada sujeito é abordado como peça integrante e fundamental de um conjunto harmônico. Assim, o poder não é exercido explicitamente, mas sim, manifesta-se tacitamente sob a superfície de um jogo de linguagem encenado (id.). Assim, a encenação e o controle social se dão através de práticas e procedimentos discursivos (HARTZ 2009: 183).

A encenação de consenso, porém, não se manifesta somente no âmbito proposicional, mas também em práticas não-discursivas, como em cultos, conforme observa ANTOS (2009)[2]. A fim de analisar a encenação de consenso na esfera performática, ANTOS vale-se da Teoria da Mimese, de René Girard, segundo a qual a imitação, enquanto predisposição ontológica do ser humano, é decisiva tanto para a formação de grupos, quanto para o aprendizado de regras e padrões de comportamento dentro do ambiente social. Assim, o culto, enquanto um ato performático que se repete e

[2] Cito no original: "Anders als ein mühsam durch Diskussion oder Diskurse entstandener Konsens beruhen viele dieser Inszenierungen aber gerade nicht auf einer inhaltlichen, d.h. propositional basierten Grundlage, sondern auf dem Selbstgenuss gemeinschaftlicher Performativität. Bei ästhetischer, rhetorischer oder ritueller Kommunikation wird der kaum greifbare, aber prägende Einfluss dieser Performativität im Allgemeinen auch zugestanden. Dennoch dominiert bei der Erzeugung von Konsens noch weithin die Vorstellung des Primats des Propositionalen vor der Performativität." (ANTOS 2009: 118).

se caracteriza pela imitação recíproca, reafirma e atualiza uma determinada prática coletiva no âmbito não-discursivo.

Exatos quatorze anos antes de se dedicar à análise da encenação em práticas não-discursivas, ANTOS já tecia considerações sobre a encenação linguística de *expertise* no discurso científico, desta vez recorrendo à noção de **redução de contingente** da Teoria de Sistemas Sociais de Niklas LUHMANN.[3] O conceito de contingência designa a unidade de diferença da possibilidade e impossibilidade do real (KRAUSE 1996: 123). Ou, nas palavras de LUHMANN, contingentes são estados de coisas no mundo (*Weltsachverhalten*), que também são possíveis de outra forma (LUHMANN 1984: 217). Neste sentido, a comunicação, consequentemente a produção de discurso, precisa vincular-se à comunicação (*Anschließbarkeit von Kommunikation an Kommunikation* - LUHMANN apud ANTOS 1995: 113). O êxito comunicativo, segundo ANTOS (1995), ou seja, a relevância da comunicação para um determinado grupo, dependeria, portanto, de padrões de sentido disponibilizados via repetição e reprodução, de modo que a alta contingência do sistema possa ser reduzida (id.). Aplicando-se ao discurso científico, isso significa que novos textos constroem-se a partir de textos anteriores, os quais estabelecem padrões discursivos replicáveis, ou o que ANTOS (1995) denomina **invariâncias** (*Invarianzen*). Sem embargo, o novo texto em si é, recursivamente, um candidato ao fornecimento de novos padrões, contribuindo, dessa maneira, para uma contínua redução da contingência dentro do sistema. Assim, "encenação linguística" refere-se à manifestação de qualquer **invariância linguístico-textual** que, apesar de não

[3] O escopo e o foco do presente trabalho não permitem uma discussão aprofundada da ideia de **contingente**, a qual também se relaciona com o conceito de **complexidade**. De qualquer forma, vale ter em mente o que LUHMANN compreende por esses dois termos. Na entrada, fornecida pelo autor no *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (p. 378), lê-se no primeiro parágrafo a base para a compreensao do que se chama reducao de complexidade: "**Reduktion von Komplexität** ist ein systemtheoretischer Begriff. Er taucht in der koginitiven Psychologie auf, um zu bezeichnen, dass ein System eine Vielzahl verschiedenartiger Umweltsachverhalte zusammenfassen und auf je einen Ausdruck bringen muß, um sie intern verarbeiten zu können." (LUHMANN: 387). A relação entre redução de complexidade, seleção e contingência encontra-se resumida no seguinte trecho da obra *Soziale Systeme – Grundriß einer allgemeinen Theorie*: "Komplexität in dem angebenene Sinne heißt Selektionszwang, Selektionszwang hießt hier Kontingenz, und Kontingenz heißt Risiko. Jeder komplexe Sachverhalt beruht auf einer Selektion der Relationen zwischen seinen Elementen, die er benutzt, um sich zu konstruieren und zu erhalten. Die Selektion placiert und qualifiziert die Elemente, obwohl für diese andere Relationierungen möglich wären. Dieses „auch anders möglich sein" bezeichnen wir mit dem tradionsreichen Terminus Kontingenz. Er gibt zugleich den Hinweis auf die Möglichkeit des Verfehlens der günstigtsen Formen." (LUHMANN 1984: 47). É importante ter em mente que ANTOS não fala em *redução de complexidade*, mas sim, em *redução de contingência*, embora alguns trechos de seu texto sugiram uma referência à redução de complexidade, se considerarmos que a contingência em si, com base na citação anterior, já pressupõe uma seleção.

estabelecida, encontra-se em uma relação antagônica ou intertextual com outros textos e suas respectivas invariâncias (cf. ANTOS 1996: 115ss.). O analista precisa identificar tais invariâncias linguístico-textuais, as quais não seguem um padrão obrigatório, mas podem ser reconhecidas como potenciais candidatas[4]. Deste modo, ANTOS (1996: 122 SS.) apoia-se na análise de meios retóricos e estilísticos para idenficar quatro esferas da encenação linguística de *expertise* em *abstracts*: 1) **Comunicação interna**, 2) **transparência**, 3) **conhecimento factual** e 4) **autoridade científica**.

A **comunicação interna** tange o hermetismo do registro, direcionado à recepção de um público técnico e especializado. Paradoxalmente, o texto não procura estabelecer uma relação interpessoal direta com o receptor. A sintaxe hermética e impessoal, aliada ao vocabulário técnico, o qual projeta o objeto em primeiro plano, selecionam os recipientes do texto.

A **encenação de transparência** representa o contrário da comunicação interna. Mesmo dispondo de complexidade linguística e vocabulário técnico, existe um esforço do texto em facilitar a compreensão da matéria para um público externo.

A **encenação do conhecimento factual** serve para demonstrar a competência técnica do sujeito. Meios para tal podem ser identificados, por exemplo, quando se aponta para uma lacuna em determinada área de estudos ou quando o sujeito acentua o modo como ele próprio está contribuindo para o desenvolvimento da área de estudos.

Finalmente, **a encenação de autoridade científica,** a menos relevante para o presente trabalho**,** caracteriza-se pelo modo como sumidades dentro de um determinado campo de estudos levantam questionamentos críticos com relação a outras posições científicas.

Considero que muitos pontos das aplicações da noção de **encenação linguística** acima descritas – nos Estudos de Gênero, na Comunicação Organizacional, em uma prática não-discursiva e no Discurso Acadêmico – podem ser sintetizados na abordagem de Patrick Charaudeau. CHARAUDEAU (2010) caracteriza a encenação linguística partindo do postulado de que toda e qualquer relação social é marcada por relações de

[4] Cito no original: "[...] die Manifestation von jenen (sprachlich-textuellen) Invarianzen, die weder mit diachron tradierten noch mit bereits verbindlichen synchronen Muster zusammenfallen. Als sozusagen „Muster im status nascendi“ können sie aber sowohl in einem intertextuellen wie in einem oppositionellen Verhältnis zu vergleichbaren anderen Texten und deren sozial verbindlichen Invarianzen stehen." (ANTOS 1995: 115).

influência. O modo como essas relações são representadas dentro da linguagem baseia-se em um princípio de alteridade. Para tanto, é necessário que o eu "reconheça a existência de um outro na sua diferença identitária de sujeito falante", para que possa tomar consciência de si como sujeito comunicante (CHARAUDEAU 2010: 58). A relação entre ambos os atores se dá através do ato de linguagem, que ocorre dentro de uma situação de comunicação, a qual impõe um processo de **regulação interacional** de acordo o grupo social ao qual se pertence. A situação comunicativa é, portanto, pautada pelo que CHARAUDEAU denomina **contrato de comunicação** e **instruções discursivas**. Desse modo, a situação de comunicação dita as normas da interação, permitindo que os sujeitos comunicantes construam uma expectativa de troca, restringindo, assim, o modo de encenação dentro do grupo social. Ou seja, a situação e as expectativas que dela emanam determinam a posição de legitimidade dos sujeitos falantes.

A **legitimidade**, por sua vez, exige que o sujeito falante alcance credibilidade e consiga captar o interlocutor ou o público, lançando mão de "procedimentos rituais sociolinguageiros" (CHARAUDEAU 2010: 59) codificados pelo grupo. Neste sentido, o sujeito falante busca influenciar o outro, recorrendo a estratégias discursivas, orientadas segundo quatro fatores (id.:57): 1) o modo de estabelecimento de contato com o outro e o modo de relação entre ambas as partes; 2) a construção de uma imagem do sujeito falante, a qual permita que ele seja reconhecido como uma pessoa merecedora de atenção; 3) a maneira de tocar o afeto do outro para efeitos de sedução ou persuasão, o que CHARAUDEAU chama de **dramatização**; 4) os modos de organização do discurso, através de uma retórica narrativa e argumentativa, que permita que o mundo seja descrito segundo os princípios de veracidade.

Esse panorama de abordagens demonstra que o conceito de **encenação linguística** não é elaborado numa fórmula de equivalência, mas antes circunscrito por uma série de aspectos, dentre os quais podemos destacar: 1) a reprodução ou imitação de práticas discursivas estabelecidas dentro de um grupo, as quais são mais ou menos invariáveis; 2) a representação de um papel ou de uma ação por meio da linguagem, em um determinado processo de interação, de acordo com o contexto de situação; 3) a redução da complexidade e da contingência de um sistema, por meio de seleção, conforme as exigências do contexto de situação. Um exemplo simples e prático dessa encenação dentro do cotidiano pode ser encontrado na produção rotineira de e-mails:

para fazer uma reclamação, um convite de aniversário, ou marcar um encontro formal, assumimos diferentes papéis ao transitar por cada esfera de interação e de discurso. Esses papéis são transmitidos ao recipiente através de recursos linguísticos, por meio dos quais os recipientes, por sua vez, criam uma determinada imagem de nós, como atores convidam, reclamando, marcam horários etc.

Se transpormos esse cenário para o contexto de produção escrita em língua estrangeira, é plausível assumir que a encenação linguística deva ocorrer em dois níveis: primeiro, no nível da **competência textual**, supostamente desenvolvida na própria língua materna e de fundamental importância para a o trânsito entre diferentes esferas discursivas e de interação; e segundo, no nível da **competência linguística**, no qual o falante apresenta (ou mesmo representa) o domínio que possui da língua-alvo, no âmbito lexical e gramatical. A inter-relação entre esses dois níveis é evidente principalmente em casos nos quais os falantes, apesar de não disporem de conhecimentos linguísticos suficientemente avançados, precisam produzir textos complexos, que exigem o emprego das chamadas **estratégias de transformação do conhecimento** (*Knowledge Transforming)* (SCARDAMALIA & BEREITER 1987), como no caso dos textos acadêmicos. Ou seja, na produção do discurso acadêmico em língua estrangeira, a legitimidade (no sentido de CHARAUDEAU 2010), o domínio de invariâncias linguístico-textuais (no sentido de ANTOS 1995), e afirmação de pertencimento ao grupo, são intermediadas pelo modo como o aprendiz "imita" (ANTOS 2009) a linguagem acadêmica na L2, bem como pelo modo como ele faz uso de todo o seu conhecimento textual, lexical e gramatical para assegurar o êxito comunicativo.

Neste sentido, o presente trabalho busca 1) refletir sobre critérios que sirvam para identificar contextos de encenação linguística em língua estrangeira, 2) buscar uma base cognitiva para a encenação linguística através de evidências de base processual, 3) tecer considerações sobre o modo como estruturas sintáticas específicas podem servir de recurso à encenação da competência linguística em língua estrangeira.

Tomando o primeiro ponto, um critério dedutivo para se medir o nível de encenação pode ser visto na complexidade linguística das estruturas produzidas. A complexidade linguística pode ser avaliada, dentre outros critérios, pela utilização de orações paratáticas ou hipotáticas, de itens lexicais menos frequentes na língua e a formulação de grupos nominais complexos, contendo elementos opcionais. A

complexidade linguística presta-se como um critério para mensurar a encenação pelo fato de permitir que o escritor demonstre, na língua estrangeira, o seu domínio do sistema linguístico e sua capacidade de estabelecer relações lógicas sofisticadas. Este ponto pode ser endossado pelo estudo de FEHRINGER & FRY (2007), onde a opcionalidade é analisada como um critério de complexidade linguística:

> We suggest that optionality, as conceptualized in this study, could play a role in the ostentation of one's language prowess. Speakers could thus demonstrate how successfully they could manage the mental resources available to them. (FEHRINGER & FRY 2007: 507).

Contudo, defendemos que a compreensão da encenação em língua estrangeira exige o cruzamento de dados textuais com dados processuais. Só assim é possível observar em que medida os escritores conscientemente manipulam sua expressão para a encenação linguística nos termos aqui considerados. Ademais, o olhar sobre o processo permite identificar, indutivamente, critérios, e estratégias comunicativas (cf. MANCHÓN & ROCA DE LARIOS 1999) que se prestem à encenação.

Esses aspectos serão melhor desenvolvidos quando da apresentação do estudo de caso, no qual estudantes brasileiros produziram *abstracts* de conferência em alemão como língua estrangeira. Do ponto de vista empírico e metodológico, *abstracts* são interessantes não só para o reconhecimento dos quatro tipos de encenação esboçados por ANTOS (1995), quais sejam, **comunicação interna**, **transparência**, **conhecimento factual** e **autoridade científica** – como também para a análise de material linguístico, característico de registros acadêmicos, através do qual a encenação da competência pode se manifestar, como, por exemplo, no uso de grupos nominais complexos, *tokens* menos frequentes, nominalizações etc. Do ponto de vista processual, *abstracts* podem ser produzidos em uma seção de coleta de dados de **pensamento em voz alta**, o que permite observar como os escritores, mais ou menos conscientemente, encenam o discurso na língua-alvo. Outro aspecto são as implicações didáticas que um conceito de encenação pode proporcionar. Defendo aqui que a encenação, no contexto de aprendizado de língua estrangeira, pode ser vista como uma estratégia positiva, através da qual os escritores, nos limites de sua capacidade linguística, buscam representar o papel de integrantes da comunidade científica, formulando uma qualidade de enunciados, mais ou menos bem sucedidos.

2 Linguagem Comum Científica

A **Linguagem Comum Científica** (EHLICH 1999) converte o material linguístico da linguagem cotidiana em rotinas e expressões convencionalizadas, por meio das quais a transmissão do conhecimento científico é retoricamente elaborada. Um exemplo é o verbo *sehen*: enquanto na linguagem comum este designa a percepção óptica (ex. a), na linguagem técnica, ao reger um complemento introduzido por *als*, ele expressa um julgamento (ex. b) (cf. FANDRYCH 2004, GRAEFEN 2004):

Ex.: 1a) Wenn Sie in letzter Zeit immer mehr *blaue Handtücher, Schüsseln, Autos und Hemden gesehen haben*, sind Sie nicht allein. *Die Zeit*, 18.11.1999[5]

1b) Die Oesterreichische Nationalbank (OenB) *sieht als Konsequenz* der Wirtschaftskrise in Osteuropa *keine existenzielle Gefahr* für heimische Finanzinstitute. *Die Zeit*, 05.07.2009

A Linguagem Comum Científica seria, laconicamente, aquilo que se encontra entre um termo técnico e outro (EHLICH 1999: 8). Ela é fundamental tanto para a compreensão quanto para a produção textual-discursiva dentro da comunidade científica. Trata-se de uma linguagem interdisciplinar, através da qual são construídas não só rotinas retóricas e textuais[6], como também em relações sintáticas usuais em gêneros acadêmicos. Contudo, o domínio dessas rotinas e estruturas pode colocar entraves à produção dessa linguagem, especialmente para falantes não-nativos. GRAEFEN (1999: 232) discute o seguinte exemplo de uma construção errônea na língua estrangeira, no qual há um equívoco no emprego do verbo que seleciona o complemento introduzido por *als*:

Ex.: 2) *Als eine* weitere Untergliederung der Funktionswörter *stellen sich als* Fügewörter die Präpositionen und die Konjunktionen *heraus*.

A análise de GRAEFEN foca-se no uso inadequado do verbo *herausstellen*, sem, no entanto, considerar que, na oração, a construção com *als* é utilizada duas vezes e de

[5] Os exemplos cuja fonte é o *Die Zeit* foram extraídos do corpus DWDS. Outros exemplos, referem-se a um corpus de referências construídos no âmbito deste projeto, baseado no trabalho de YAKHONTOVA (2002). É um corpus de referência alemão-português, constituído de 80 *abstracts*, extraídos de cadernos de resumos das áreas de sociologia, filosofia, literatura e linguística.

[6] Se pensarmos, por exemplo, na estrutura retórica de introduções por meio de *moves* proposta por SWALES (1996).

maneira ambígua (*Die Präpositionen stellen sich als weitere Untergliederung* und *als Fügewörter heraus.*) Consideremos, em todo caso, que *als*, em um momento, seja empregado como complemento verbal, e posteriormente, como adjunto adnominal, no qual uma informação complementar, em função atributiva, é fornecida (*die Präpositionen und Konjunktionen als Fügewörter*). Defendemos que a formulação de duas predicações com *als* (em uma oração de dezesseis palavras) e a inadequação do verbo utilizado no exemplo de GRAEFEN poderia caracterizar um modo de encenação da competência linguística. O que torna essa encenação visível são justamente as falhas que ela apresenta, quando da tentativa de maximizar o condensamento de informação. Ora, *als* permite ampla variedade de funções sintáticas e relações de significado, como será demonstrado na seção 4. Ao mesmo tempo, ao tentar reproduzir determinadas invariâncias em língua estrangeira, o autor de texto acadêmico pode, consciente ou inconscientemente, recorrer a expressões não condizententes com aquelas textual e linguisticamente estabelecidas na língua-alvo. São, portanto, potenciais candidatas do ponto de vista do aprendiz, mas irrealizáveis na língua-alvo. Isso ocasiona um erro. Todavia, ainda criando uma "invariância errônea", o aprendiz "põe em cena" o seu conhecimento linguístico através da complexidade de suas escolhas, seja, por ex., utilizando *tokens* mais ou menos frequentes, construindo grupos nominais complexos ou lançando mão de hipotaxe (cf. FEHRINGER & FRY 2007).

Entretanto, o emprego do *als* predicativo em outros contextos que não os complementos verbais ainda não recebeu a devida atenção seja em estudos sobre a Linguagem Comum Científica baseados em corpora, seja no âmbito da produção de textos escritos em DaF. Faz-se, portanto, conveniente descrever outros contextos de ocorrência desta estrutura, partindo, para tanto, de sua controversa classificação gramatical no alemão.

3 Classificação gramatical e etimologia de *als*

A classificação de *als* é alvo de controvérsia tanto nas gramáticas quanto na literatura especializada. Conforme FLAATE (2007) e THURMAIR (2001) em seus respectivos mapeamentos, observa-se que essa partícula pode ser compreendida como preposição, conjunção, conjunção preposicional ou conjuntor, dentre várias outras classificações. Os

sintagmas introduzidos por *als* podem ser classificados como predicativos, complementos, adjuntos, advérbios, atributos predicativos ou preposições adverbiais, para citar somente alguns termos. Com efeito, o que se pode é apontar algumas classificações que não se aplicam a *als*.

Als não pode ser compreendido como uma preposição, por não reger um caso – condição indispensável para essa classe verbal (THURMAIR 2001:43ss., EGGINS 2006: 192). Como conjunção, por outro lado, somente o significado temporal de *als* é abarcado, sem que outros contextos de uso sejam contemplados. Em *als* convergem características de diferentes classes funcionais, o que lhe atribui uma ampla versatilidade semântica na construção de relações sintáticas (THURMAIR 2001: 43ss). Nesse sentido, EGGINS (2006:193) propõe uma designação genérica de *als* como um **adjuntor** (*Adjunktor*) e THURMAIR, por sua vez, como **juntor**. No presente trabalho, adotaremos a nomeclatura de THURMAIR.

Diacronicamente, *als* é uma partícula de comparação derivada das formas *als*, *alse*, *alsô* "*ebenso*" do Alto-Alemão Médio, a qual consiste em uma redução de *also*. *Also*, por sua vez, é composto pela forma não flexionada *all*, a qual, como adjetivo ou advérbio, possui uma denotação simbólica (cf. HOFFMANN 2003), e *so*, o qual exprime uma relação de dêixis. Desse modo, *also* significa "*ganz so, ganz genau so*" e seria, segundo BÜHRIG (1993), a contra-parte do latim *ergo*. Deste modo, *also* enunciaria uma paráfrase:

> Mit also fordere der Sprecher den Hörer auf, bestimmte Teile einer anschließenden Äußerungseinheit hinsichtlich einer vorherigen Äußerungseinheit als "referenz-identisch" zu interpretieren und somit die beiden Äußerungseinheiten als "Paraphrasen" von einander anzuerkennen. (BÜHRIG 1993: 236)

No caso de *also*, a tonicidade recai sobre o componente dêitico, cuja intensidade está diluída em *als* (THURMAIR 2001: 93ss.). Ainda assim, é possível observar em *als* a expressão de uma relação parafrásica em casos nos quais essa partícula possui função adverbial ou adnominal, estabelecendo uma relação de equivalência entre dois elementos. Entretanto, a expressão de um julgamento ou um juízo é reforçada pela forma não flexionada *al*, conforme escreve BÜHRIG:

> Die nennende Prozedur "al" geht auf eine Bewertungsoperation des Sprechers zurück, die nach einer Auswahl bestimmter Elemente der Vorstellung bzw. des Gewußten eine Gemeinsamkeit zwischen bestimmten, und, da Flektionsmerkmale fehlen, noch zu

> verbalisierenden Elementen der Vorstellung bzw. des Gewußten einer anderen Klasse konstatiert (BÜHRIG 1996: 244).

Essa posição é compartilhada por GRAEFEN (1999, 2004) para quem um verbo transitivo, que expressa uma ação ou um processo, passa a exprimir um julgamento se complementado por *als*, como no exemplo de *sehen* anteriormente mencionado (GRAEFEN 1999: 228).

4 Construções predicativas com *als*: aspectos semânticos e funcionais

Estruturas atributivas introduzidas por *als* apresentam uma grande versatilidade semântica e funcional. Por esta razão, elas podem ser encontradas em textos científicos em variados contextos de ação retórica, seja na formulação de títulos – como demonstrado na introdução deste ensaio - seja na elaboração de definições ou na redução do escopo de compreensão de um determinado elemento. Isso é possível pelo fato de *als* poder exprimir diferentes significados conforme a sua função sintática. Por esta razão, é plausível assumir que estruturas introduzidas por *als* potencialmente representam uma estratégia heurística para encenação linguística do discurso acadêmico especialmente em língua estrangeira.

THURMAIR (2001:46) resume as funções sintáticas de *als* em três pontos:

a) Juntor comparativo: em estruturas comparativas, introduzindo sintagmas ou orações, em comparações irreais e após *zu* e *genug*;

b) Juntor para expressão de uma relação de predicação preposto ao grupo nominal (ou outros grupos);

c) Subjuntor, temporal e em contextos específicos.

No contexto didático, aplicações de *als* para além do uso comparativo e temporal são superficialmente tratadas, sendo apresentadas timidamente em alguns materiais didáticos de nível avançado, como, por exemplo, na *Grammatik mit Sinn und Verstand* de RUG & TOMAZSEWSKI (2009). Por esta razão, e pelo fato de estruturas comparativas serem raras em nosso corpus, essas serão consideradas apenas perifericamente.

Em contextos de uso predicativo, *als* deixa-se sintetizar como uma *small clause* (SC) na fórmula proposta por FLAATE (2007:1):

[scNP als XP] onde X = N, A, P, Adv

A partir dessa fórmula, podemos, respaldados em BÜHRIG (1996:239ss.), identificar à esquerda de *als* um *Vorfeld* ou **Tema**, e à direita, um *Nachfeld* ou **Rema**. Assim, *als* forma a base funcional para a integração ou expansão de elemento do campo simbólico, no caso, um substantivo, através de um procedimento sintático (HOFFMANN 2003: 27).

A diferenciação semântica do uso predicativo de *als* a ser apresentada não tem a pretensão de ser exautiva e leva em consideração fatores relevantes para a discussão dos dados textuais. Questões pertinentes, por exemplo, ao emprego de casos em estruturas introduzidas por *als* não serão tratadas. Para uma abordagem completa e aprofundada, recomenda-se, portanto, os trabalhos de FLAATE (2007), EGGINS (2006) e THURMAIR (2001). As três autoras adotam abordagens distintas para categorização das funções sintáticas de *als* e os seus possíveis significados. Para a presente investigação, tentaremos resumir os pontos relevantes do trabalho de cada uma delas, tendo consciência de divergências nas classificações propostas.

Para todos os casos aqui tratados, sintagmas introduzidos por *als* serão vistos como atributos predicativos, ou seja, que designam uma qualidade temporária, válida no momento da enunciação (THURMAIR 2001: 55). Assim, é de se notar que *als* não exprime uma qualidade, como o faz *wie* (p. ex. *Er spricht* wie *ein Muttersprachler*), mas sim uma **função** desempenhada por um determinado ator em um determinado momento (p.ex. *Er spricht* als *Muttersprachler*):

> Bei der mittels *als* fokussierten Funktion oder Rolle handelt es sich um eben jenen "Aspekt" des Bezugsreferenten, welcher im jeweils vorliegenden Kontext bedeutsam ist. Hierin manifestiert sich die residual-(aspekt)deiktische Qualität von *als*. Dabei akzentuiert *als* auch im hier vorliegenden "funktional-selektiven" Gebrauch das **Andersartigen im Identischen**: Mithilfe des *als*-Adjunkts wird der Bezugsrefent in einer seiner vielen Identitäten **abgeschattet**; als leibhaft gegebene Gestalt ist er in dieser Abschattung seiner Identität der *gleiche,* in seinem verschiedenen ihm zugeschriebene Funktionen ist er jedoch ein *anderer*. (EGGS 2006: 186ss.)

Als em si, por meio de seu uso **funcional-seletivo**, é uma estrutura empregada que serve para a redução de contigente, no que o falante elege as interpretações do referente

que serão encobertas. Isso imprime à semântica de *als* um caráter metafórico. Relembrando a teoria de LAKOFF & JOHNSON (1980), o sistema conceptual do ser humano - do modo como pensamos e agimos - possui, fundamentalmente, natureza metafórica (LAKOFF & JOHNSON 1980: 4). Por meio de metáfora, os seres humanos mapeiam um domínio conceitual em um outro domínio distinto, de modo que ela ressalta ou destaca a acepção de um conceito (LAKOFF & JOHNSON 1980: 10). Ao realizar essa focalização, a metáfora oculta outros aspectos inconsistentes com a metáfora, que se tornam, assim, irrelevantes para a transmissão do enunciado. Inclusive, é interessante notar como o uso de *als* torna mais explícita a sistematicidade da metáfora passível de ser estabelecida entre dois conceitos. Tomemos, no caso, as estruturas de algumas metáforas conceptuais que LAKOFF & JOHNSON apresentam proposicionalmente (por ex., *ideas are people, ideas are plants, ideas as products*). Substituindo-se o verbo de ligação por *als* (*as*, no inglês), percebe-se que as estruturas adquirem maior transparência figurativa, que podem ser parafraseadas por termos como "na função de", "na acepção de", "consideradas como" etc.

Em termos gerais, FLAATE e THURMAIR identificam três funções sintáticas abrangentes para sintagmas introduzidos por *als*: **complemento verbal** (*Verbselegierte* als-*Ergänzungen*), **adjunto adnominal** (*Adnominale)* e **adjunto adverbial** (*Adverbiale*). Já a nomenclatura de EGGINS orienta-se pela relação **direta** ou **indireta** que é estabelecida entre o referente e o predicativo. Na função de complemto verbal e adjunto adverbial, existe entre *als* e o referente uma relação indireta, mediada por um verbo. No caso do adjunto adnominal, e em alguns contextos adverbiais, é estabelecida uma relação direta entre o sintagma introduzido por *als* e o elemento por ele caracterizado.

4.1 Complemento verbal

A utilização de verbos de elocução, cuja valência exige um complemento com als (por ex., sich zeigen/präsentieren als, etwas verstehen als, etwas als etwas ansehen, etwas beschreiben als, etwas bezeichnen als, etwas dient als) pode ser interpretada como um recurso para reproduzir invariâncias linguísticas associadas a determinadas metáforas ou

figuras de elocução dentro da linguagem comum científica (c.f. FANDRYCH 2004) (Tab.1).

kritische Auseinandersetzung	*Beschreiben und Darstellen*
x wird als y gesehen, betrachtet	x wird als y beschrieben/dargestellt
Raumbezogenes Handeln	*Erwähnen*
x stellt sich als y heraus	x wird als y genannt
Forschungshandeln	*Sprachlich fassen, definieren*
x lässt sich als y analysiert	x wird als y bezeichnet/verstanden

Tab. 1. Atos de linguagem e verbos de elocução com *als*-predicativo (extraído e adaptado de FANDRYCH 2004)

Assim, na língua estrangeira, pode-se recorrer a tais verbos para apresentar e representar o conhecimento linguístico pertinente à utilização adequada de operadores discursivos. O uso de *als* como complemento verbal corresponde aos casos em que GRAEFEN (1999) chama a atenção para problemas de regência ocasionados pela seleção de um verbo inadequado. A dificuldade dos aprendizes seria, portanto, principalmente semântica, na formulação de um julgamento implícito. GRAEFEN (2004) observa que verbos transitivos diretos, como *sehen*, *verstehen*, *darstellen* etc., expressam uma atividade ou processo. Quando regem o juntor *als*, eles exprimem um julgamento implícito, ou, conforme FLAATE (2007: 66), uma estimativa dentro de uma escala entre percepção e interpretação:

Ex.: 3) Man kann es nach Flusser *als* "elektronisches Gedächtnis" *betrachten* (...). [Sociologia/TA1]

4) Literatur als Sprach-Welt *kann als* eigenständige Wissensordnung mit eigenen Regeln *angesehen werden.* [Literatura/TA5]

Isso torna a predicação com mais modalizada, se comparada à utilização de um verbo de ligação (THURMAIR 2001: 58). O exemplo b seria bem mais assertivo se tivesse sido formulado como *Literatur als Sprach-Welt ist eine eigenständige Wissensordnung mit eigenen*

Regeln. Desse modo, o falante toma cautela em relação à formulação da proposição, e nisso utiliza um verbo regente de *als* como *hedge*. O complemento verbal com *als* é sintaticamente obrigatório, ou seja, a não-utilização do mesmo acarreta má formação gramatical (THURMAIR 2001: 59). Ainda no exemplo b, no entanto, há uma predicação opcional expressa no sujeito da oração, também composto por uma estrutura com *als*. Neste caso, trata-se de uma função adnominal de *als*.

4.2 Adjunto Adnominal

Na função de adjunto adnominal, os predicativos com *als* ocorrem em um contexto exclusivamente nominal, sendo, portanto, independentes do restante da oração (FLAATE 2007: 66) e, consequentemente, do verbo (THURMAIR 2001: 50) Desse modo, apresentam-se como componentes opcionais do grupo nominal (cf. FEHRINGER & FRY 2007):

Ex.: 5) Der Vortrag geht *von der Bedeutung der Freiheit als Ausgangspunkt ethischer Überlegungen* aus. [Filosofia/TA10]

Nesse exemplos, o *als* predicativo expande atributivamente o significado de um nome superordenado, com o qual não é estabelecida uma relação de equidade referencial. Segundo FLAATE (2007: 122), é expressa uma relação semântica assimétrica entre os elementos que ocupam as posição temática e remática, especialmente em casos nos quais, através de um nominalizações, o núcleo substantivo é tornado abstrato, como no exemplo:

Ex.: 6) *Die Entlarvung des Generals als* ordentlicher Drahtzieher des Aufstandes (DUDEN 1998, 742 apud. EGGINS 2006: 232)

EGGINS observa que, contudo, a regência nominal advém factualmente do verbo, o que abre a possibilidade de esses contextos serem interpretados como formas adverbiais:

Ex: 7) Der General *wurde als* eigentlicher Drahtzieher des Aufstands *entlarvt*. (DUDEN 1998, 742 apud. EGGS 2006: 233)

Além disso, *als* denota em contexto adnominal, o desempenho de um papel, de uma função ou o pertencimento a um grupo – o que EGGS (2006:186) descreve como o uso seu funcional-seletivo:

Ex.: 8) Literatur *als Wissensordnung*, Literatur und andere Wissensordnungen [Literatura/TA6]

A caracterização adicional, formulada através do grupo nominal introduzido por *als*, expressa a seleção de uma possível função ou papel do elemento a que se refere. Um exemplo são frases como "Ich als Student", "Sie als Brasilianerin", "Als Frau + Verb". São casos nos quais *als* deixa-se reformular como "x no papel de y", "x na acepção y", "x na função y", "x como parte de y", "x como membro integrante de y". Essa função pode ser encontrada especialmente em títulos, conforme demonstrado na introdução deste ensaio.

4.3 Adjunto Adverbial

A classe de *als* predicativos em função adverbial é a mais livre e mais complexa. Por um lado, eles podem funcionar como um complemento verbal opcional, admitindo o sentido de um advérbio de modo ou instrumento, como na frase *er arbeitet als Koch* (FLAATE 2007: 65). Nesses casos, os predicativos com *als* são vistos como complementos livres (*freie Angaben*) ou adverbiais livres (*freie Adverbiale*) (EGGINS 2006: 195).

Por outro lado, eles podem completar um nome, deixando-se reformular por um advérbio de tempo, de causa, condição ou mesmo concessão, como nos exemplo:

Ex: 9) Der Mensch als "animal symbolicum" erfasst 'Welt', 'Wirklichkeit' je schon durch das Medium der Sprache. [Filosofia /TA1] = [*Da der Mensch ein animal symbolicum ist, erfasst er Welt, Wirklichkeit (...).*]

Ex.: 10a) Pia *als Ärtztin* hat das nicht gewusst!? Das ist ja wirklich unglaublich. (EGGINS 2006:187)

Obwohl Pia Ärtztin ist, hat sie das nicht gewusst!? Das ist ja wirklich unglaublich (ID.)

Ex: 10b) *Als Ärtztin* im Schichtdienst auf der Intensivstation hat man es wirklich schwer. (EGGINS 2006:187)

Wenn man Ärtztin im Schichtdienst auf der Intensivstation *ist*, dann hat man es wirklich schwer. (id.)

Nestes casos, em que o predicativo com *als* pode ser parafraseado em uma oração hipotática, EGGINS reconhece uma **qualidade argumantativa implícita** de *als* (EGGINS 2006: 225).

O objetivo desse breve resumo de algumas características semânticas e funcionais de *als* foi ilustrar a diversidade de relações complexas que podem ser condensadas por meio de três letras. Essa versatilidade semântica e sintática faz com que *als* se revele como um recurso linguístico eficiente para a encenação tanto linguística quanto da competência linguística, pois os aprendizes tentam "imitar" expressões da linguagem científica comum que se valem de *als*, as estruturas com *als* implicam em diversos contextos uma redução de contingente, além de permitir a relação entre dois referentes formulados com alta complexidade linguística. Em vista disso, esta predicação é um meio conveniente de demonstrar o domínio de estruturas linguística e cognitivamente complexas na segunda língua.

Neste ponto, perguntamos-nos: o que os dados processuais podem nos dizer quanto a essa encenação? Quais dificuldades os autores de escritos acadêmicos encontram na formulação de tais estruturas? Que estratégias eles/elas empregam para encenar a linguagem acadêmica? Em que medida eles/elas têm consciência dessa encenação? A seção seguinte toca tais questões.

5 A produção de estruturas predicativas com *als* – um estudo de caso

Nesta seção, serão investigados processos cognitivos envolvidos na produção de estruturas predicativas com *als* através de um estudo de caso realizado com falantes de alemão nativos e não-nativos. Os dados a serem apresentados consistem em uma amostra de um estudo empírico realizado com mestrandos e doutorandos alemães e brasileiros de quatro áreas das ciências humanas (literatura, filosofia, linguística e

sociologia). Os dois grupos, cada qual com seis alemães e sete brasileiros, receberam a tarefa de redigir um resumo em alemão, entre 300 e 400 palavras, para a participação em um congresso de suas respectivas áreas de estudos. Os participantes brasileiros deveriam ter pelo menos o nível B2, e, principalmente, ter tido experiência na recepção e produção de textos acadêmicos em português e alemão. A experiência na submissão de resumos e participação em congressos era desejável, mas não um critério de exclusão.

Os resumos foram escritos em um *Laptop Macintosch OS* Versão 10.5.8, em condições de pensamento em voz alta (*Think Aloud* – TA), e documentados com o auxílio do *software* de captura de tela *Camtasia*. As verbalizações foram áudio-documentadas com o microfone interno do computador.

O primeiro procedimento na análise dos dados foi contabilizar o número de ocorrências de estruturas predicativas com *als* nos *abstracts* redigidos por cada um dos grupos. A tabela 2 resume esses números em valores absolutos. Ainda que a amostra seja insuficiente para uma análise de variação com eventual significância, observa-se entre os brasileiros um valor médio um pouco maior na utilização de estruturas aqui tratadas ($\bar{x}$ = 3.14, σ= 2,26) do que entre os alemães ($\bar{x}$ = 2.16, σ=2,4). Em média, os informantes alemães produziram 15,6 frases, de modo que o *als* predicativo seria utilizado a cada sete. Os brasileiros escreveram uma média de 12,4 frases, de modo que o *als*-predicativo apareceria a cada quatro, portanto, com maior frequência.

Seria isso um indício da utilização de *als* como estratégia heurística? O uso de *als* pode ser apontado como um recurso de encenação da competência linguística? Ainda não é possível responder. Em todo o caso, os dados permitem observar alguns padrões de frequência dentro das áreas de estudo, independente do grupo. A tabela 2 demostra que o maior número de frequências das estruturas estão nas áreas de Literatura e Sociologia. Embora uma série de fatores possam influenciar esse número de ocorrências - por ex., preferências individuais, nível de proficiência, maturidade do trabalho de pesquisa, *priming* etc. –, tais números sugerem as preferências linguístico-textuais dos respectivos campos de estudo.

DE (n=6)	*Área*	*L1 (DT)*	*BR (n=7)*	*Área*	*L2 (DT)*
Antje	Linguística	2	Bob	Sociologia	4
Djaho	Etnologia	1	Carlos	Sociologia	1
Elise	Literatura	7	Cris	Literatura	5
Hans	Política	0	Dani	Sociologia	7
Karolin	Política	2	Pedro	Filosofia	1
Karsten	Sociologia	1	Renato	História	2
			Sonia	Sociologia	2
Total		*13*			*22*

Tab.2. Ocorrências de *als* nos textos produzidos em condições experimentais (valores absolutos)

Legenda: DE: escritores alemães - DT: Alemão - L1: Língua materna - L2: Língua estrangeira

Com relação à distribuição, os brasileiros utilizaram, em números absolutos, três vezes mais construções com *als* em função adverbial do que os alemães. Dessas construções, dois terços foram formulados na voz passiva, ou seja, *als* aparece entre os brasileiros em maior frequência em formulações impessoais e modalizadas, funcionando como um *hedge*. Qualitativamente colocam-se, agora, outras questões pertinentes 1) ao grau de complexidade e de acurácia dessas estruturas, e 2) às estruturas de pensamento por trás da produção dessas construções. Elas apresentam algum tipo de dificuldade para as autoras dos textos? Quais estratégias são utilizadas para produzi-la? Os participantes têm consciência da ação encenatória? Como as autoras dos textos, enfim, **formulam** verbalmente a encenação?

Compreende-se como **Formulação** um processo mental, por meio do qual atribui-se uma representação conceptual, forma e estrutura linguística (LEVELT 1993, KESSELING 1993, PECHMANN 1994, WROBEL 1995). Segundo o modelo de LEVELT (1993), a Formulação ocorre a partir de uma **conceitualização** em um nível não-verbal, o qual designa uma intenção comunicativa. Uma vez disponível a representação

conceptual, o falante seleciona *lemmas* de seu léxico mental, os quais serão codificados fonológica, sintática e – no caso da escrita – grafemicamente (cf. WROBEL 2002).

Especialmente neste caso, a formulação pode ser **fluente** – com pausas < 3s, sem dificuldades, praticamente automática - ou **não-fluente**. Neste último caso, a formulação caracteriza-se por pausas longas ou rupturas, nas quais os autores de textos podem dar início a reparos, como reformulações, paráfrases, substituições, inserção de elementos, ou mesmo, reconceptualizar a mensagem original. Assim, uma formulação não-fluente pode ser o resultado de esforços na resolução de um problema, ou mesmo a tentativa de aprimoramento de um conteúdo já formulado.

De acordo com SCHILPEROORD (1996: 9), pausas sinalizam processos cognitivos envolvidos na mudança de estados de atenção. Nesse sentido, elas possuem três funções principais: 1) a produção de novos incrementos, ou seja, sequências linguísticas que se aglutinam ao conteúdo já produzido; 2) atualização do conteúdo na memória de trabalho, e 3) monitoramento. Nesse sentido, as pausas podem apontar para processos de planejamento, acesso lexical, leitura do texto já produzido ou dificuldades de formulação. Conforme sua duração e a localização, as pausas desenham um quadro das dificuldades encontradas durante e produção de uma determinada estrutura, além de permitirem identificar vestígios da aplicação de estratégias para solução dessas dificuldades. Relevantes para o presente estudo são, sobretudo, as pausas que ocorrem dentro de uma oração. Pausas antes de parágrafos, ou no início de uma oração não serão, portanto, consideradas.

Pausas motivadas por processos de monitoramento podem ser acompanhadas por **reparos**. Os falantes tendem, de modo geral, a reformular trechos do enunciado quando a expressão ideal ou apropriada não é encontrada, isto é, quando determinadas regras de boa formação do enunciado não são atendidas (cf. PECHMANN 1994:100).

Na comunicação oral, reparos são abordados como estratégias comunicativas na realização de **mudanças de estrutura** (*structures shifts*, segundo ENKVIST & BJÖRKLUND 1989), ou, na comunicação escrita, de **estratégias de reestruturação** (ROCA DE LARIOS et al. 1999).

A seguir, serão apresentados quatro exemplos, nos quais estruturas com *als*-predicativo foram formuladas em resumos de conferência nas L1 e L2 alemão. Para tanto, os processos de escrita documentados com auxílio do programa *Camtasia* foram

transcritos em formato de partitura no programa EXMARaLDA (Fig.1). Com base na transcrição, foi desenvolvido um sistema de notação, o qual tenta representar graficamente a construção da oração. Assim, procurou-se ilustrar a incrementalidade da produção de linguagem escrita, a não-linearidade do processamento de grupos nominais complexos, alternativas rejeitadas e conceitos ativos na memória de trabalho. Os códigos adotados estão representados na Fig 1.

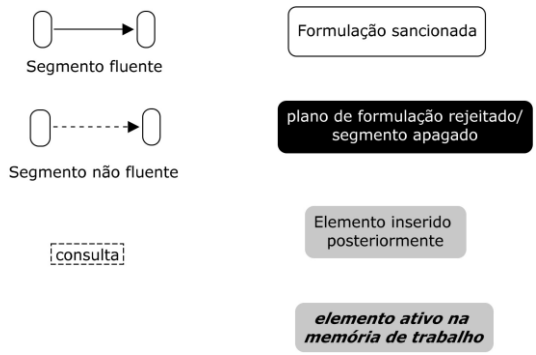


Fig 1. Legendas: notação gráfica (esq.) e transcrição (dir.)

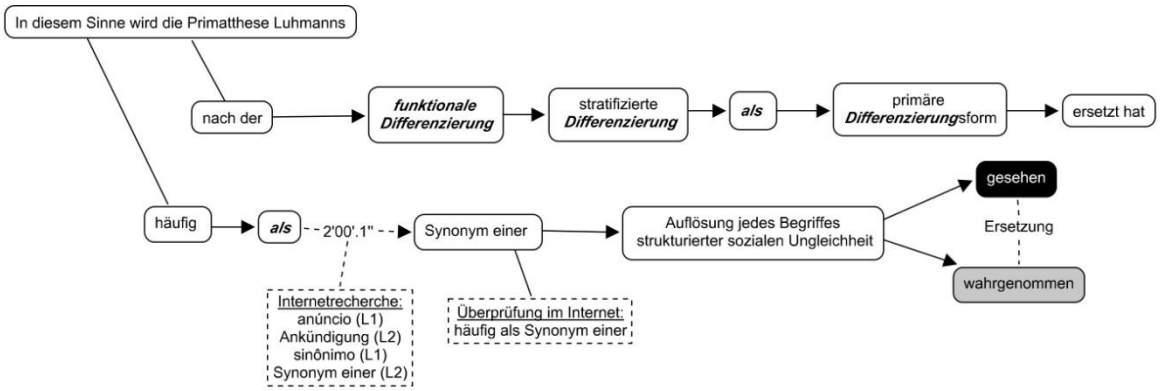
Alemão L2

Caso 1

In diesem Sinne wird die Primatthese Luhmmans, nach der funktionale Differenzierung stratifizierte Differenzierung als primäre Differenzieungsform der Gesellschaft ersetzt hat, häufig als Synonym einer Auflösung eines Begriffes strukturierter sozialen Ungleichheit wahrgenommen.

Interpretamos o caso acima como um exemplar de encenação de comunicação interna (ANTOS 1995). Provavelmente, essa sentença é uma das mais, se não a mais hermética de todos os textos produzidos no grupo brasileiro. Tal hermeticidade é percebida na pressuposição de que o receptor tenha um mínimo de conhecimento dos termos apresentados, na densidade atributiva da formulação, observável em elementos sintaticamente opcionais, como a oração relativa, e na impessoalidade, expressa pela voz passiva. O núcleo propositional *die Primatthese Luhmmans*, além de ser explicado por uma oração não-restritiva, é relacionado com um grupo nominal, composto de uma

cadeia de três genitivos, que, sendo introduzida por *als*, funciona como argumento do verbo. Neste exemplo, como em dois outros já comentados, *als* aparece duas vezes. Um olhar sobre a representação do processo de escrita demonstra, contudo, que o autor enfrentou dificuldades na seleção do elemento referenciador:



A representação do processo de construção da frase demonstra que, da esquerda para a direita, Bob produziu um trecho da sentença linearmente, com fluidez, até a abertura do segundo plano sintático com *als*. Aqui, a produção é interrompida por mais de dois minutos, durante os quais o autor do texto busca encontrar o lexema que exprima a relação de equivalência entre sujeito e argumento introduzida por *als*.

22 [W]: stratifizierte Differenzierung als primäre Differenzierungsform der mod
23 [W]: der Gesellschaft ersetzt hat, ((4s))
[G-S]: mo
24 [K]: googlet nach "die These, nach der" Luhmann
25 [K]: kehrt zum worddokument wieder
26[K]: sucht auf dem Pauker nach dem Wort ersetzen, googlet nach "stratifizierte Differenzierung ersetzt hat"
27 [W]*: häufig als* ((10s))
[K]: kehrt zum worddokument wieder
28 [K]: googlet nach "anúncio", korrelat, sinônimo, synonim einer
29[W]: *Synonim einer* ((3s)) Auflösung jedes Begriffes struktureierter sozialen Ungleichheit *gesehen*.
30 [K]: fügt Fußnote ein.
31[K]: nachdem der Text wieder gelesen wird, googlet nach "Auflösung jedes Begriffs", anschließend nach "Auflösung eines Begriffs", "des Begriffs"
32 [K]: kehrt zum Worddokument wieder, macht Revisionen
33 [G-S]: *gesehen*
[Rp]: *wahrgenommen* ((22s))

A primeira estratégia do informante é procurar o verbete *anúncio* em um dicionário de tradução *online*, o que o leva à opção *Ankündigung*. O processo de busca mostra que a sequência de ativação dos itens lexicais transcorre do mais concreto, cotidiano, frequente, para o mais específico e abstrato, o qual finalmente é sancionado. Naturalmente, em termos semânticos, pode-se especular que o informante, na verdade, reconcepcionalizou sua mensagem, se considerarmos que, entre *anúncio* e *sinônimo*, há uma perceptível diferença de significado. Nesse caso, pelo fato de o autor do texto conscientemente rejeitar uma alternativa lexicalmente mais comum, em detrimento de uma mais específica, enxergamos um modo de encenação da competência linguística. Pois o receptor do texto – a menos que tenha contato com os dados dessa pesquisa – jamais saberá das opções comuns, que permearam a processo de redação. Ou seja, são estratégias que o autor utiliza para complicar o seu texto.

A mesma lógica aplica-se à substituição do verbo *sehen*, acentuadamente comum, por *wahrnehmen*, que, apesar de ser menos comum que *sehen* no contexto de situação, é mais genérico, praticamente um superordenado. Como no caso de anúncio e sinônimo, aqui, a sequência do acesso lexical se dá do mais concreto para o mais abstracto.

A substituição do verbo *sehen* e a dificuldade em preencher a posição remática manifesta-se na produção de outros autores de texto, como vemos no segundo caso.

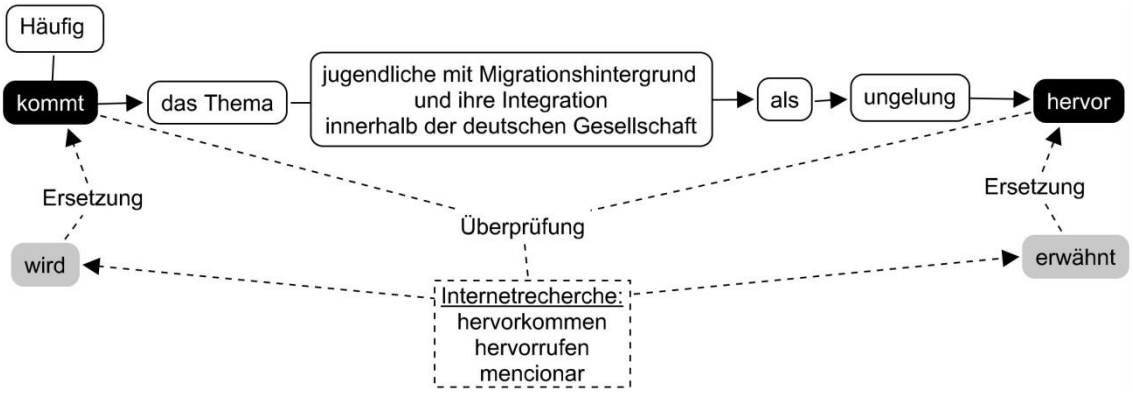
Caso 2

Häufig wird das Thema Jugendlichen mit einem Migrationshintergrund und ihrer Integration innerhalb der deutschen Gesellschaft als ungelung erwähnt.

Esta é a frase de abertura do resumo da informante Dani. Nela, a autora exprime um julgamento distanciado e modalizado com relação ao núcleo proposicional através do emprego do *als* predicativo complementando o verbo *erwähnen*. Comparado à sentença produzida por Bob, a oração de Dani, devido à parataxe, é menos complexa[7], mas não deixa de atender às exigências linguístico-textuais

[7] ela poderia p.e. ter elaborado um grupo nominal complexo como "Die Integration Von Jungendlichen mit migrationshintergrund in der deutschen Gesellschaft"

Chama a atenção o adjetivo *ungelung*, utilizado como predicado, o qual claramente é uma palavra cunhada pela informante, não possuindo, portanto, nenhum significado em língua alemã. Ou seja, aqui, o problema reside exatamente na predicação que encerra o julgamento expresso pelo uso de *als*. A localização do elemento problemático, a posição remática, coincide com os dados processuais de Bob. Com efeito, a representação gráfica da formulação de Dani revela dificuldades no acesso ao verbo:



38 [W] : • • *ihre Integration innerhalb der deutschen Gesellschaft als* •
39[W]: *ungelunghervor*.
[L-S] : als ungelung?
40 [L-S] : •nee. hervorkommen ((10s)) o que? não existe essa palavra?
[K] : schlägt nach dem Verb hervorkommen im Pauker nach. Liest auf dem linken Rand das Verb "hervorrufen" und klickt darauf. Anschließend sucht sie nach dem Wort "mencionar".
41[G-S] : kommt…hervor
[Rp] : wird…erwähnt [K] : ersetzt das Verb *hervorkommen* für ein Passiv mit dem Verb *erwähnen*.

O primeiro segmento produzido por Dani foi linear e fluente. Em seguida, esse segmento-base é monitorado. Dani mostra-se insegura com o uso do verbo *hervorheben*, o que a leva a consultar um dicionário *online*. Primeiramente, ela busca formas em alemão que lhe pareçam apropriadas a partir do prefixo *hervor* (*hervorkommen, hervorrufen*), recorrendo, finalmente, a uma tradução, com o uso do verbo *mencionar*. Aqui, parece que a autora do texto fez o caminho inverso daquele realizado por Bob quando da seleção de itens lexicais. Baseando-se no critério de frequência, o uso de *hervor*, com base no corpus DWDS, ocorre menos do que o do verbo *erwähnen*. Nesse sentido, pode-se especular que, ao optar por um verbo separável com o prefixo *hervor*, a

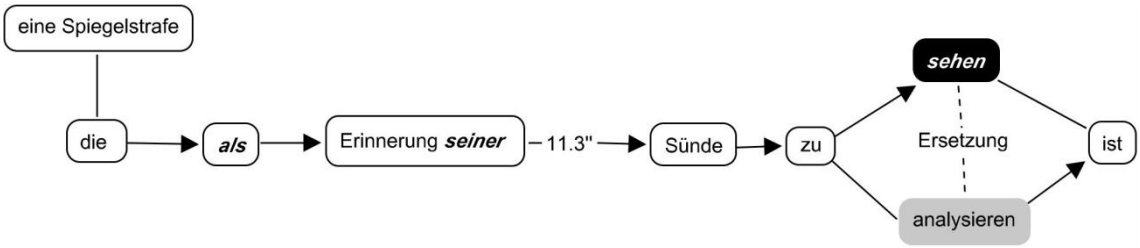
informante buscasse factualmente uma expressão menos comum e que exprimisse maior tecnicidade.

Nesse exemplo, enxergamos um caso interessante de encenação: a informante utiliza corretamente a estrutura sintática e lexical, falhando, no entanto, na semântica do elemento que justamente determina a ação da linguagem. A tentativa de encenação foi, sob esse ponto de vista, mal sucedida.

Caso 3

Anfortas der Gralskönig beachtet nicht die Normen und Regel des Grals und deswegen wird er für sein unangemessenes Verhalten bestraft, ein Spiegelstrafe, die als Erinnerung seiner Sünde zu analysieren ist.

Similarmente aos exemplos anteriores, neste exemplo o preenchimento da posição remática é marcado por uma pausa. Com efeito, essa pausa aponta para a dificuldade da informante Cris em acessar na L2 um constituinte do complemento verbal. Esse é parte integrante do predicado, o qual especifica o núcleo nominal subdeterminado. Portanto, a pausa poderia ser vista como indiretamente motivada pela partícula *als*.



168 [Rp]: komma *ein Spiegelstrafe die als Erinnerung seiner* uh • • *die als erinnerung seiner*
169 [L-S]: Sünde?
[Rp]: Sünde
170 [P-L] : • • • die als Erinnerung seiner Sünde …• •
171 [Rp]: *zu sehen ist́*
[G-S]: *sehen*
172 [Rp]: *zu analysieren ist* ((14s))

Outra semelhança com o exemplo anterior é a substituição do verbo *sehen* por *analysieren*. O protocolo demonstra que *sehen* já estava saliente na memória de trabalho

da informante, no que esse já havia sido acessado e rejeitado em um outro momento da produção, sob o argumento de que ele seria "muito simples":

> 57 [L-S] : *nee nicht festgestellt*
> 58 [W]: *gesehen*
> 59 [L-S] : *aber sehen ist so einfach... nee, nicht sehen... ham... sondern ... wo ist Synonim, da*?
> [G-S]: gesehen
> [K]: sie sucht nach einem Synonim im Internet
> 60 [P-L]: als Gegner oder Komplementäre …
> [NV]: nachdenklich (stützt den Kinn auf die Hand dannach schaut schnell nach oben)
> 61 [W]: verstanden ver-stand-den- verstanden werden
> 62 [Rd]: Leib und Seele können dementsprechend als Gegner oder Komplementäre verstanden werden.

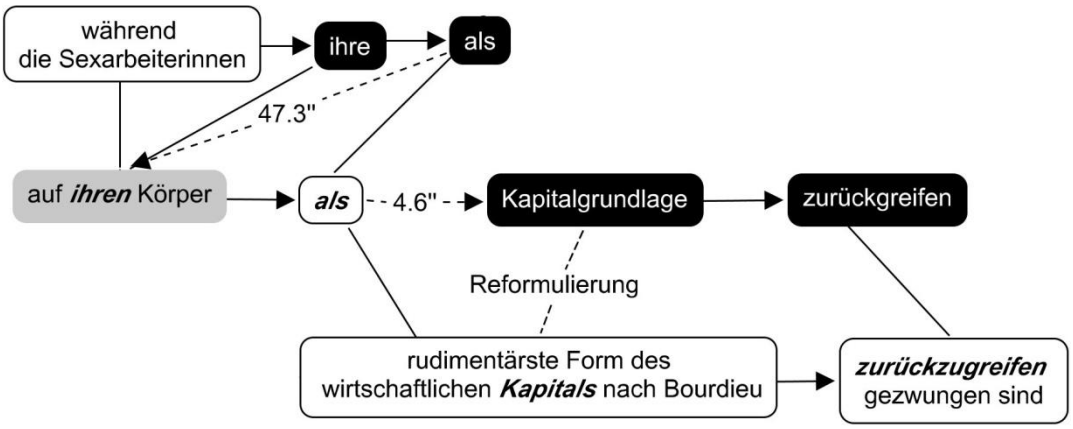
Nesse caso, o conceito de encenação linguística poderia ser aplicado, pois, embora *sehen* (ou mais apropriadamente *ansehen*) fosse possível dentro do respectivo contexto, a informante preferiu optar por um verbo menos comum que *sehen*. Decidir-se pelo verbo *verstehen* não foi uma tomada rápida de decisão. O verbo *verstehen* só foi ativado após a informante, durante a pausa, fornecer pistas pára-verbais de seu esforço consciente para acessar o item lexical desejado (Linha 60). A sequência do acesso lexical é semelhante à dos outros dois casos: *sehen* é a forma mais concreta e comum, portanto, a mais saliente; *feststellen* expressa uma conclusão baseada em observação, sendo menos comum que *sehen*, mas ainda baseado na experiência. *Verstehen*, por sua vez, informa ao recipiente uma ação no nível hermenêutico, e consequentemente, mais abstrata.

Alemão L1

Während die SexarbeiterinnInnen auf ihren Körper als rudimentärste Form wirtschaftlichen Kapitals zurückzugreifen gezwungen sind...

Neste trecho de oração, redigido pelo informante Karsten, o sintagma introduzido por *als* possui função adnominal: ele expande um conceito superordenado (*Körper*) e é um elemento facultativo na configuração sintática da oração. No processo de escrita dessa sentença, Karsten produziu, primeiramente com fluência, a frase: *während die Sexarbeiterin ihren als*, em seguida, produziu *während die Sexarbeiterin auf ihren*

Körper als, e após abrir um plano sintático com *als*, realizou uma pausa de 4.6 segundos.



Essa pausa é um indício de que a expansão sintática aberta por *als*, consequentenemte a relação tema-rema a ser estabelecida, *a priori* não está acessível nem linguística e nem conceitualmente ao falante. Conforme demonstra o TAP, o núcleo nominal *Kapital* está ativado, mas a atribuição, ou seja, a caracterização ou determinação deste está ausente:

> 152[M-K]: ich muss da irgendetwas mit Kapital ((unverständlich)) von null an kann ich gar nichts wissen ((7s)) ach, das ist Mist jetzt...ist viel zu viel Text ((5s)) [K]: regt sich nach der Pause auf.

Após a pausa, ele formula o substantivo composto *Kapitalgrundlage*, o qual, em um segundo momento, é reformulado em *rudimentärste Form wirtschaftlichen Kapitals nach Bourdieu.*

> 153[W]: *auf ihre Körpern als* ((3s)) *Kapitalgrundlage zurückgreifen*
> [G-S]: als
> 154[M-K]: als...was ist denn dies, das ist nicht Kapital, das ist als rudimentär
> 155[Rp] : *rudimentärste Form wirtschaftlichen Kapitals nach Bourdieu*
> 156[G-S] : Kapitalgrundlage

A partir desses dados, seria plausível afirmar que aqui estamos frente a um caso de encenação linguística? Considerando-se como critério a complexidade do grupo nominal da opção sancionada, em contrapartida com o substantivo composto rejeitado, a resposta seria positiva. Um contra-argumento seria de que, neste segmento, o autor substitui um conceito por outro, se considerarmos que *Kapitalgrundlage* e

rudimentärste Form wirtschaftlichen Kapitals têm significados distintos. Em todo caso, aqui também a formulação do elemento referenciador exigiu o emprego de reparos.

Na produção de Karsten encontramos ainda mais um exemplo interessante na formulação de uma estrutura comparativa. No processo, após formular com relativa fluência o segmento *diejenige, die mit dem Kopf arbeitet*, o autor do texto, ao monitorar a superfície textual, considera o enunciado "hohl" – vago, oco. Por conseguinte, ele reformula o enunciado em *diejenige, die mit Fähigkeiten witschaftet*, repetindo a seqência de acesso lexical que vai do mais comum para o mais científico:

170 [Rp] : viel größeren

171 [K] : setzt nach ausgesetzt fort

172 [P] : *als die ((5s)) jenige, die mit dem Kopf arbeitet*

173 [M-K] : *das klingt jetzt total hohl* eh, das klingt jetzt mit dem Kopf, so ein Bullshit ((6s))

174 [L-S] : mit geistigen Fähigkeiten witschaftet

175 [P] : *geistigen Fähigkeiten wirtschaftet/ das Einkommen erbringt*.

6 Conclusão

Reconhecer contextos de encenação da competência linguística significa identificar formas de expressão, através das quais os autores crêem estar utilizando recursos linguísticos adequados e sofisticados para se apresentarem a uma comunidade discursiva na língua-alvo. Este ensaio buscou identificar alguns critérios de base textual e cognitiva que possam servir de base para uma maior elaboração do conceito de encenação da competência linguística. Um dos critérios foi a complexidade do material lingüístico produzido. Os dados sugerem que, tanto na língua estrangeira, como na língua materna, os informantes se esforçam para encontrar um modo de expressão que se distancie da linguagem comum e se aproxime da linguagem comum científica. Isso foi demonstrado a partir da sequência do acesso de itens lexicais.

Uma outra interpretação seria de que os autores buscam reprimir formas conceptualmente muito salientes, buscando, deste modo, uma variedade lexical que demonstre o seu domínio linguístico.

A encenação pode, em alguns contextos, caracterizar-se pelo uso equivocado de uma construção ou item lexical. Nesse caso, se o monitor é ativado, o elemento utilizado pode ser revisto e, em parte, modificado.

Contudo, nem todo erro é uma tentativa de encenação, assim como a encenação através da substituição de uma estrutura simples por outra complexa exige que ambas tenham significados equivalentes.

A partir de tais observações, pode-se concluir que *als* factualmente é um recurso linguístico efetivo para a reprodução de atos comunicativos dentro de textos acadêmicos, amplamente utilizado tanto na L1 quanto na L2. Prova disso é que, em raros exemplos do nosso corpus processual, um autor rejeita um plano sintático iniciado por *als*.

Um dado interessante é o fato de a produção do elemento que deve preencher a posição remática geralmente ser precedido por pausa. Nesse sentido, os dados apresentam conformidade com a análise de BÜHRIG (1996: 239) para reformulações introduzidas por *also*. *Als* marca o limite do conhecido. Assim, ele abre um plano sintático que exige o acesso de informações da memória de longo prazo, e a codificação desta informação em uma relação de equidade referencial ou de pertencimento, função, instrumento etc., o que pode exigir considerável esforço cognitivo tanto na L1 quanto na L2.

Embora a noção de encenação da competência linguística seja ainda mais complexa do que o escopo da presente contribuição, ela permite algumas reflexões didáticas para a aula de escrita em língua estrangeira. Através dessa noção, é possível sensibilizar os alunos para a diversidade de níveis estilísticos que se pode alcançar com recursos linguísticos mais ou menos complexos. A própria encenação de estilos, como numa famosa crônica de Paulo Mendes Campos, é um exercício profícuo e prazeroso que pode ser amplamente utilizado na aula de produção de texto em língua estrangeira.

Referências Bibliográficas

ANTOS, G. Jakobs, Sprachliche Inszenierungen von "Expertenschaft" am Beispiel wissenschaftlicher Abstracts. In: KNORR, D. & MOLITOR-LÜBBERT, S. ed. *Wissenschaftliche Textproduktion, Wissenschaftliche Textproduktion: mit und ohne omputer*. Frankfurt a.M: Peter Lang, 1995. pp. 113-127.

ANTOS, G. Kulte, Kommunikation, Konsens-Inszenierungen. In: HABSCHEID, S. & KNOBLOCH, C. *Einigkeitsdiskurse: zur Inszenierung von Konsens in organisationaler und öffentlicher Kommunikation.* Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2009. pp. 117-126.

BÜHRIG, Kristin. *Reformulierende Handlungen.* Tübingen: Gunter Narr, 1996.

CHARAUDEAU, P. O discurso propagandista : uma tipologia. In: MACHADO, I. & MELLO, R. *Análises do Discurso Hoje*, vol. 3. Rio de Janeiro : Nova Fronteira (Lucerna) 2010, p.57-78, acessado em 8 de outubro de 2013 no site *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. URL: http://www.patrick-charaudeau.com/O-discurso-propagandista-uma.html

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

EHLICH, Konrad. Alltägliche Wissenschaftssprache. In: *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 1, 1999. pp. 3-24.

EGGS, F. *Die Grammatik von* als *und* wie. Tübingen: Gunther Narr Verlag, 2006.

ENKVIST, Nils & BJÖRKLUND, Martina. Toward a taxonomy of structure shifts. In: M. HEYDRICH, Wolfgang ed.; et. al. *Connexity and coherence: analysis of text and discourse*. Berlin: de Gruyter,1989. pp. 324-341.

FANDRYCH, Christian. Bilder vom wissenschaftlichen Schreiben. In: *Materialien Deutsch als Fremdsprache* 73, 2004. pp. 269-291.

FEHRINGER, Carol & FRY, Christina. Frills, furbelows and activated memory: syntactically optional elements in the spontaneous language production of bilingual speakers. In: *Language Sciences* 29, 2007. pp. 497-511.

FLAATE, Inghild. *Die als-Prädikative im Deutschen*: *Eine syntaktisch semantische Analyse*. Tübingen: Stauffenburg, 2007.

GOTTBURGSEN, A. Zur sprachlichen Inszenierung von Geschlecht – doing gender in Kontaktanzeigen. *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 1995, 23. pp. 257-283.

GRAEFEN, Gabriele. Wie formuliert man wissenschaftlich? In: *Materialien Deutsch als Fremdsprache* 52, 1999. pp. 222-239.

GRAEFEN, Gabriele. Aufbau idiomatischer Kenntnisse in der Fremdsprache. In: *Materialien Deutsch als Fremdsprache* 73, 2004. pp. 293-309.

HABSCHEID, S. & KNOBLOCH, C. Zur Einführung in den Band. In: HABSCHEID, S. & KNOBLOCH, C. *Einigkeitsdiskurse: zur Inszenierung von Konsens in organisationaler und öffentlicher Kommunikation.* Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2009. pp. 7-17.

HOFFMANN, Ludger. Funktionale Syntax: Prinzipien und Prozeduren. In: HOFFMANN, Ludger ed. *Funktionale Syntax: die Pragmatische Perspektive*. Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 2003.

KRAUSE, D. *Luhmann-Lexikon*. Ferdinand Enke, Stuttgart, 1996.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1984.

LEVELT, W. *Speaking: From intention to articulation.* Cambrige Mass. u.a.: MIT Press, 1993 (1a. ed. 1989).

LUHMANN, N. Reduktion von Komplexität. In: RITTER, J. & GRÜNDER, K. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. *Vol. 8*. Basel:Schwabe: 1990. p. 378.

LUHMANN, N. *Soziale Systeme – Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

PECHMANN, Thomas. *Sprachproduktion - zur Generierung komplexer Nominalphrasen.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.

ROCA DE LARIOS, J.; MURPHY, L. & MANCHÒN, R. The use of restructuring strategies in EFL writing: A study of Spanish learners of English as a foreign language. In: *Journal of Second Language Writing* 8, 1999. pp. 13-44.

SCHILPEROORD, Joost. *It's about time: temporal aspects of cognitive processes in text production.* Amsterdam: Rodopi B.V., 1996.

SWALES, J. Nonnative speaker graduate engineering students and their introductions: Global coherence and local management. In: CONNOR, U. & JOHNS, A. (ed.) *Coherence in Writing: Research and Pedagogical Perspectives.* Alex*and*ria, Va. : Teachers of English to Speakers of Other Languages, 1990. pp. 187-207.

THURMAIR, Maria *Vergleiche und Vergleichen: eine Studie zu Form und Funktion der Vergleichsstrukturen im Deutschen.* Tübingen: Niemeyer, 2001.

YAKHONTOVA,T."Selling" or "telling"? The issue of cultural variation in research genres. FLOWERDEW, John ed. *Academic Discourse*. London: Longman, 2002. pp. 216-232.

WROBEL, Arne *Schreiben als Handlung: Überlegungen und Untersuchungen zur Theorie der Textproduktion.* Tübingen: Niemeyer, 1995.

WROBEL, Arne. Schreiben und Formulieren. Prätext als Problemindikator und Lösung. In: PERRIN, D. et. al (ed.) *Schreiben. Von intuitiven zu professionellen Schreibstrategien.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 2002. pp. 20.

Corpora

DEUTSCHE NATIONAL BIBLIOTHEK Disponível em: <http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html > (31/08/2013)

DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE (DWDS) Disponível em: <http://www.dwds.de/> (10/09/2013)

Recebido em 06/08/2013
aceito em 11/10/2013

Acercar-se da morte: a correspondência entre Hermann Broch e Egon Vietta

Daniel Reizinger Bonomo[1]

BROCH, Hermann/VIETTA, Egon. *"Sich an den Tod heranpürschen..." Hermann Broch und Egon Vietta im Briefwechsel 1933-1951*. Organização de Silvio Vietta e Roberto Rizzo. Göttingen: Wallstein, 2012.

Hermann Broch, pensador e poeta entre os mais destacados da língua alemã, tem sua introdução no mundo lusófono apenas iniciada: contamos com a tradução de seus romances mais importantes,[2] mas a parcela teórica de sua obra permanece quase tão desconhecida quanto sua dramaturgia ou lírica.[3] No entanto, a recente circulação em livrarias brasileiras de seus dois romances mais comentados, *Os sonâmbulos* e *A morte de Virgílio*,[4] permite supor a existência de um interesse crescente, ainda que tímido, em sua obra. Nesse sentido, vale recordar que permanece igualmente desconhecido das traduções em língua portuguesa seu epistolário, que compõe, nos últimos tempos, os mais instigantes volumes da bibliografia brochiana.

A primeira publicação de um conjunto de cartas de Broch recua à primeira edição de sua obra reunida, organizada para a editora Rhein, em 1957. Em 1971, viria à luz, em edição caprichada, a correspondência com Daniel Brody, que, à frente da editora Rhein, havia publicado, na passagem para a década de 1930, *Os sonâmbulos*. A verdadeira contribuição, porém, para o conhecimento de sua atividade epistolar seria a

[1] Doutor em Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: drbonomo@gmail.com

[2] Em língua portuguesa, no que respeita à obra romanesca de Broch, temos publicados *Os sonâmbulos*, traduções de António Ferreira Marques e Jorge Camacho em Portugal (1988-89) e de Marcelo Backes no Brasil (2011); *A morte de Virgílio*, traduções de Herbert Caro no Brasil (1982) e de Maria Adélia Silva Melo em Portugal; *O encantamento*, tradução brasileira de Lya Luft (1990); e *Os inocentes*, tradução brasileira de Herbert Caro (1988).

[3] As primeiras traduções de sua obra teórica surgem com nosso doutoramento (2008-2012), que inclui versões em língua portuguesa de dois ensaios de Broch, "James Joyce e o presente" e "A mundivisão do romance", acrescentados de seus comentários aos *Sonâmbulos*. Cf. BONOMO, Daniel R. *"Impaciência do conhecimento". Aproximações aos* Sonâmbulos *de Hermann Broch*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

[4] O selo Benvirá, de São Paulo, editou *Os sonâmbulos* em 2011 e *A morte de Virgílio* em 2013.

publicação dos três volumes que concluem a reunião de sua obra (em 17 volumes) levada a cabo e comentada por Paul Michael Lützeler, para a editora Suhrkamp, entre 1974 e 1981. Lützeler organizaria ainda, para a mesma editora, a correspondência de Broch com Volkmar von ZÜHLSDORFF (1986), com Hannah ARENDT (1996), e o volume com as missivas à amante Ea von ALLESCH (1998), redigidas, como diário, em 1920. Nos últimos anos, completariam essas iniciativas as compilações em volume de sua correspondência com a última companheira, Annemarie MEIER-GRAEFE (2001), com o escritor e historiador H. G. ADLER (2004), com Ruth NORDEN (2005), com o psicanalista, discípulo de Freud, Paul FEDERN (2007), com Ernst SCHÖNWIESE (2008), com o filho ARMAND (2010) e com o escritor e sociólogo Erich von KAHLER (2010).

Agora, organizadas por Silvio Vietta e Roberto Rizzo, publicam-se as cartas trocadas entre Hermann Broch e Egon Vietta. Trata-se de uma coleção de 83 documentos, a maioria assinada por Broch, compreendendo aproximadamente duas décadas de conversa. Os organizadores foram cuidadosos: adicionando comentários, incluindo textos pouco acessíveis de Vietta sobre Broch e um posfácio bastante completo, arranjaram uma edição cuja qualidade é digna de nota. Fazem, assim, devida justiça à importância dessas cartas, cujo significado aliás não diz respeito somente à vida e obra de Broch.

Nascido em Bühl (Baden), Alemanha, em 1903, Egon Vietta escreveu seus primeiros ensaios e tentativas literárias na segunda metade da década de 1920. Seus interesses foram amplos e variados, mas têm em comum os domínios literário e artístico, político e filosófico. No literário, redigiu um estudo sobre Georg Trakl, ensaios, peças de teatro e romances; dedicou-se igualmente a livros de viagens, relatando, por exemplo, suas experiências no Norte de África; no político, durante a Segunda Guerra Mundial, juntou-se ao grupo de opositores de Hamburgo; no filosófico, escreveu sobre Martin Heidegger e a filosofia francesa contemporânea. Além disso, estabeleceu uma correspondência não apenas com Broch, mas com Gottfried Benn e o mesmo Heidegger. Após 1945, contribuiu com publicações para diversos periódicos e também desacreditou, de certa maneira, os rumos europeus do pós-guerra, como atestam seus últimos livros.[5] Morreu em 1959, em Baden-Baden, oito anos após Broch.

[5] A respeito disso, os organizadores mencionam os títulos *Wende oder Katastrophe des Deutschen Theaters* (1955) e *Europa ist in Asien gebettet* (1955), o primeiro crítico do teatro alemão contemporâneo e o segundo testemunha de uma última viagem de Vietta.

A correspondência entre Broch e Vietta, da maneira como foi preservada, inicia em agosto de 1933. A princípio, leem-se apenas as cartas de Broch, visto que os documentos mais antigos assinados por Vietta já não existem. Foram possivelmente destruídos pelo próprio Broch em seus últimos dias austríacos, quando, ao fugir dos nazistas, levou consigo apenas uma parcela de seus manuscritos. É concebível, portanto, que tenha destruído as cartas de Vietta a fim de não comprometer, com sua fuga, o amigo que fica. Assim, o diálogo, nesta edição, começa propriamente em 1946, ano da primeira carta conservada de Vietta, prosseguindo sem maior intervalo até a morte de Broch. A última carta de Broch a Vietta data de abril de 1951. Broch morre no mês seguinte.

A morte, além disso, é tema recorrente da correspondência. O título dado à edição é frase de Broch ("sich tunlichst an den Tod selber heranzupürschen, da [sich] das Wesen des Dichterischen, also auch das Vergils bloss von der Todesvorstellung aus erklären lässt") e faz referência a seu trabalho na *Morte de Virgílio*. Esse romance, exemplar das experiências mais difíceis do gênero, "dos mais incomuns e fundamentais experimentos já realizados com o meio flexível do romance" (Thomas Mann), deve-se, diz Broch, à convivência com a morte, sua ameaça e presença. Na passagem, que intitula a correspondência e é trecho de carta de fevereiro de 1938, o romancista relata o surgimento da obra nos seguintes termos: a partir de um "esboço" feito para leitura radiofônica surgiu a necessidade de aproximar-se, neste movimento sorrateiro, de espreita e caça (*pirschen*), da morte; diz que a poesia, essencialmente – e assim também seu romance –, só se deixa explicar com a imaginação e representação da morte; diz não ter vivido um transe ou um sonho, pois teria de construir essa vivência, o que "sempre evita",[6] mas que, "ainda assim", possuía duas centenas de páginas prontas, aparecidas de certa forma "sem" sua vontade, "contra" sua vontade, e certamente contrárias à vontade de seu editor e a sua própria situação financeira. Aqui, os termos de Broch, se desvelam alguma ironia com a menção às páginas aparecidas "ainda assim", se repetem, igualmente, a célebre condição de poeta "à revelia" (divulgada especialmente por Hannah Arendt), sem dúvida não fazem pouco caso do que chama de "necessidade" e tampouco desmerecem a dificuldade da redação. Fala, por exemplo, da complicação do estudo da matéria histórica, exigido pela configuração de seu romance, que remonta ao

[6] Posteriormente, porém, tratando da redação do romance, refere-se a "estados oníricos de transe" (carta de setembro de 1947), problematizando sua afirmação primeira.

tempo de Augusto; e fala, noutro lugar da correspondência, como renunciou a todo tipo de convenção e como talvez fosse melhor não ver publicada *A morte de Virgílio*, uma vez que transformar em arte sua vivência da morte era de certo modo se afastar dela.

O *Virgílio* não é o único tema das cartas. As cartas de Broch distinguem mais assuntos conhecidos de seu pensamento, como as relações entre mito e história, poesia, religião e filosofia. Mas, a bem da verdade, mesmo que não seja objeto central da correspondência, o momento não permite ignorar a situação de artistas e intelectuais na conjuntura do regime nacional-socialista e após seu arruinamento. Aí, os organizadores da edição notam que Broch antecipa o debate iniciado por Adorno acerca do barbarismo da poesia depois de Auschwitz. Em carta de novembro de 1947, Broch comenta que o "elemento lúdico da obra de arte é inadmissível em tempos de câmaras de gás", acrescentando: se *A morte de Virgílio* estivesse condicionada a uma experiência dessa natureza, seria um "sacrilégio" simplesmente a transformar em romance. A questão é complexa, seja no que respeita aos significados do romance de Broch, seja no que aponta para quadro mais amplo. Já na fase dos *Sonâmbulos*, eram preocupações constantes de Broch a possibilidade e a legitimação da poesia num mundo em destroços; no ensaio que consagrou a Joyce, publicado em 1936, falava, por exemplo, da "impossibilidade de expressão de um mundo condenado ao mutismo".

Broch, além disso, exilado desde 1938, tem no interlocutor Vietta, que permaneceu na Alemanha, um contrapeso à imagem dos escritores expatriados. Afirma, em determinado contexto, que "inveja" a resistência *in loco* de Vietta, pois, com exceção do período encarcerado e da fuga arriscada, não teria experimentado "as coisas essenciais" da violência nazista. Nesse sentido, a posição de Broch, sem fazer tábua rasa do passado recente, é diversa da de Thomas Mann, que, também exilado, pronunciou-se em carta aberta contra aqueles que ficaram em território hitlerista, expondo, então, as razões "por que não retornava à Alemanha". Vietta, em carta de janeiro de 1946, refere-se à resposta de Frank Thiess – à época nome assinalado da literatura alemã – a Mann, em que se lê grave recusa às acusações deste. Mann, nessa carta aberta, incita boa polêmica ao qualificar os livros que puderam ser publicados na Alemanha entre 1933 e 1945 de "menos que nulidades". O juízo, tomado à letra, não pouparia nomes como os dos próprios Frank Thiess e Egon Vietta. E por certo não excluiria nomes como o de Heidegger, cuja atitude, à diferença das de Thiess e Vietta, que, apesar da proximidade, se indispuseram com a ideologia nazista, não era simplesmente desculpável.

Mas as relações são sempre mais difíceis, como o pensamento e a importância de Heidegger, que, por isso mesmo, surge repetidamente na correspondência. É já comentado na primeira carta do volume e parece atar um laço fundamental entre Broch e Vietta. Nessa carta, Broch procura, em resumo, formular o que separa sua "teoria do valor" do pensamento de Heidegger e assinalar o que ambos têm em comum, por exemplo, com Kierkegaard. Com relação à mancha em tempos nebulosos, Broch, em carta de abril de 1946, dá notícia da má reputação do filósofo nos Estados Unidos: diz que não é visto exatamente como um "antifascista", que não será facilmente perdoado pelo que fez com Husserl,[7] que suas aulas sobre Nietzsche foram entendidas como um protesto fraco e que seus livros tiveram reedições durante esse período. "É lamentável", diz ainda Broch, pois fala "de um dos temperamentos filosóficos mais fortes desta época, talvez o mais forte". Em momento algum, pois, a censura é descomplicada. Dois anos depois, início de 1948, lendo o texto de Heidegger sobre Hölderlin, Broch já pensa no significado "pós-nazista" do filósofo. E, pouco antes de morrer, as palavras finais dirigidas a Vietta parecem gostar de saber e informar ao amigo que Heidegger, via Hannah Arendt,[8] perguntava pelos *Inocentes*, último romance de Broch, em que estuda, magistral e justamente, este envolvimento dúbio com o mal de cada dia. Mas infelizmente não sabemos se Heidegger os leu, tampouco arriscamos supor, de improviso, o que teria pensado. É interessante afinal que alguns nós não sejam desatados. E são vantagens da correspondência entre Broch e Vietta não limitar o interesse, não encerrar as conversas e não circunscrever sua pertinência à vida e obra dos correspondentes – por si só motivos suficientes para a leitura das cartas –, mas enriquecer o acervo dos documentos de uma época, apesar das tantas mortes, ainda viva.

recebido em 01/08/2013
aceito em 15/08/2013

[7] Broch, aqui, adere ao rumor de que Heidegger teria vetado a entrada de Husserl na biblioteca da Universidade de Freiburg. Segundo os organizadores, a relação de Heidegger com seu professor Husserl, na década de 1930, é ambivalente e não pode ser de todo esclarecida. Mencionam que Heidegger, entrevistado em 1976, diz que se trata de "calúnia" o episódio do veto. No entanto, notam que a edição de 1941 de *Ser e tempo*, à diferença de ediçoes anteriores e posteriores, vai publicada sem a dedicatória a Husserl.

[8] Heidegger, em carta a Hannah Arendt, pergunta propriamente a respeito de Broch, quer saber se há qualquer coisa nova. Arendt, por sua vez, menciona a remessa dos *Inocentes* a Heidegger.